

n° 11

# Aurora

*Papeles del "Seminario María Zambrano"*



---

# Sumario

Editorial	3		
Presentación	4	Fernando Romo Feito, “María Zambrano, ensayista”	96
<b>Artículos</b>			
<i>Filosofía y poesía:</i>			
Agustín Andreu, “Fundamentación teológica de la razón poética”	6	Virginia Trueba Mira, “ <i>La sierpe que sueña con el pájaro</i> (algunos apuntes sobre María Zambrano, dramaturga)”	103
Jorge Luis Arcos, “Confluencias entre José Lezama Lima y María Zambrano”	18	<i>Puentes:</i>	
Maria João Cantinho, “Metamorfose e jogo da linguagem na Poética de Zambrano”	31	Cristina Campo, “Atención y poesía” (traducción de María Zambrano)	117
Antonio Castilla Cerezo, “María Zambrano y Georges Bataille: variaciones de lo imposible”	42	Anna Formentí Sabater, “Una mirada recíproca entre María Zambrano y Cristina Campo”	120
Román Cuartango, “De una filosofía poetizante”	49	<b>Documentos</b>	
Blanca Garí, “ <i>Le plus de l’âme</i> . María Zambrano y la mística de la Edad Media”	56	Lola Nieto, “La poesía que (se) escribe (con) la filosofía de María Zambrano”. Selección de poemas	134
Antoni Gonzalo Carbó, “Cuerpos amortajados en la luz. La muerte vivificante: J. Lezama Lima, S. Weil, M. Zambrano”	63	María Zambrano, “Para entender la obra de María Zambrano”	139
Laura Llevadot, “Para una crítica de la novela: Zambrano y Benjamin”	77	<b>Dossier</b>	
Miguel Morey, “La constatación que vendrá”	88	<i>Información bibliográfica</i>	
		Noticias	141
		Novedades bibliográficas	151
		Informe	152
		<i>Información cultural</i>	154

---

# Editorial

**S**i hay algo que identifica el pensamiento zambrano de manera inequívoca es su proximidad a la experiencia y el lenguaje poéticos. Desde diferentes perspectivas, ésta es la temática que nos proponemos revisar aquí.

Al igual que otros filósofos contemporáneos después de Nietzsche, Zambrano encontrará en la poesía una forma de conocimiento capaz de revitalizar una tradición filosófica, a su juicio, lastrada de idealismo y cargada de conceptos. “La realidad no es apresable en concepto” afirmaba con rotundidad en la emblemática fecha de 1945. La “razón poética”, nacida de pensar el propio acto de pensar y siempre desarrollada entre la crítica y la esperanza, es la que permitirá a Zambrano de diversos modos abrir ventanas en la fortaleza blindada del mundo de las ideas. Su propuesta de una “razón poética” debe entenderse, por lo tanto, como la de un pensamiento capaz de iluminar lo que las luces de la modernidad condenaron interesadamente al mundo de las sombras o del no-ser. Con la “razón poética” Zambrano trata de alcanzar y hacer suya una experiencia más integradora del mundo, un *saber del sentir* para cuya expresión el magisterio de cierta poesía se le presenta como insustituible, pues en ella las palabras no desaparecen ante aquello a lo que se refieren, sino que devienen ellas mismas “garantes de la cosa”, en expresión de H-G. Gadamer.

El pensamiento de Zambrano supone en este terreno un regreso al lenguaje, y no hay que olvidar que el regreso fue siempre en ella el verdadero progreso. “El *logos* primero es el del lenguaje que la poesía quiere siempre recuperar”, dejó escrito.

Nº 11, noviembre 2010. PVP 10 euros

**Dirección:** Carmen Revilla Guzmán (UB)  
**Coordinación de este número:** Virginia Trueba (UB)  
**Consejo de redacción:** Sebastián Fenoy, Àngela Lorena Fuster, Laura Llevadot (UB), Rosa Rius (UB), Sara Ortiz, Virginia Trueba (UB)  
**Consejo asesor:** José Luis Abellán (Universidad Complutense y Fundación María Zambrano), Agustín Andreu (Universitat Politècnica de València y Fundación María Zambrano), Ana Bundgård (U. Aarhus, Dinamarca), Pedro Cerezo (Universidad de Granada y Fundación María Zambrano), Roberta de Monticelli (Universidad Vita-Salute San Raffaele, Milán), Jesús Moreno Sanz (Fundación María Zambrano), Miguel Morey (UB y Fundación María Zambrano), María João Neves (Universidade Dom Afonso III-Lisboa), Juan Fernando Ortega (Universidad de Málaga y Fundación María Zambrano), María Poumier (Universidad París VIII), Rafael Tomero Alarcón (Fundación María Zambrano), Joaquín Verdú de Gregorio (Universidad de Ginebra)  
**Producción y distribución:** Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona  
**Impresión:** Gráficas Rey S.L.  
**Ilustración de la portada:** Jordi Morell  
**Ilustraciones:** Joaquim Cantalozella, Marta Negre, Oscar Padilla, Fina Padrós, Mariona Vilaseca.  
**Depósito legal:** B-17.126-99  
**ISSN:** 1575-5045  
**Edición:** “Seminario María Zambrano” (UB)  
Con la colaboración del proyecto de investigación: “María Zambrano y el pensamiento contemporáneo”, FFI 2010-18483, Ministerio de Ciencia e Innovación.  
[www.ub.es/szambarano](http://www.ub.es/szambarano)  
Departamento de Historia de la Filosofía, Estética y Filosofía de la Cultura  
Facultad de Filosofía. Universitat de Barcelona  
C/ Montalegre, nº 6-8, 08001 Barcelona  
Tel.: 93 403 78 98 / 93 403 79 12. Fax: 93 403 79 13. E-mail: [crevilla@ub.edu](mailto:crevilla@ub.edu). <http://www.ub.es/szambarano>

# Presentación

---

**E**l temprano y constante acercamiento de Zambrano a la experiencia poética deriva, en lo esencial, de una determinada concepción del pensamiento en la que la palabra ocupa un lugar fundamental.

En buena medida, toda la obra de Zambrano nace del intento de superación de la grave enfermedad que, a su juicio, padece Occidente: el nihilismo. Una indiscutible vocación de conocimiento guiará en todo momento su empeño por que el hombre vuelva a ocuparse de la realidad, como el único modo de volver a habitarla. Zambrano está convencida de que la filosofía predominante de los últimos siglos ha errado el camino en su afán idealista. Lo que ahora se necesita es reencarnar lo abstracto en el mundo de lo concreto, o repartir, en la conocida expresión de Empédocles tantas veces citada por Zambrano, el *logos* por las entrañas. Pensar el sentimiento y sentir el pensamiento, en fórmula unamuniana, tan cercana a la meditación barroca y su metafísica matérica, que tanto interesaron, a su vez, a Zambrano.

El camino emprendido por el pensamiento zambranino es de descenso, el mismo Ángel Valente: “Caer fue sólo / la ascensión a lo hondo” (“Icaro”, *Mandorla*, 1982). Descen-

so órfico y sacrificial, cuyo hallazgo final no puede ya expresarse en las *palabras de la tribu* sino en las del *dislate*, como diría san Juan de la Cruz, o en las del *delirio*, palabra privilegiada en Zambrano, indicadora de una expresividad que no quiere desprenderse del espacio originario en que nace, el mundo de las sombras, de los cuerpos. Se trata, pues, de recobrar lo que el pensamiento perdió en su andadura idealista, o sea, la propia experiencia del sujeto, sin olvidar que esa experiencia conduce, no obstante, a una verdad esencial.

Acompañaron a Zambrano en su andadura algunos de los más destacados pensadores y poetas contemporáneos, atentos todos ellos a esa palabra no agotada en su decir, ni reducida a sentido alguno, a esa palabra que fue también la de la *fábula mística* en expresión de Michel de Certeau, o la de la poesía, o la de las antiguas narraciones. Palabra como el espacio en el que el sentido late sin llegar a definirse y agotarse, territorio que ha aceptado no saberlo todo y, por tanto, calla, convoca al silencio, a la espera de que algo nuevo sea apuntado o sugerido.

Gadamer definía el poema como “palabra pensante en el horizonte de lo no dicho”.<sup>1</sup> Se aproxima en este sentido el poema al diálogo, como siempre defendió Unamuno, donde el sentido llega entre silencios, tanteos, matices, se construye en el mismo acto dialogístico

<sup>1</sup> Gadamer, H-G., *Poema y diálogo*, trad. Najmías y Navarro, J., Barcelona, Gedisa, 1999, p. 152.

<sup>2</sup> Eagleton, T., *Terror sagrado. La cultura del terror en la historia*, trad. Jiménez Barrio, M., Madrid, Editorial Complutense, 2007, p. 23.

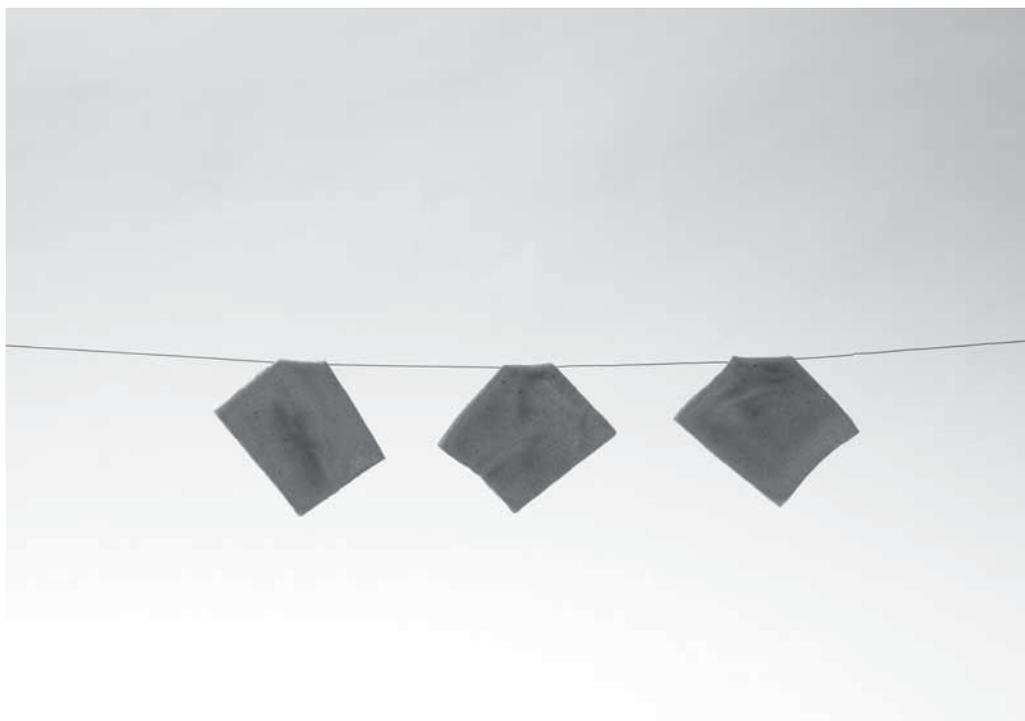
<sup>3</sup> Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, Madrid, Fondo Cultura Económica, 2005, p. 70.

y no concluye nunca –sólo el autoritarismo con que ciertas palabras son pronunciadas acaba con el diálogo, palabras últimas, propias de una “teología desplazada” como afirma Terry Eagleton–.<sup>2</sup> Lo escribirá la propia Zambrano en muchos sitios: “La palabra de la poesía temblará siempre sobre el silencio”.<sup>3</sup>

No obstante, Zambrano no sólo reflexionó sobre la oportunidad de que el pensar regresase al mundo de la experiencia a través de un determinado uso del lenguaje. Es su propia escritura ensayística la que da fe de ese regreso, acentuándose con el tiempo –recordemos *Claros del bosque*– su escoramiento hacia un discurso en el que la metáfora o el símbolo llegan a sustituir muchas veces a la argumentación razonada. Entonces Zambrano *casi* escribe poesía. Lo mismo ocurre con esas voces que crea para dos de sus más emblemáticas figuras femeninas, que tanto tienen de proyección autobiográfica, Diotima y Antígona.

La importancia que el pensamiento zambraniano concede a la experiencia poética explica su impronta en los poetas españoles de las últimas décadas, los cuales han recibido con verdadero interés, cuando no con auténtica devoción, la epistemología poética ofrecida por la pensadora. Por cierto, también el que fuera uno de sus maestros, José Ortega y Gasset, brindó una epistemología a los poetas de los años veinte, algunos muy cercanos asimismo a Zambrano, como Luis Cernuda o Federico García Lorca. La estela del pensamiento zambraniano se percibe, así, en José Ángel Valente muy en especial, y también, entre otros, en Clara Janés o Antonio Colinas, lo mismo que en José-Miguel Ullán, tan distinto ya, o en Chantal Maillard, cuya propuesta de una “razón estética” quiere ser una superación, desde la postmodernidad, de la “razón poética” zambraniana, tan moderna todavía.

Virginia Trueba Mira



Mariona Vilaseca. *Pòsits*, 2010

*Agustín Andreu\**

## *Fundamentación teológica de la razón poética*

### **Resumen**

Este artículo presenta la doctrina zambrana del origen del cosmos por desprendimiento del Ser, en expresión que recuerda a Scheler y al maestro Ortega. La filósofa prefiere hablar de desgarramiento o desgaje. Y dice haber síntomas de que la vida humana vivió un día en régimen, hoy perdido, de armonía y unidad. Platonismo y judaísmo, cada cual a su modo, intensificaron el desgarramiento y separación. Exiliada la poesía de la polis, va buscando la recomposición de la unidad de pensamiento y poesía, que sería la forma de una razón verdaderamente vital. En Juan 1,1-3.14, relacionado con la luz y tinieblas de Génesis 1, ve María Zambrano la fundamentación teológica de su doctrina de la razón poética.

**Palabras clave:** Zambrano, poesía, razón, judaísmo, platonismo

### **Abstract**

The article presents the ideas of María Zambrano about the origin of the universe through dislodging of the Being (in the sense of to drive from a position of hiding, defense, or advantage) and the relations of these ideas with those of Scheler and Ortega. Zambrano recognizes symptoms of the past when human life lived in unity and harmony. Platonism and Judaism increased the idea of tearing instead of dislodging, and the poetic reason, exiled from the polis, was in the search of the unity of poetry and thought trying to re-establish a pure vital reason. In John 1, 1-3.14, related to light and darkness in Genesis 1, María Zambrano sees the theological foundation of her conception of poetic reason.

**Keywords:** Zambrano, Poetry, Reason, Judaism, Platonism

Fecha de recepción: 11 de enero de 2010

Fecha de aceptación: 8 de febrero de 2010

\* Teólogo y filósofo. [ausandreu@hotmail.com](mailto:ausandreu@hotmail.com)

### 1. Metafísica cósmica

**L**a razón poética es la respuesta humana, ontológica y gnoseológica, a los trágicos o accidentados, en todo caso estrictamente misteriosos *desprendimientos* que dieron lugar al origen del cosmos, del hombre y, tal vez, de otros tipos de mente cósmica. La filosofía de María Zambrano, en la estela de la de don José Ortega y Gasset y sin duda de Max Scheler (en especial de su gran trabajo último: *El puesto del hombre en el cosmos*) es una filosofía en perspectiva cósmica. Es decir, (1) se ve al hombre y se plantea su estudio como el de un habitante del cosmos único e infinito, cuyo origen y razón de ser está muy lejos de estar aclarado, pero que es patente en el originado modo de vida del hombre, (2) cuya vida, principalmente mental o espiritual, está condicionada por alteraciones terrenas o históricas de su modo de conocimiento y otras circunstancias que habrá que aclarar, y (3) de un pasado y un futuro de trascendencia cósmica y personal que no hay que privarse de imaginar con fundamento, después de que la Física del siglo XX (Heisenberg, Schrödinger, Planck, Einstein, Jeans...) se rindiera ante la metafísica.<sup>1</sup>

El de desprendimiento constituiría así un régimen de vida del ser mental cósmico, tanto de su origen originario o absoluto como de sus sucesivos nacimientos o desarrollos y de su ilimitado futuro o eviternidad. Y es una metáfora/concepto con su ambigüedad y todo, porque hay desprendimientos y desprendimientos: se desprende quien se despidе de alguien o de una situación cumplida, y se desprende también quien se libra de un peso o engorro –y ambas contingencias por razón en último término de una forma insuficiente o defectuosa de individuación (o consideración

de sí mismo, también) y por consiguiente de interrelación con lo otro y el otro.

Desprendimiento es metáfora que María Zambrano oyó a su maestro Ortega. Es metáfora de filósofo que, espinosianamente, se salta el problema del origen del ser, de tanto que siente su unidad. Ella emplea más bien la voz desgajamiento o desgarramiento (*OR 118*)<sup>2</sup> y también la de caída, no ajenas al maestro. Así que el hombre sería un desgajado o caído; y, como su ser es mental y espiritual, habrá que ver en qué consiste ese ser de logos/caído/de/logos, de mente/desprendida/de/mente, de inteligencia/desgajada/de/inteligencia. Las teologías cristianas han hablado de la creación ex nihilo, del mundo y del hombre, imagen de Dios. Un ser de imagen sería un ser de desprendimiento en cierto modo. María, filósofa-teóloga, emplea esa palabra bien consciente tanto del uso que de ella hacen las teologías confesionales cristianas, y la suya propia que es la católica, como de la insuficiencia de la misma para expresar el *misterio* de la creación y del ser. (Y el misterio es el clima, el medio de la vida, que no puede tener otro, de donde brota y donde *es* la vida, en el sentir y creer de María Zambrano). Esto es fundamental: acercarse al ser es acercarse al misterio, con tanteo y tacto, con temblor de respeto y generosidad (Aristóteles, Leibniz), de misericordia y piedad.

Hay dos desprendimientos: el originario, que es el del cosmos único y universal, desprendido de la nada repleta y desbordante de posibles, y el individual de cada ser viviente, particularmente el del viviente mental o espiritual. El primer desprendimiento, el del origen del cosmos, no es algo pasado en ningún sentido de la palabra pasado, pues el cosmos, si desprendido, tendrá un ser/de/desprendimiento, un ser que se está permanentemente desprendiendo de Alguien, un Alguien por cierto a quien eternamente se le desprende a

<sup>1</sup> Cfr. Wilber, K., *Cuestiones Cuánticas. Escritos místicos de los físicos más famosos del mundo*, Barcelona, Kairós, 2005, (8ª ed).

<sup>2</sup> Zambrano, M., *Obras reunidas*, Madrid, Aguilar, 1969. Véase aquí mismo la nota 8.

1 su vez el cosmos único y universal con su alud de infinitos destinos en libertad, el destino que somos los hombres y tal vez otros habitantes del cosmos con igual derecho y correspondiente o acomodada constitución cósmica. Ahí tenemos pues al ser como conjunto de desprendimientos, de relaciones esenciales de tendencia, de independencia relativa, de interferencia en todas las formas del amor y las posiciones del espíritu viviente. Un ser infinitamente problemático. Mas capaz de evidencias al abordarlo desde la vida, desde una razón vital.

### 2. *Discordia de la razón y la vida*

Puesto a vivir “a su modo”, como dice María, este desprendido que es el hombre produce un segundo desprendimiento, civilizacional diríamos. Porque no sin relación con el (desventurado o bienaventurado, en todo caso aventurado) ser de desprendimiento que somos, que es el hombre, a la mente o razón de éste le suceden a su vez desprendimientos dentro de su ser constitutivo, de su vida mental y expresiva. Y de hecho, a la civilización europea u occidental, maestra pretensa del mundo, se le ha desprendido, en virtud de su muy imperfecto saber o poco conocimiento, se le ha desprendido, *de la vida, la razón*: se le ha desintegrado el ser. (La voluntad queda también desprendida de la inteligencia) (*OR* 118). La razón se escapó por su cuenta, acuciada o necesitada por curiosas o históricas circunstancias, se escapó de la vida en general y de la suya propia o individual en especial. Se podía prever que tal ensayo o intento acabaría monstruosamente. Y en efecto, acabó deformando la vida individual y común, deformándola y convirtiendo el camino humano, interior y exterior por así decirlo, en un infierno de confusión, porque el infierno es pura confusión o tiniebla. (Exterior ha de significar, precisamente en contra del errado espíritu de

la modernidad cartesiana, más allá de interior o reflexivo, intencionalidad constitutiva del otro para mí y en mí. Lo cual no podía menos de comportar un modo o tipo de política).

La economía o régimen de vida del hombre, de la vida humana, será siempre, y es formalmente para María Zambrano, una economía del logos, de logos, porque el hombre es mente de mente, inteligencia de inteligencia, pero “inteligencia de la vida de un Logos o Verbo en el cual estaba la vida”, y la era (*in Verbo vita erat*) (Juan, 1, 3). Mas si el hombre cae y decae en una situación en que se “altera” la circulación de la inteligencia de la vida, luego, en ésta misma, serán sistemáticas las degradaciones o degeneraciones, enfermedades precisamente mentales, espirituales: lo que estamos viendo. Cabe hacer hipótesis de lo que fuera la vida humana en situaciones de mayor cercanía de la vida y el logos, un hombre de vitalidad espiritual creciente; y son de encontrar tales fantasías en María Zambrano, en eco de fábulas de Leibniz y Baudelaire y de otras lecturas religiosas de diverso tipo. En esa dirección van elucubraciones como la de *Un mundo feliz* y otras fantasías astronómicas o astronómico-biológicas (G. Gusdorf, Swedenborg), que buscan entender a los seres de libertad en un modo de alcanzada unión recíproca mutua y universal.

Ahora, como la filosofía es samaritana, hospitalaria, y más aún desde la metafísica, el Logos divino no puede menos de buscar remedio para esta vida desgarrada del hombre, que tanto costará enderezar precisamente porque el hombre es un ser/de/libertad y no madura jamás de veras ni acierta a entonar su destino más que en y mediante experiencias de libertad cósmica, personal y universal. Ese trabajo de rehabilitación, por emplear un vocablo que no asuste, y luego de nacimientos,<sup>3</sup> es el que se

<sup>3</sup> Cfr. Zambrano, M., *Obras reunidas*, ed. cit., p. 27. Porque “en verdad, ser es imposible, ser como criaturas sin más. Lo que quiere decir: como criatura nacida de una sola vez y pasivamente”. Comentaba así María la constatación dramática de la discípula de Alain: “la vida es imposible” (Simone Weil). “En el principio es la acción” quería Goethe, pero una acción, digo, de Palabra, del Verbo, de la victoria sobre la tiniebla y no del paraíso oscuro que se hace el hombre.

impone la razón filosófica y propone la filosofía zambraniana de la razón poética.

Porque hubo “un estado anterior al en que se encuentra [ahora el hombre], en que se sabía mejor, un estado de orden y de mayor intimidad en la totalidad del Universo”; “un tiempo anterior a la filosofía”,<sup>4</sup> “un mundo perdido ya”, donde para conocer no hacía falta sacrificar ni juzgar y ni sentenciar.<sup>5</sup> “Se sabía mejor” –nada menos, que “el ser humano que conocemos...”. He ahí una precisión que vale para toda la obra de María: el hombre no está en su lugar de designio originario ni en el estado propio de un ser de pensamiento con intimidad, y adecuado a su dentro. Sería de gran interés atender la lectura zambraniana de Génesis cap. 3, el llamado pecado original y la mitología griega paralela. Y las otras. ¿Hubiera hecho falta, en ese estado anterior, la filosofía, o ésta es un saber de emergencia, una escuela para desvalidos y casi desahuciados seres mentales? La mitología recuerda ese estado anterior, y el filósofo Platón, con su invento consolidado, la filosofía, no ha mejorado el estado decaído del hombre, sino que le capacitó para caminar de otros modos y tal vez modos de perderse, si nos atenemos a la historia del hombre occidental –si lo que ha hecho la filosofía moderna, al menos, ha sido hacerle perder la intimidad, hacerle perder un modo de saber que proporcionaba precisamente un modo de conocimiento sapiencial. La naturaleza humana quedó “alterada”.<sup>6</sup>

Sabe Dios el tiempo en que estuvo y anduvo el hombre en “un espacio más amplio, que, por algún suceso habido en el hombre, se

ha estrechado y que el discurrir de la razón, de ella sola, no puede ensanchar” ya (ib.). ¿Qué ha pasado en el hombre? Ese espacio más amplio marcó al hombre y correspondía mejor a su naturaleza, o mejor dicho: correspondía a su naturaleza..., bien que, lo que es su logos constitutivo, a pesar de su caída, “no ha dejado de ser germinante”.<sup>7</sup> El logos del hombre, la palabra, era, en aquel espacio perdido, de otra manera. Y ¿no se acuerda el hombre ahora de aquella palabra, no le queda la impresión más o menos confusa en su alma, de que hay “palabras borradas” (OR 120)? ¿Innatismo? ¿Revelaciones?

Nada de extraño que María haya hecho del caso Job una alegoría metafísica de la búsqueda de aquel estado perdido que “va más allá de sí, por encima de sí” del hombre conocido, por encima de un árbol (de la vida, claro) donde está “su forma indeleble prometida”, de suerte que el Job despojado de todo y sentado en el trono del montón de basura en que se le convierte todo su haber –una Nada positiva de ruinas y desperdicios, una sombra de la Nada böhmiana–, es visto como quien está en el apeadero o estadio ocasional del esfuerzo que representa la vuelta a su verdadera casa, y que sea, así, el justo Job no más que “una larva, un *connatus* (sic) de ser”, pero de verdadero ser ya (aunque él no lo sepa, como no lo sabe el hombre que sabe estar en la *Noche oscura*), del hombre que se busca y que advendrá –dice leibnizianamente.<sup>8</sup> Y dice en carta a Reyna Rivas: “La inmortalidad es posible, Reyna, no me creas loca. La van a conseguir quizás. Al mismo tiempo que el salto a otros planetas –a algunos, no a todos–;<sup>9</sup> no

<sup>4</sup> Zambrano, M., *Filosofía y Poesía*, p. 121.

<sup>5</sup> En Moreno, J. (ed.), *Antología crítica*, p. 254.

<sup>6</sup> Es posible que Popper haya exagerado en su descripción de la destroza platónica del hombre y de la polis con su implantación de la filosofía y sus criterios. Pero los racionalismos, sin el corazón de piedad y misericordia que aportará el cristianismo..., prescindan del corazón, y no dan de sí ni una inteligencia cordial ni un corazón inteligente. Las bestias tienen corazón; el hombre llevado por la inercia mecánica de la racionalidad abstracta no llega siquiera a bestia; es monstruoso, deformador de la vida espiritual.

<sup>7</sup> Moreno, J. (ed.), *Antología crítica*, ed. cit. p. 252.

<sup>8</sup> O. c., p. 350 y ss.

<sup>9</sup> A todos, imposible, en un universo infinito. Que es lo que quería decir una anciana sabia, llamada Concepción Esteve, que miraba una noche, con sus ojos casi ciegos, la luna a la que se dirigían los primeros astronautas: A alguna luna, llegarán; pero a la que tiene bajo sus pies la Inmaculada Concepción, no llegarán nunca.

morirán, porque se insertarán en otro tiempo o morirán de otra manera...”. Etc., etc.<sup>10</sup> Entre aquel ayer caído y ese mañana elevado, está el hombre, este ser de fondo íntimo, de expresión y palabra, y de espíritu. Y esta es nuestra verdadera situación, nuestra situación metafísica. Si no se lee a la alejandrina Zambrano dentro de este esquema de transitoriedad y flexibilidad cósmicas de estilo leibniziano, no se la puede entender. Se incurre en lo que llamaba ella “el pecado de la obviedad” (OR 131).

### 3. Platón y el judaísmo

Judaísmo y platonismo se encontraron con un hombre encarnizado, identificado con la variada carnalidad animal profundamente terrestre, fuerza y fondo de su forma, de su ser de presencia/y/ofrecimiento o mirada. Ambas civilizaciones, la judía y la cristiana, fueron principalmente activas en la educación del hombre. Los profetas de Israel (que trabajaban para Dios) pusieron el acento en un pacto entre el Señor del Universo y el hombre: un pacto que obligara a cumplimiento al Señor y a su imagen, pero un pacto sellado en sangre y en perspectiva de futuro terrestre, de posesión de este mundo. La filosofía recién nacida, por su parte, a la vista del hombre, de su manera de moverse y vivir, incluido o, en particular, el de la democracia, es decir, el hombre en relativa libertad, a la vista de su torpeza insigne, pensó (Sócrates y Platón), más que en reformarlo, en un traslado del hombre a un mundo más propio que esta Tierra: ésta no sería su mundo. (Sócrates no trabajaba para Dios; en todo caso lo hacía desde su demonio interior y no desde un dictado de revelación superior y exterior). Y el poeta Platón, en un enorme acto de sinceridad pero de infidelidad a la carne, a la vida y al logos imaginativo, expulsó a éste de la ciudad, pues ésta debería moverse ordenadamente en cuanto trasunto provisional que es del mundo ideal donde las cosas son en perfección y no en un modo de ser

fallido. Y así se “inaugura en el mundo de Occidente [que perdura, que es el nuestro desde hace dos mil quinientos años] la vida azarosa, como al margen de la ley, de la poesía, su caminar por estrechos senderos, su andar errabundo y a ratos extraviado, su delirio incierto hasta apurar esta su inicial maldición” (OR 116). Salvaba las apariencias, el fenómeno de este mundo, la filosofía, desencarnándose, buscando la idea y su mundo, que sería el de la pura realidad perfecta. Aristóteles habría sido un bastardo: husmeó la posibilidad de la encarnación del logos, juzgándolo compatible con la carne y la temporalidad, con la Tierra cósmica, e intentó poner juntas en camino, de nuevo, con la *Poética* y *Retórica*, a la racionalidad técnica y a la racionalidad poética. Uniendo las dos porciones de la mente violentamente separadas sabe Dios por qué extrañas fuerzas; en vano de momento, refugiándose en el estoicismo el inmanentismo aristotélico de la forma. Así que cuando el cristianismo iba a nacer, se había fundado ya el ascetismo de la filosofía con su concepto y abstracción, prescindiendo, y aun condenando, al individuo particular y su carne vital concreta y de odisea o aventurada (OR 159).

De la carne oyera hablar María a su maestro desde el punto de vista de la razón vital. La carne es la profundidad del cuerpo y es una profundidad ilimitada; la carne sería “insondable”, “ensimismable” sin término, sería un dentro sin fin, asiento de la vida y vida ella misma, porque llega a contacto con el “núcleo íntimo”, punto metafísico o mónada o principio de la vida (OR 164. 151ss.). Por mucho que se la divida y subdivida es siempre carne, infinitesimalmente. Sin la alianza de la religión cristiana ‘afilosofada’ del Imperio de Occidente y de san Agustín, no hubiera podido el platonismo imponer el ascetismo del despojo de la particularidad y la unicidad irrepetible que se ve en la carne y que requiere un tipo de razón no abstracta para tratar de todo lo “material” y “temporal”. La anécdota que es

<sup>10</sup> *Epistolario [1960-1989]. María Zambrano y Reyna Rivas*, Caracas, Monte Ávila ed., 2004, p. 77.

nuestra civilización nos enseña la catástrofe de una alianza de la filosofía y la religión para enviar a la poesía al cuarto trastero, o al manicomio, al exilio, a la pérdida del respeto oficial. Mutilación de la inteligencia y abandono de las condiciones de la vida, la vida que está en esta Tierra de momento, lugar del universo infinito y único.

#### 4. *Antropología desde el Principio y el Adviento*

Del esclarecimiento del conflicto entre filosofía y poesía, crónico en nuestra civilización judío-helénica, se promete María Zambrano tal vez “la indicación de la salida a un mundo nuevo de vida y de conocimiento” (*OR*, p.117).<sup>11</sup> Nada menos. Mas no por occidental que sea (y, por tanto, provinciano en fin de cuentas), es episódico tal conflicto, o ha sido evitable. En efecto; en el breve prologuillo que antepone al capítulo primero (“Pensamiento y poesía”) de *Filosofía y poesía*, antes de abordar la antropología en el cuadro del desgarró que se vive, y malvive, en fuerza de la actitud forzada de dos formas mutuamente exclusivas de la palabra y la expresión que dejan al hombre como partido “en dos mitades”, dedica María unas líneas al fundamento teológico, o último, del ser/de/palabra o logos que tiene y es el hombre, y a su historia cosmológica y (podríamos decir) teopática (*OR* 117s.). Se trata de algo más de veinte líneas.

El fragmento, de densidad zambrania, se apoya en los dos versículos del Evangelio de Juan más citados por María: el 1,1: “En el Principio era el Verbo”, y el 1,14: “el Verbo se hizo carne”, es decir el Verbo “descendió aquí, a la Tierra, en cuerpo y humana figura”. En esta explicación del descendimiento del Verbo se prescinde de momento del tema de la carne, tan particularmente entendido ya por su maestro desde el punto de vista inmaterial de la vida (la carne es el asiento propio de la vida y siempre tiene forma interna vital), tan singularmente explicada por Leibniz como corporeidad espiritual (la carne y el cuerpo son una emisión de la mónada), y tan intensa y al parecer heterodoxamente (por un supuesto docetismo) sentida y mostrada por ella misma, como filognóstica.<sup>12</sup> Porque lo que va a contar ahora en este descendimiento de la Palabra divina es la vertiente de la palabra que da al cosmos, a eso otro que es el universo y, en particular, el hombre terreno o de esta Tierra, el individuo con quien se convive para poder vivir, el cual necesita de la expresión en reciprocidad: forma corpórea y figura cósmica, es decir, el logos ‘proforikós’ o proferido, no el ‘endiázetos’ o íntimo y de dentro, que da a la vertiente eterna del Padre o abismo –según los alejandrinos Clemente y Orígenes.

Dice pues que la respuesta a la pregunta por el ser del hombre se origina y basa en lo que “era al principio”, entendido aquí como el

<sup>11</sup> Cuando se edita en España, en 1969, el libro *Filosofía y poesía* (cfr. *Obras reunidas*, ed. cit., pp.113-248) lleva ya treinta años bajo la mirada de nuestra filósofa y es como su encuadre para siempre. Las conferencias de María Zambrano en la Casa de España de México, de las que sale este libro, son (cfr. Moreno, J. *Antología crítica*, ed. cit., pp. 688-690) “nostalgia y profecía” metafísicas pero para esta historia que es la del pobre hombre. Este libro tiene calientes las letras que componen las palabras pronunciadas en 1939; le tengo por eso una querencia definitiva. Sus mismas deficiencias de redacción son, no ya un tributo a la espontaneidad y una marca personal intachable, sino la garantía del impulso que se despreocupa de los signos ortográficos para que se los ponga cada cual como alcance y se le dé. El modo de tratar los manuscritos y sobre todo los inéditos de María Zambrano requerirá discusión amplia y sincera. Los entrecomillados que siguen, sin referencia expresa, pertenecen al fragmento que indicaré.

<sup>12</sup> Sobre el supuesto docetismo de María (a saber, que el cuerpo de Cristo haya sido aparente –y de ahí la concepción y nacimiento virginales– pero no realmente carnal como naturalmente gestado y alumbrado) habrá que hablar expresamente y dar razón de alusiones y paralelismos con el Islam en este punto. La carnalidad, según la escuela de Madrid que sabe seguir a Leibniz, es carne ‘espiritualizable’, es decir, expresable, en otras condiciones y circunstancias cósmicas, hasta términos que se teme imaginar y se pierden de vista, al mismo tiempo que, en contradicción con la concepción meramente bioquímica de la carne, se afirma su posible resurrección en una forma y figura de humanidad que está decididamente más allá de las que, con ráfagas de belleza, contemplamos sufriendo como desguace y decrepitud de lo que se recuerda en sombras, que pudo ser un día.

comienzo anterior a todo tiempo cósmico, según entendían el versículo algunos Padres de la Iglesia. Mas, lo que era al principio, el Verbo que era ya en el principio o antes de todo antes, estaba, dice María, “más allá del ser y de la nada”, en lo inefable, inimaginable e inconceptualizable: estaba con un estar que era su ser propio, en el “Principio imprincipiado” que es el Padre. En esta segunda alusión al principio, se trata del Principio personal creador del cosmos mediante el Hijo o Logos. Se nos dice que en ese Principio que está “más allá de lo principiado”, más allá de todo lo que tiene comienzo (o mejor dicho, es un ser comenzado, ser de generación o nacimiento), estaba ya el Logos eterno y personal. La cristiana María Zambrano piensa el ser y su originariedad absoluta, y pensará el cosmos y su aparición, desde el Logos íntimo del Padre que ya se revela en la aparición del cosmos y que luego desciende al cosmos en forma y figura humana. Y habrá que averiguar si esta alejandrina ve ya en la misma generación eterna del Verbo la pre-generación del cosmos. Como creo que es el caso, desentendiéndose

ella esotéricamente de si esa simultaneidad de la generación del Logos y el cosmos es cuestión sólo de hecho, o algo más, y de si, por tanto, cuando “in propria venit” el Logos (Juan 1,11), cuando el Logos descendió en forma y figura humana a su propiedad que es el cosmos, descendió con una afinidad misteriosa relativa a la gloria que tiene su Aurora en el mismo ser divino.

### 5. Verbo de vida y ley de vida

El Logos es “la palabra creadora que mueve y legisla al par”. Es el Logos en quien “estaba la vida” (Juan 1, 4), pues el movimiento producido de la Palabra y del que la Zambrano habla aquí, es el aristotélico, el movimiento interior o vital, como Ortega y Zubiri le enseñaron —a saber, que el movimiento aristotélico no es sólo el exterior o de colocación, sino, y principalmente, el biológico, el del alma, el de la vida de logos. Así lo pensaba también Leibniz. El Logos es “la” palabra que “mueve y legisla”: creadora de vivientes y guía de los mismos en la vida, suscitadora de visio-



Mariona Vilaseca. *Acumulació degradada*, 2009

nes y orientadora o encauzadora de la vida: logos vital, razón vital. Crea vida humana, vida en libertad y selección, es decir, vida en destinación, con todo lo que ello comporta.

Las palabras “en el principio era el Verbo” son de revelación y no de mera manifestación. Revelación es donación de luz, gracia de luz, luz gratuita. Gratuitad que no significa exoneración de experiencia –pero esta es otra cuestión aquí no pertinente. Mas dichas palabras griegas (“en el principio era el Verbo”) son culturalmente helenas, pertenecen al orbe heleno de la filosofía. En su origen son de vivencia o experiencia hebrea: luz directamente recibida del Dios único; la filosofía griega, lo que ha hecho, es traducirlas para sí en el libro llamado de la *Sabiduría* en el A.T. Si esta revelación del Logos como relacionado con el “Principio imprincipiado” o absoluto se dio, o hubiera podido darse, “en otras palabras”, es cuestión que deja sugerida nuestra filósofa, aquí sin respuesta. Pero las palabras mismas, con ser griegas, a la luz de la revelación quieren denotar una cercanía e identidad entre logos y vida, una identidad que ya se había perdido; lo reafirmaba Juan con esas palabras, fraternalmente, metido también dentro de la filosofía alejandrina. Con esas palabras helénicas de resonancia alejandrina avanzada, se “rescataba” a una razón cuyo desvío era ya tanto más decisivamente desorientador cuanto que ella, “la razón [...] es raíz del universo y del conocimiento humano”. La revelación, esto, ya lo sabía pero no se había formulado filosóficamente: Verbo y vida son inseparables en y desde la raíz misma del Universo. Y en la medida en que, por lo que sea, se separan, sucederá que desgarrarán, cruel y miserablemente, al hombre y su mundo inmediato, y al cosmos. Unidad, integridad y universalidad –es la marca del buen camino sano. (El insistente reclamo de mi descripción experiencial del concepto de integridad, que me pedía María en las *Cartas de la Pièce*, señalaba que el sujeto había de ‘enterizarse’ o integrarse reuniendo, uniendo otra vez, entera e íntegramente, sus desparramadas fuerzas para vivir

cada hora, como se hace después de la dispersión del buen combate– que otra cosa no será vivir. De la función del Espíritu y el espíritu en esta reunión o integración informará el tratado *Logos y espíritu* de próxima publicación en la editorial Siruela). Y talmente es “raíz del universo y del conocimiento a lo humano”, que por catastrófica que sea la deriva de la historia, ninguna catástrofe cósmica o humana conseguirá desquiciar definitiva e irremediablemente la razón de la vida y la vida de la razón. El garante de esa unión “de raíz” absoluta y originaria, es el Verbo por quien todas las cosas fueron hechas, Verbo que crea y legisla, origina y encauza. La razón sola se pierde y ciega, sirve para cegar (Leibniz). La vida sin luz se hunde en tinieblas, no entiende el sentido de la oscuridad de su limitación, no sabe vivir en el océano de los posibles, de oscuridad gradual según su composibilidad cósmica en el régimen de libertad al modo humano.

“Raíz del universo”, esa metáfora, supone que el cosmos es como un árbol (la metáfora es de Böhme y de la gnosis) cuya raíz está en el Logos de la Vida y su despliegue luego en el logos “al modo humano” pero no con independencia entre el Logos eterno temporalizado y el logos temporal de eternidad en “gemido” y eviternidad laberíntica. El modo humano del conocimiento, consistente en (1) experiencia o vivencia desde el sentir individual, (2) expresión poética (no sin sapiencial inicio), y (3) posible formulación ulterior filosófica y científica –con todos sus riesgos, con sus historias y modalidades civilizacionales.

La radicalidad racional del cosmos no puede ser destruida o destituida o sustituida por nada. Y si el apóstol Pablo llama “locura” –recuerda ahí María– a la razón o sabiduría de este mundo, al conocimiento al modo humano, ello no rectifica la afirmación del otro apóstol que dijo “en el Principio era el Verbo”. Y no es inocente esta contraposición de Pablo y Juan en este breve párrafo cosmológico. Pablo no muestra ninguna simpatía por la palabra logos ni por la filosofía (cfr. I Cor.

1,20; 2,5; Col.1, 23). La sangre sacrificial del Hijo, en Pablo, es para Juan el Logos de luz. Son dos regímenes del conocimiento: el de sangre y el de luz.

### 6. *Lo irremediamente nuevo*

En el régimen general del Universo, “advino” (tuvo su Adviento) “algo irremediamente nuevo”. En un “determinado momento de la historia”, dice María Zambrano (colocando paulina y agustinianamente ese momento en “la plenitud de los tiempos”, Gál.4,4), se produjo el hecho (de carácter u orden cósmico por su misma naturaleza) de que se plantó en “la Tierra” ésta, que es un lugar del cosmos uno e infinito, “un ser que portaba en su naturaleza una dualidad que puede ser sentida como contradicción impensable de ser a la vez, y con igual plenitud, divino y humano”. La plenitud de humanidad del advenido no es menos asombrosa que la plenitud de su divinidad. Haya pasado en el cosmos y en el hombre lo que haya pasado, sea su historia cual sea, ese hecho de la presencia en la Tierra de la divino-humanidad verdadera y auténtica, eso ha sucedido en efecto, es un hecho de proporciones de realidad metafísica absolutas, es algo nuevo en el cosmos y es “irremediable”, irreversible, porque se trata del mismo logos de la creación u origen del universo. “La razón, el logos [advenido] era el de la creación [del cosmos] sobre el abismo de la nada”. Y tenía rostro humano, y era el rostro divino del Logos que por lo visto cabe en la “figura humana”, en el cuerpo humano. ¡Esta sí que es una “locura”, esta revelación, habría que decirle al Pablo que llamó locura a la sabiduría de este mundo, a la razón cósmica con todos sus desvaríos! El origen absoluto y su intención primordial, el Principio imprincipiado, se presenta mediante el Logos en esta Tierra y casa del mundo, que es su propia casa (Juan 1,11), pero que llega a no parecerlo y a ser una casa “ordenada” y “guiada” por un demiurgo fundamentalmente torpe, dado el estado precario y confuso de la razón que, de hecho, *es* el hombre:

“vino a su casa”, tal como traduce el andaluz Juan Mateos S. J. (*Nuevo Testamento*, de Editorial Almendros, Córdoba) “in propria venit” Pero su casa estaba tan arruinada que no reconocieron al Verbo en su rostro humano y en su modo de conocimiento humano. Ya sabemos pues qué es la Tierra: el lugar donde se llega a no reconocer ni aceptar al logos que era al principio y es en el Principio. Y ahí llegan la filosofía sin poesía y la poesía sin filosofía, cada una a su manera.

### 7. *La luz y la vida como amor menestero*

“La palabra divina Fiat lux” [Génesis, 1,1-3], “descendida aquí en cuerpo y humana figura”, es la misma que se cernió “sobre el abismo de la nada”. María entiende “las tinieblas sobre la faz del abismo” de Génesis 2, como “el abismo de la nada”, pero la nada böhmiana que es la plenitud de las posibilidades del ser que bullen en el fondo de la infinitud sagrada del Principio imprincipiado y de su Logos, “más allá de la naturaleza y del hombre”. Infinitud que bulle en forma monádica en el fondo de cada individualidad. Es la Tiniebla del Areopagita vista desde Leibniz.

Tal nada se parece “a la sombra de un todo que no accede [o se presta] a ser discernido”, explicará en *El hombre y lo divino* (“La última aparición de lo sagrado. La nada”), dado que esa nada es “el vacío de un lleno compacto, [lleno] que es [el] su equivalente [del vacío mismo]...la negativa muda informulada a toda revelación”. Esa nada es “lo sagrado puro” (ib.). Sobre ello se cierne la Palabra divina y, por lo tanto y luego, la humana, la razón humana, que si no es creadora o poética, podrá ser muchas cosas lamentables, mas no razón de la vida, razón poética: creadora de nuevas aperturas, nuevas y bellas, que diría Leibniz.

Lo que queda más allá de esa nada es el infinito actual, la infinitud del ser, el cual es amoroso (que es bastante más que el “expansi-

vo” Bien platónico): es *con-natus*,<sup>13</sup> naciente, connecedor, de querencia al nacer, y en esa amorosidad tiene su punto flaco, la raíz de su inclinación a dar y darse. Lo sagrado puro es la infinitud de posibles que “gimen” por entrar en el ser; gimen o pugnan y empujan por su composibilidad, diría Leibniz bellamente, y gemirán aun cuando entren y hagan efectivamente cosmos porque, como seres de nacimiento, necesitarán que se les diga su nombre y se les manifieste su verdadero rostro. Además de que metafísicamente se nace cuando se puede... Condición del ser de contingencia que no sentirá ni entenderá nunca el ser como obvio; que habrá de aprender a querer y ser querido, a ser sencilla y mera criatura: el “ser menesteroso” que hay en el fondo irremediable de todo ser viviente. “Más allá de todo lo principiado”, en el último recodo del ser, hay el amor menesteroso que hará entender el advenimiento del Logos a este su mundo como la escapada metafísica en busca del otro, tanto más otro cuanto más propio. Lo verán y dirán así los místicos, seguros ellos de la enfermedad del ser viviente: menesteroso de amor. Estar en la tiniebla y el abismo es sinónimo de estar en el Origen, en el Padre.<sup>14</sup> Mas “el proyecto de ser, de vivir en acto puro” es irrealizable. El malestar de la contingencia, la sensación de oscuridad y perdición es propio de un modo de conocimiento como el humano, y de toda criatura. El ser/de/pensar que es el hombre ha de vivir las cosas padeciéndolas y trascendiéndolas. Es un logos oscuro como ha sabido decir Jesús Moreno. Pero dejemos esto, dice María: atengámonos por lo pronto “a la situación presente” cuya profundidad en la desgracia podemos medir ahora ontológica-

mente: la existencia del ser/de/palabra que es el ser humano se realiza en el océano infinito de posibilidades, en su entramado misterioso, estrictamente misterioso más que meramente problemático. Y ese entramado particular en cada individuo es el destino. El espacio o medio del hombre es el misterio, que comprende ahora también la caída a una existencia de desgarros.

### 8. Las acomodaciones del Logos<sup>15</sup>

¿Qué mucho que el Verbo se acomode y condescienda a la vida en todos los tonos y modos que la vida necesite, y que la palabra sea poética de suyo por cuanto pueda encontrarse el “poro” por donde se trasciende y le sale espontáneamente plurireferencia a aspectos inagotables e impensables del cosmos, en su esfuerzo por nacer a luz, allá incluso donde se la usa con violencia?

No hay palabra que no sea poética o creadora y unidora en su mismo origen. Toda palabra es fruto de una metáfora, dado que toda inteligencia de alguna cosa se alcanzó porque se la comparó con otra ya entendida; los rastros de ese origen los enseña la Etimológica y los explica la experiencia de la vida del hombre. Luego, toda palabra es inquieta porque está en la inquietud de la mente y toma variaciones según reflejos que va recibiendo. Es una creadora que no cesa, porque el viviente es esencialmente único y autotrascendente: el viviente es ser naciente, ser en nacimiento perpetuo, en horizonte cambiante y en destinación única. Es un ser de revelación que, un día, se dedicó a buscar e inventar, incluso a

<sup>13</sup> Como muy bien subraya y escribe María (con dos “nn”), porque no quiere (hay que suponerlo con fundamento) que esa palabra venga de ‘conor’=esforzarse, intentar (muy clásica); sino de ‘con-nascor’=nacer junto con (de empleo más llano contra lo que de entrada podría pensarse). Los dos verbos son deponentes y dan un participio agente semejante y un sentido no contradictorio, pero de diferencia imaginativa y alcance de mucho fuste. Leibniz enseñaba que la muerte es cosa muy relativa y que “muy bien podrían darse otras muchas [clases de] resurrecciones”... “Es natural que el animal que siempre ha sido vivo y organizado, permanezca siempre así” y vaya encontrando forma de vida en otras condiciones cósmicas, por lo que hace a la mente o viviente racional. Cfr. *Nuevo sistema de la naturaleza*, nº 7.

<sup>14</sup> Cfr. Andreu, A., *El Logos alejandrino*, Madrid, Siruela, 2009, p. 75 y nota 43.

<sup>15</sup> Expondré en mera enumeración de títulos de capítulos, casi, lo que, en fuerza de la limitación solicitada, no me es posible hacer de otra manera. Lo indico sólo por sugerir los desarrollos que se requerirían.

despreciar lo dado graciosamente, y a demiurgizarse su existencia entendiéndola con la reducción trágica a lo mecánico y tecnológico, a lo manejable. Pero por más que el desgarramiento entre poesía y filosofía (que es el caso al que se reduce en su estudio María) (ib.117) llegue a establecerse como estructura de una época o de una civilización, por más que se enfatice y exagere y degenera, no obstante “poesía y pensamiento” podrán “concertarse en una sola forma expresiva” (115), pues “son dos formas de la palabra”, del Logos (116): el hombre es “un ser necesitado de ambas” (117), son “formas del saber y la expresión”, formas esenciales (115). Son “dos mitades del hombre” (116).

El Logos es multiforme, como la vida en su infinitesimal infinitud. Hay saber analítico, sintético, empírico, deductivo, inductivo, narrativo, imaginativo, histórico, lírico, inefable o místico... Instinto o circunstancia pueden caracterizar a una inteligencia individual, pero sobre todo es la libertad alimentada de pasiones la que puede unilaterizar una dimensión de la razón hasta el punto de excluir a otras. Y estos exclusivismos son “la causa de tantas vocaciones malogradas, de angustias sin término anegada en la esterilidad, de enajenación” (OR 115). E incluso de la desaparición de una cultura o hasta de una civilización: hay extremismos y exclusivismos que degüellan, extinguen por aburrimiento incluso, por parálisis, haciendo imposible la vida. Así es el hombre que encontramos en la historia, con “su querer ser”. En nuestro caso occidental, nuestra época moderna se caracteriza por el concepto abstracto y su violencia aplicable

tecnológicamente, destructoras por comisión y omisión, de la vida. La individuación, en su constitutiva infinitud vital y personal, luchará, con mayor o menor acierto, por escapar de esta cárcel del concepto, que no advierte que está, íntima e inexorablemente, desbordado por el contenido implícito desatendido o negado, que acabará evocado y liberado por la lírica que es la palabra más libre sostenida por el corazón más generoso y sufrido. ¡Matemáticas y lírica para la escuela! –eso nos la salvará y salvará el futuro del hombre! Y la guía de la otra Ilustración que pedía Leibniz, el filósofo-poeta.<sup>16</sup>

En nuestra civilización y modo de vida (por nombrar así a la falta de civilidad que nos caracteriza y al vivir maldesvivido que nos propinamos), hoy, la reunión de filosofía y poesía es cuestión de salud mental y social. Hemos de partir de que “este hombre que conocemos y que se nos impone” no es “el” hombre ni mucho menos. Es un desequilibrado peligrosísimo que produce cinco mil muertes de niño cada día, por falta de agua potable. Hay de todo para remediarlo (agua, envases, transportes...), falta conocimiento cordial, impulso generoso, visión creadora o poética para transformar las malas leyes que malencauzan las obras y actuaciones del hombre. Esta historia moderna que estamos haciendo, no es la historia verdadera del hombre.<sup>17</sup> Nos estamos engañando a nosotros mismos y a los demás. Si alguien tenía que cometer en la experiencia de la Humanidad ese error de desnaturalizar la vida, arrancándole la razón para menesteres abstractos, aquí estamos nosotros, los errantes, los aberrantes, que lo reconocemos. Reconocemos que, de la razón divina de

<sup>16</sup> Creí en tiempos ser yo el único que llamaba poeta al que, textos e historias repetidoras, siguen llamando racionalista: a Leibniz (cfr. “El poeta Leibniz y el teólogo Machado”, en *SIBYLA*, revista sevillana); así lo hice en ejemplar que deposité en la mesa-aparador de la Fundación María Zambrano, y que desapareció súbitamente en su día, sin saber nadie cómo ha sido. Pero Cansinos-Assens llama a Leibniz poeta-filósofo en su estudio introductorio a su traducción de las OC de Goethe (Aguilar). Como igualmente hacen don Antonio Machado y María Zambrano. Tampoco falta quienes, al leibniziano poeta Mairena, quieran sacarlo de filósofo, de que se le tome en cuenta como filósofo, como si no tuviera tantos motivos como Hölderlin –otros, pero tantos, o más– para ser visto como pensador avanzado. Leibniz se guiaba por la belleza hasta de una fórmula matemática, por cierto cuanto más sencilla, mejor. Acertará quien presuponga como inspiración, en el trasfondo de la filosofía zambranianiana, a la monadología, tal como también sucede en Machado.

<sup>17</sup> Cfr. Andreu, A., *María Zambrano. El Dios de su alma*, Granada, Comares, 2007, pp. 56-58.

infinitos aspectos, la que se “reparte por todas las entrañas” (como en cita de Empédocles dice María), del Logos divino creador, hemos hecho razones despiadadas que tanto más desgarran al ser y tanto más lo destruyen: la razón confesional, la razón nacional, la razón racista, la razón lingüística, la razón de los elegidos (unos u otros, por turno), la razón sexuada o de género (también por turno en la prehistoria y la historia)...

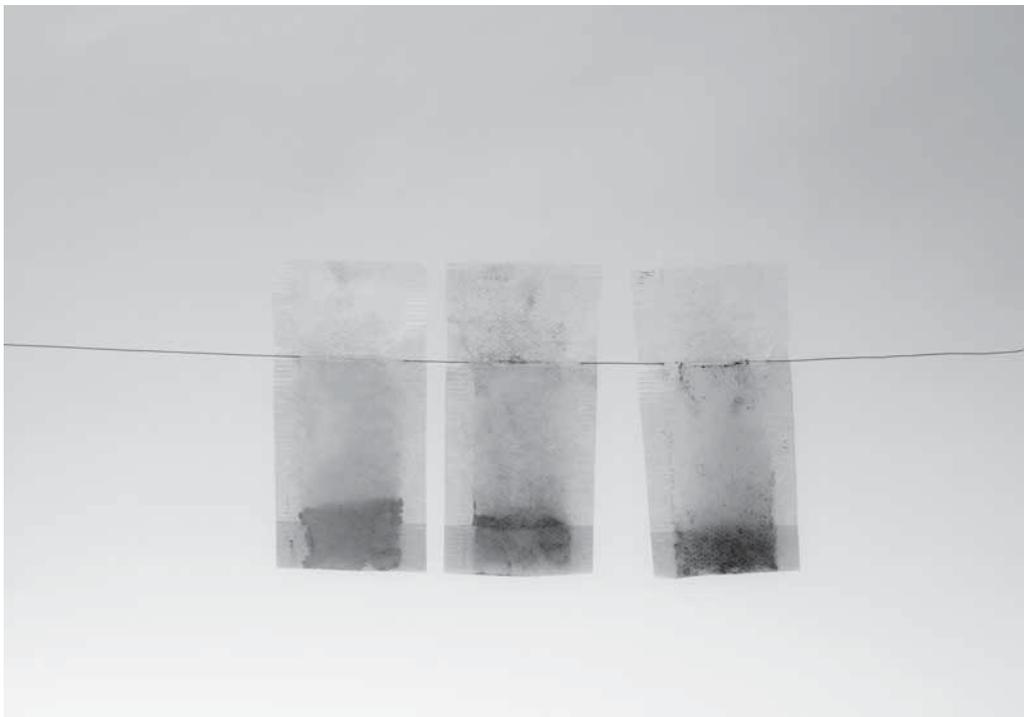
A la filosofía le nace de suyo la poesía, y a la poesía le nace, también sin más, la filosofía.

María significa además la necesidad de pensar los misterios del cristianismo y de las religiones, sus liturgias y formas populares: su mitología, para alimento sano de la filosofía. No creo que las universidades confesionales

que conozco lleven a cabo esa tarea. Pero ahí se guardan tesoros que los olvidos y desatenciones metodológicas y farisaicas de unos y otros, dejaron caer, y que María no dejó nunca de habitar y cultivar.

Hay una “lógica divina” de la que está cerca la “lógica de la vida”, lógicas que acabarán por echar por los suelos otras lógicas estúpidas y criminales. “[María Zambrano] anuncia en toda su apasionada riqueza un estado de espíritu que ya es el de muchos. Nostalgia de un orden humano, búsqueda y profecía de un Logos lleno de gracia y verdad. Y esta angustia alcanza en María un tenso, hondo equilibrio.”<sup>18</sup> Habla Octavio Paz. ¡Vamos al alcance de ese tenso y hondo equilibrio!

Campanar, febrero 2009.



Mariona Vilaseca. *Acumulació*, 2010

<sup>18</sup> Moreno, J. (ed.), *Antología crítica*, ed. cit., p. 689, nota 43.

*Jorge Luis Arcos\**

# *Confluencias entre José Lezama Lima y María Zambrano*

## **Resumen**

Este trabajo estudia las relaciones entre María Zambrano y José Lezama Lima, desde la óptica del vitalismo y la particular sacralidad de sus respectivos pensamientos, y de la expresión imaginal y simbólica en que estos se canalizaron. Se atiende en especial al artículo de Zambrano, “Hombre verdadero: José Lezama Lima”.

**Palabras clave:** M. Zambrano, J. Lezama Lima, sagrado, sacrificio, insularidad, simbolismo, vitalismo, orfismo

## **Abstract**

This essay studies the relationships between María Zambrano y José Lezama Lima from the point of view of the vitalism and the sacrality of their respective approaches, as well as the imaginative and symbolic expression that carried their thoughts. Special attention is given to Zambrano’s essay, “Hombre verdadero: José Lezama Lima”.

**Keywords:** M. Zambrano, J. Lezama Lima, Sacred, Sacrifice, Insularity, Symbolism, Vitalism, Orphism

**L**as confluencias entre José Lezama Lima y María Zambrano son tan profusas como profundas. Bastaría leer las cartas cruzadas entre ambos<sup>1</sup> para apreciar enseguida la alta jerarquía de este epistolario. En cierto sentido, desde diferentes direcciones, ambos persiguieron el mismo imposible: una sabiduría *otra*. Si Lezama, desde la poesía, el verbo encarnado, se nutre de toda una sabiduría mítica, religiosa, filosófica, histórica, María Zambrano, desde la filosofía, incorporará igualmente todo un saber olvidado por la razón: la mística, las religiones paganas, el vasto mundo de lo sagrado, la vida misma o las categorías de la vida o del sentir. Lezama tratará de erigir lo que él mismo considera con mucha ironía una locura, un imposible: un sistema poético del mundo, con sus categorías igualmente poéticas, un saber donde la imagen fuera el centro simbólico y la energía dinámica y unitiva de una percepción omnicompreensiva de la realidad, tanto de la visible como de la invisible, de lo telúrico como de lo estelar, es decir, un pensamiento poético. La autora de *Claros del bosque* nos legará también una aporía, un imposible: su razón poética.

Más allá de diferencias puntuales los aunaba a ambos una poderosa vocación de conocimiento. Esa vocación tuvo en Zambrano su expresión más alta en la crítica a la razón discursiva, proyecto que no pudo concluir.<sup>2</sup> Lezama, concurrentemente, realizó una severa crítica de diversas manifestaciones del racionalismo occidental. En cierto modo, su poética parte de una crítica a la poética aristotélica.<sup>3</sup> Pero su sistema poético del mundo terminó por tener un valor empírico, sólo

válido para una lectura metapoética de su propia obra. La razón poética zambraniana tampoco cuajó en una expresión clara y distinta si bien delató como ninguna otra crítica contemporánea las carencias de la razón filosófica tradicional. Tanto el sistema poético del mundo de Lezama como la razón poética de la autora de *Claros del bosque* se situaron conscientemente en un margen y rehusaron cualquier definición. Precisamente su vitalismo visceral, su confusión con el mundo de lo sagrado, su pensamiento y expresión imaginables y simbólicas, impedían una concreción instrumental o unilateralmente discursiva. Ambos partieron de una noción profética (Lezama diría *hipertélica*), lo cual implicaba de alguna manera casi fatal o necesaria al *fracaso* (tragedia, sacrificio) como forma de preservar la singularidad de una percepción omnicompreensiva de la realidad. En el caso particular de María Zambrano nos queda la inquietud de si no pretendía sustituir la noción tradicional de filosofía por *otro* saber (le llamó razón poética) trágico, místico, poético...<sup>4</sup> en este sentido profético, proyectivo, abierto, mediador, como que siempre estaría aunado con las teresianas “mismas vivas aguas de la vida”...

Pero comencemos por el origen de esta inusual relación. Ella misma lo ha relatado varias veces. En “Breve testimonio de un encuentro inacabable” (1988),<sup>5</sup> ella narra su primer encuentro en 1936: “Se sentó a mi lado, a la derecha, un joven con grande aplomo y ¿por qué no decirlo? de una contenida belleza, que había leído algo de lo por mí publicado en la revista de Occidente” (...) En esta sierpe de recuerdos, larga y apretada en mi memoria, surge aquel joven con tal fuerza que por momentos lo nadifica todo. Era José Lezama Lima.” Y, en medio de una reminis-

<sup>1</sup> Véase *Correspondencia entre José Lezama Lima y María Zambrano y entre María Zambrano y María Luisa Bautista*, Fornieles Ten, J. (edición, introducción y notas), y Lezama Lima, E. y Orbón, T. (prólogos), Sevilla, Ediciones Espuela de Plata, 2006.

<sup>2</sup> Véase, Moreno Sanz, J., *El logos oscuro: tragedia, mística y filosofía en María Zambrano. El eje de 'El hombre y lo divino', los inéditos y los restos de un naufragio*, Madrid, Editorial Verbum, 2008, 4 vols.

<sup>3</sup> Véase, Arcos, J. L., *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*, La Habana, Editorial Academia, 1990.

<sup>4</sup> Dicha inquietud se acrecienta con la reciente lectura de *El logos oscuro* de Jesús Moreno Sanz.

<sup>5</sup> Zambrano, M., *Islas*, Arcos, J. L. (ed.), Madrid, Ed. Verbum, 2007.

cencia de raíz sagrada, expresa: “un encuentro de esos que no se buscan, que vienen dados o que son nacimientos en la memoria y sus laberintos, en aguas transparentes y profundas, misterio y claridad”, y afirma: “aquel joven pertenecía a mi vida esencial”, y enseguida: “fue un encuentro sin principio ni fin”. En este mismo texto, que sirvió como liminar a la edición crítica de la novela *Paradiso*, María lo reconoce como un “católico órfico” e, igualmente, a su novela como “una obra auténticamente dentro de la tradición órfica”, en lo que coincide con la percepción de Fina García Marruz.<sup>6</sup> En un texto anterior, “José Lezama Lima en La Habana” (1968),<sup>7</sup> su evocación de Lezama se confunde con la de la isla, donde cree percibir “rastros del paraíso”. Inmediatamente reaparece lo sagrado: “Lo sacro se cela en el sur entre cancelas, hojas y cortinas de aire sólo atravesables para aquel que mira sin curiosidad, sin apetito siquiera de penetrar en lo sacro...”, y advierte que fue reconocida como “alguien que sabe de lo sacro permanentemente”. En su evocación de Lezama anticipa María su idea del “ancho presente” cuando escribe: “Lezama vivía en ese difícil cruce, en ese punto que es el tiempo presente, un punto –espacio-tiempo– al que hay que alzarse con destreza que sólo la más sutil sabiduría proporciona y para los que los saberes no bastan”. Y luego: “Es el presente que se crea en verdad”. Ancho presente o presente creador o eterno presente, como también vislumbra en el propio Lezama.<sup>8</sup> Es la imagen de un inicia-

do. Inmediatamente vincula las *entrañas* de la ciudad con las del poeta. Ya en el texto anteriormente comentado había sentenciado: “El era de La Habana como Santo Tomás lo era de Aquino y Sócrates de Atenas. El creyó en su ciudad”, lo que apoya su propia creencia, expresada en “Sobre la iniciación”<sup>9</sup> de que “Todos los iniciados tienen necesidad de una ciudad, de un lugar”. En una bellísima carta a Lezama, donde María hace equivaler a La Habana con la Andalucía de su infancia, expresa: “En La Habana recobré mis sentidos de niña, y la cercanía del misterio, y esos sentimientos que eran al par del destierro y de la infancia, pues todo niño se siente desterrado. Y por eso quise sentir mi destierro donde se me ha confundido con mi infancia”.<sup>10</sup>

En otro plano concurrente, la relación que se inicia en 1936 se reanuda en 1940 a través de una preocupación central de ambos: la insularidad. Ya Jesús Moreno Sanz ha demostrado prolija y profundamente la importancia que para el pensamiento de María Zambrano tuvo la redacción de *Isla de Puerto Rico (Nostalgia y esperanza de un mundo mejor)* (1941), escrito en La Habana a su regreso de aquella isla gemela. Lo significativo es que ese intenso librito sea dedicado a José Lezama Lima, con este comentario “quien también ha sentido y pensado sobre las islas”. ¿Conoció María el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1938),<sup>11</sup> donde Lezama discurre sobre el mito de la insularidad? Es probable, pero en todo

<sup>6</sup> Véase Arcos, J. L., “María Zambrano y la Cuba secreta”, en Zambrano, M., *La Cuba secreta y otros ensayos*, Arcos, J. L. (ed.), Madrid, Endimión, 1996.

<sup>7</sup> Zambrano, M., *Islas*, ed. cit.

<sup>8</sup> En carta a José Lezama Lima, fechada el 15 de febrero de 1975, le dice a su amigo: “¿No le parece que el presente puro y verdadero, tiempo de la certeza y de la diaphanidad, nace de esta fidelidad? Los infieles no conocen el presente porque perdieron el pasado, cerrándose el futuro. Sólo están colgados del porvenir y por él arrastrados. / Cuando le vi aquella noche entre tantas gentes que allí había, se me destacó de todas ante todo por eso, porque le vi en el presente, un presente que no le abandonará nunca...”, en Zambrano, M., *La Cuba secreta y otros ensayos*, ed. cit., p. 229. Otra descripción de ese “ancho presente” la desenvuelve María en “Calvert Casey, el indefenso, entre el ser y la vida”: “El tiempo: un ancho presente que se abrió. Ese presente no fugitivo, ese centro del tiempo que no sólo fluye sino que llama. Y esa llama que arde sin ser notada. Y ese ocaso sin melancolía.”, en o. c., p. 196.

<sup>9</sup> Colinas, A., “Sobre la iniciación. Conversación con María Zambrano”, *Cuadernos del Norte*, 38, 4, 1986.

<sup>10</sup> Zambrano, M., *La Cuba secreta y otros ensayos*, ed. cit., pp. 207-208.

<sup>11</sup> En Vitier, C. (comp.), *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1981. Dicho ensayo fue publicado por primera vez en *Revista Cubana*, La Habana, enero, febrero, marzo de 1938. Véase también, *Querencia americana. Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima. Relaciones literarias y Epistolario*, Fornieles Ten, J. (edición, introducción y notas), Sevilla, Ediciones Espuela de Plata, 2009.

caso Lezama le responde esa dedicatoria con otra, en su poema “Noche insular: jardines invisibles”, cuando lo publica inicialmente en la revista *Espuela de Plata*, primera donde colaboró María de las llamadas revistas origenistas, y que luego incluye en *Enemigo rumor* (1941), libro que sí lee María ese mismo año y sobre el que le expresa a Lezama que tiene “un mundo ancho, misterioso”.<sup>12</sup> Aquel poema, donde Cintio Vitier ha apreciado, en su ensayo “Crecida de la ambición creadora. La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular”,<sup>13</sup> que “Lezama ve en la noche insular (...) el drama teológico del destierro”, y donde el poeta “realiza su encarnación verbal de la noche cubana”. Hay incluso una correspondencia, por ejemplo, entre las valoraciones de la noche por parte de María Zambrano en la pintura de Wifredo Lam<sup>14</sup> y la noche insular lezamiana. Ya el mismo crítico, a quien Lezama le dirige una importante carta donde explica su poética y donde le convida a crear una “teleología insular”,<sup>15</sup> había apreciado cómo en Lezama “Hay una enemistad original, de raíz sagrada, entre la criatura y sustancia poética”. Pero también en aquel primer libro de Lezama aparece un poema como “Muerte de Narciso”, que se ha relacionado con “Cementerio marino”, de Paul Valéry, poema que unos años antes, según comenta Moreno Sanz,<sup>16</sup> escuchaba María leer en francés a Victoria Ocampo en Madrid. Es muy significativo que en “Breve testimonio de un encuentro inacabable” ella exprese que “Las aguas creadoras, fecundas y vírgenes, él, Lezama, las buscaba y creía en ellas (...) Lo que él estaba buscando era la generación en el agua por la mirada fecunda y vir-

gen, de la cual Narciso, tardío mito neoplatónico, puede ser un eco que se transformó en impostura”. No hay que olvidar tampoco que “Muerte de Narciso”, “Rapsodia para el mulo” y “El pabellón del vacío”, variantes los tres de la confianza de Lezama en la resurrección –otra coincidencia esencial con María– fueron leídos por la autora de *Claros del bosque*. Es muy significativo que María vea en “Rapsodia para el mulo” el secreto de su poesía, y que muchos años después, en 1978, cuando lee por primera vez el ensayo de Lezama “Confluencias” (1968), donde el poeta revela el origen de aquel poema, María le exprese a su viuda que encontró “un texto prodigioso de Lezama, ‘Confluencias’, que releí pasmada, anotándolo y todo”.<sup>17</sup> De “El pabellón del vacío”, último poema que escribiera Lezama, le dirá también a María Luisa Bautista que “yo no puedo verle desaparecer en el hueco del Tokonoma sino atravesándolo como cuerpo sutil, luminoso, dotado de verdadera vida”,<sup>18</sup> donde, como se verá después, se puede establecer una analogía con “el mar en llamas” que hay que atravesar...<sup>19</sup> Pero acaso lo más profundo que escribió sobre su amigo, y que nos vuelve a llevar al territorio de lo sagrado, se lo pudo decir a él mismo en carta fechada un año antes de su muerte, en 1975: “Tuvo Ud. siempre la virtud de que los íferos, lo de abajo, lo que queda, aparezca salvado sin dejar de ser”,<sup>20</sup> suerte de síntesis de su razón poética.

Es muy significativo que sea el *sacrificio* órfico el tema central de su comentario de la poesía de Lezama en “La Cuba secreta” (1948):

<sup>12</sup> Carta fechada en La Habana, en 1941, en Zambrano, M., *La Cuba secreta y otros ensayos*, ed. cit., p. 201.

<sup>13</sup> Vitier, C., *Obras. 2. Lo cubano en la poesía*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1998.

<sup>14</sup> “Wifredo Lam”, en Zambrano, M., *Islas*, ed. cit.

<sup>15</sup> Vitier, C., “De las cartas que me escribió Lezama”, en: *Obras. 4. Crítica 2*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2001.

<sup>16</sup> Moreno Sanz, J., “Cronología y genealogía filosófico-espiritual”, en Zambrano, M., *La razón en la sombra. antología crítica*, Moreno Sanz, J., (ed.), Madrid, Siruela, 2003, p. 681.

<sup>17</sup> Zambrano, M., *La Cuba secreta y otros ensayos*, ed. cit., p. 250.

<sup>18</sup> O. c., p. 248.

<sup>19</sup> Para aproximarnos al significado espiritual de “el mar en llamas”, véase Moreno Sanz, J., “Insulas extrañas, lámparas de fuego: las raíces espirituales de la política en *Isla de Puerto Rico*”, en *María Zambrano. La visión más transparente*, Beneyto, J. M. y González Fuentes, J. A. (coords.), Madrid, Trotta, 2004, p. 213.

<sup>20</sup> O. c., p. 231.

*La poesía de Lezama me pareció siempre vivir en estado más que de gracia, de sacrificio; único estado en que el alma que contrae a diario nupcias con la realidad se mantiene intacta. (...) La poesía permanece en lo sagrado y por ello requiere, exige, estado de permanente sacrificio. el sacrificio es la forma primera de captación de la realidad. Mas, tratándose de la poesía, la captación es un adentramiento, una penetración en lo todavía informe. (...) La palabra poética es acción que libera al par las formas encerradas en el sueño de la materia y el soplo dormido en el corazón del hombre. (...) La poesía (...) se alimenta del mundo de los sentidos, buscando en la "fysis" su metafísica: la metafísica del ser viviente, en el latido de cada uno de sus instantes, sin identidad. No es la transparencia –condición de la identidad– el imán de la poesía, sino ese otro indefinible género de unidad oscura y palpitante. La poesía atraviesa, sí, la zona de los sentidos, mas para llegar a sumergirse en el oscuro abismo que los sustenta. Antes de que le sea permitido ascender al mundo de las formas idénticas en la luz, ha de descender a los infiernos, de donde Orfeo la rescató dejándola a medias prisionera. Y así la poesía habitará como verdadera intermediaria en el oscuro mundo infernal y en el de la luz, donde las formas aparecen. No de otro modo, atravesando la superficie de los sentidos, la poesía de Lezama nos conduce a las "obscuras cavernas del sentido" donde las imágenes, la metáfora no son decadencia de los conceptos, remedo de la poesía. Allí la imagen es la virgen aun no presentada a la luz y la metáfora tiene, a veces, fuerza de juro. "Rapsodia para el mulo" nos parece encerrar en lo posible el secreto de su poesía; la definición más clara de su acción, que brota más luminosa en poemas tales como "Noche insular: jardines invisibles".*

Existe otro texto escrito en Cuba, anterior a "La Cuba secreta" (1948), donde se establece prístinamente la relación de la poesía con

lo sagrado. Me refiero a "Apuntes sobre el tiempo y la poesía",<sup>21</sup> publicado en *Poeta*, en 1942. Dice allí: "La poesía primera que nos es dado conocer es lenguaje sagrado, más bien el lenguaje propio de un período sagrado anterior a la historia, verdadera prehistoria". Hay, sin embargo, un momento que nos inquieta mucho, porque parece ser la explicación indirecta de lo que le sobrevendrá a ella misma en Cuba, cuando la siente como una patria prenatal. Se está refiriendo a espacios, "zonas de una realidad hasta entonces oculta, velada", y que "cuando se abren han de ser sentidos no como conquistados sino como recuperados, puesto que se ha vivido con la angustia de su ausencia; la nostalgia de lo que nunca se ha tenido hace sentir cuando al fin se goza, como un volver a tenerlo". Luego precisará que, aunque ese espacio pueda ser confundido con el de la infancia, el verdadero poeta, a lo Rimbaud, sabe "que su nostalgia es de un tiempo anterior a todo tiempo vivido y su afán por la palabra, afán de devolverle su perdida inocencia". Ya ella había afirmado, en *Filosofía y poesía*, que "poesía es sentir las cosas en *status nascens*". Y Lezama, concurrentemente, que "el poeta es el testigo –único que se conoce– del acto inocente de nacer", de donde se deriva ese pensamiento tan consustancial a ambos sobre la resurrección, sobre volver a nacer. Ese *Incipit vita nova* dantesco que resuena en *Claros del bosque* como una profecía o en su último prólogo de 1987 a *Persona y democracia*. Es curioso, asimismo, que hable también de "la inocencia perdida sin compensación", a lo que Lezama había aludido también en sus versos famosos: "el pecado sin culpa, eterna pena...". Luego, discurre sobre el tiempo ido, y dice que "La poesía lo llora; luego recordando, intentará crear la imagen mágica del tiempo sagrado por una forma de lenguaje activo, creador", lo que nos recuerda su cita inicial de Louis Massignon en *Filosofía y poesía*, también utilizada por Lezama en su ensayo "Juan Clemente Zenea".<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Zambrano, M., *Islas*, ed. cit.

<sup>22</sup> Un teólogo musulmán, Hallach, paseaba un día con sus discípulos por una de las calles de Bagdad y le sorprendió el sonido de una flauta exquisita. "¿Qué es eso?", le preguntó uno de sus discípulos, y él responde: "Es la voz de Satán que llora sobre el mundo. Satán llora por las cosas que pasan; quiere reanimarlas, mientras caen y sólo Dios permanece. Satán ha sido condenado a enamorarse de las cosas que pasan y por eso llora".

Y también se aproxima a su concepción del *ancho presente* cuando escribe: “Seguirá buscando la inocencia de la palabra y lo hará ahondando más y más en el interior de nuestra hermética vida hasta encontrar un cierto espacio, lago de calma y quietud; ese punto, ese centro desde el cual es posible poseerlo todo, sin perderlo ya más”. Punto, centro, que, además del *ancho presente*, nos recuerda el *tokonoma* de Lezama, de su poema “El pabellón del vacío”. Se diría que este texto de 1942 ilustra las certidumbres cognoscitivas que hasta cierto punto *traía* María Zambrano y que fueron encontrando, ya desde 1940, su vivencia, su sentir, su sentido creador en sus “ínsulas extrañas”. Por ejemplo, como luego se podrá comprobar, la conclusión de este ensayo, contiene muchos de los tópicos que luego desarrollará en “La Cuba secreta”. Dice allí: “Porque solamente siendo a la vez pensamiento, imagen, ritmo y silencio parece que puede volver la palabra a su inocencia perdida, y entonces ser pura acción, palabra creadora”. Pero, ¿acaso no es también esta conclusión una clara anticipación de su razón poética?

Pero es hora ya de comentar el texto más trascendente que escribió María Zambrano sobre Lezama y que, como advierte Moreno Sanz, fue uno de los más trascendentes que escribió la autora de *De la Aurora*, “Hombre verdadero: José Lezama Lima” (1977),<sup>23</sup> aunque se conoce que lo escribió en 1976, el mis-

mo año de la muerte del poeta. Pero acaso antes conviene hacer una breve introducción.

Son muchas las referencias que hace a todo lo largo de su vida María Zambrano sobre la luz, el alba, la aurora, incluso el crepúsculo (rayo verde incluido), “la mar verde”, como ella extraña pero significativamente llama al mar de La Habana, a propósito de su estancia en las islas, Cuba y Puerto Rico. Algunas ya las hemos citado. Por ejemplo: “en La Habana he visto, bebido más que en parte alguna el alba, el alba hasta que salía el Sol que me asustaba”,<sup>24</sup> le dice a Lezama en 1976, a la vez que le envía un fragmento de su libro inédito *De la Aurora*. Pero donde es más profunda es en *Delirio y destino*, por la relación que establece entre la luz y la noche:

*Habían pasado los días cayendo como gotas de luz, en esta isla apenas posada sobre las aguas. En esta isla en la luz, más que en el mar. Luz que la guardaba a veces como en un fanal azul y a veces la dejaba al descubierto, a la intemperie del fuego solar y de la luna. En el “invierno” la Isla es como una plataforma de tierra vuelta hacia los astros, como si flotara en el océano luminoso y oscuro del espacio interestelar. (...) Su “noche oscura” había estado poblada de luces, de lámparas ocultas “en las catacumbas” y ella las había visto, sentido más bien, desde esta luz regalada por la naturaleza tan pródigamente.*<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Ibidem. (Publicado originalmente en *El País*. Madrid, noviembre de 1977). Recientemente Javier Fornieles Ten ha encontrado entre los manuscritos de María Zambrano en la Fundación otra versión titulada: “José Lezama Lima. Hombre verdadero”, y publicada en *Correspondencia entre José Lezama Lima y María Zambrano y entre María Zambrano y María Luisa Bautista*, Fornieles, J., (ed),. Sevilla, Ediciones Espuela de Plata, 2006. Es muy probable que esa sea la primera versión que, como ella ha contado, estaba escribiendo en 1976, cuando se enteró de su muerte. Muchas de las ideas del texto publicado son el desarrollo de ideas que están ya esbozadas en la versión primera.

<sup>24</sup> O. c., p. 231. En otra carta anterior, cuando la visita de José Angel Valente a La Habana, le dice: “Déle a ver a nuestro amigo la ceyba (sic), la hoja del yagrumo, a sentir el terral —a las 10 de la noche— y otros secretos de los que Ud. es depositario, de la felicidad que circula y se remansa en esa su Isla, un poco también mía o yo de ella, donde aprendía a mirar el alba y a acordar el oído al ritmo de la respiración de la noche, tan viviente” (o. c., p. 214). Es muy significativo cómo María fija, conserva la vivencia de estas realidades naturales, sagradas: en otra carta muy posterior, de 1979, le dice a Cintio Vitier: “Saludos (...) a la sacra Ceiba —y al yagrumo y al viento que hace el Mar Verde, Verde y transparente, y al Cielo...” (o.c., p. 277). Lo mismo le acontece con el paisaje de Puerto Rico cuando lo describe en *Delirio y destino*. En este libro tienen mucha importancia, como revelaciones de lo sagrado, las realidades naturales, específicamente el mundo vegetal, que luego potenciará, ya dentro de su razón poética, en sus relaciones con el hombre y el animal, en sus vislumbres sobre el tiempo y los sueños. No es casualidad que en “Hombre verdadero: José Lezama Lima”, María destaque “la presencia de los árboles únicos, de los animales únicos, de los seres únicos...”.

<sup>25</sup> Zambrano, M., “Desde La Habana a París”.

En mi ensayo “María Zambrano y la Cuba secreta” había escrito: “Estas *islitas* que María Zambrano sintiera como unas luminosas catacumbas, esas *islitas* de resurrección, acaso sus *ínsulas extrañas*, fueron tema de profunda meditación para la pensadora”.<sup>26</sup> Está claro que de textos como el anteriormente citado de María Zambrano se desprende naturalmente esa relación entrevista por Moreno Sanz entre las “ínsulas extrañas” y las “lámparas de fuego” de San Juan, recreadas por María Zambrano. Pero hay más, como un correlato de sus consideraciones acerca del orfismo poético en “La Cuba secreta”, cuando allí dice que: “Y así la poesía habitará como verdadera intermediaria en el oscuro mundo infernal y en el de la luz, donde las formas aparecen”, y como ya advertí en mi ensayo citado, precisamente a propósito de la mística de San Juan de la Cruz, aventura María Zambrano esa idea tan persistente en su propio saber acerca de ese estadio, frontera, umbral, confín intermedios. Dice, a tenor del poema juanino “Canciones del alma, que se goza de haber llegado al alto estado de perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual”, más conocido como “Noche Oscura” –y repárese en las equivalencias con el estado prenatal y su final solución poética–:

*Parece que sólo la muerte sería el término de esta salida; pero no es así. Aunque parezca imposible existe un medio entre la vida y la muerte. San Juan nos muestra que se puede haber dejado de vivir sin haber caído en la muerte; que hay un reino más allá de esa vida inmediata, otra vida en este mundo en que se gusta la realidad más recóndita de las cosas. No ha sido un abandono de la realidad, sino un internarse en ella, un adentrarse en ella, “entremos más adentro en la espesura”. Por eso no es la nada, el vacío lo que aguarda el alma a su sali-*

*da; ni la muerte, sino la poesía en donde se encuentran en entera presencia todas las cosas.*<sup>27</sup>

Y a su vez Lezama parece responderle cuando le escribe sobre la muerte de Araceli: “Pero Ud. es de las personas que saben con gran precisión que nacemos antes de nacer y morimos antes de morir. Yo diría con cierta temeridad que tanto el nacimiento y la muerte de los que nos rodean y que queremos, nos es desconocido y que nunca lo podremos precisar”.<sup>28</sup> Toda esta noción del *estadio intermedio* es ampliamente desarrollada por Moreno Sanz en su ensayo “Insulas extrañas, lámparas de fuego”, aunque más a la vera de su experiencia puertorriqueña –tan equivalente en tantos aspectos con la de Cuba– y de su libro *Isla de Puerto Rico (Nostalgia y esperanza de un mundo mejor)*.

Ha relatado María Zambrano que el mismo día que recibe la noticia de la muerte de José Lezama Lima se encontraba escribiendo su texto “Hombre verdadero: José Lezama Lima”. Es este, como reconoce Jesús Moreno Sanz,<sup>29</sup> el texto más hermético y el más espiritual que escribiera la autora de *De la Aurora*, libro que también estaba escribiendo por entonces. Ya en una carta fechada en 1973 le escribe a su amigo cubano:

*Se hace el silencio en ciertos estados precisamente en zonas que nada o muy poco tienen que ver con lo percedero. El poder escribir me ha librado de la mudez y de ese hielo que tanto quema, de ese mar de llamas que según viejas tradiciones, el que muere ha de atravesar. Hace años me dijo un amigo italiano, Elemire Zola, que había encontrado en un sermón de San Efrén una alusión que permitía suponer que un Credo anterior al de Nizea lo decía de N. S. Jesús, no sé si antes o después de haber visitado los inferos. Y como el amor une, se siente así*

<sup>26</sup> Arcos, J. L., “La Cuba secreta de María Zambrano”, en Zambrano, M., *La Cuba secreta y otros ensayos*, ed. cit.

<sup>27</sup> Zambrano, M., “San Juan de la Cruz”, en *La Cuba secreta y otros ensayos*, ed. cit. Para otras relaciones “cubanas” de María y san Juan de la Cruz, véase Arcos, J. L., “María Zambrano y la Cuba secreta”, en ed. cit.

<sup>28</sup> Citado en “María Zambrano y la Cuba secreta”, en ed. cit.

<sup>29</sup> Véase Moreno Sanz, J., *El logos oscuro*, ed. cit.

*día y noche ese mar de llamas o más bien de fuego oscuro no eterno, no. La Aurora Consurgens siempre se presente y aun se siente.*<sup>30</sup>

Ya muerto su amigo, en la correspondencia que tiene con su viuda, María Luisa Bautista, ofrece dos claves para su ensayo. La primera, ante un envío que le hace esta, acaso *Fragmentos a su imán*, el poemario póstumo de Lezama, dice María: “supe que tenía ante mis ojos algo fuera de serie, algo único: perla rara de total pureza, oro vivo, esmeralda en la que se ha fijado el Rayo verde, aquel que yo atisbaba desde mi ventana sobre la bahía, frente al poniente y que ahora veo a veces entre las manos de Lezama o saliendo de él mismo. El secreto último del cielo de Cuba y de los trópicos según dicen, mas para mí de La Habana”.<sup>31</sup> Y reparemos, al pasar, en cómo María relaciona al rayo verde con esas piedras simbólicas.<sup>32</sup> Y en el ensayo “Hombre verdadero: José Lezama Lima”, María escribe: “Surge y sube la luz como una palma real. La palma que en el breve atardecer se mece levemente por ligereza y no por veleidad, como respuesta de su médula blanca en la que se cría un corazón al rayo de luz verde que no siempre la mirada alcanza a ver cuando el sol de fuego se ha hundido en la mar”. Donde en sorprendente analogía simbólica que hubiera sido muy cara a Lezama se corresponde lo telúrico con lo estelar. La segunda, cuando le confiesa: “María Luisa, yo rezo poquito, pero rezo. Padre Nuestro, Salve, Agnus Dei y alguna oración, invocación al

Espíritu Santo. A veces delante de un cirio encendido que tengo en mi cuarto, cuando no soy vista. Ese día y ya, rezaré a la Aurora –‘Oh luz manifestada– que iguala al ojo con el sol’...”,<sup>33</sup> verso este del poema cosmogónico de Lezama “Las siete alegorías”, fechado en febrero de 1973, e incluido en *Fragmentos a su imán* (1977), texto que será el centro del ensayo de María Zambrano, “Hombre verdadero: José Lezama Lima”. En realidad este texto, en muchos momentos, en un diálogo con el poema de Lezama, poema ya de por sí hermético. Ya en una carta fechada en 1967, María se disculpa con Lezama porque no le ha podido enviar, de Henry Corbin, *La imaginación en Ibn-Arabi y Terre precieuse et corp de resurrección*.<sup>34</sup> ¿Llegó Lezama a leer estos libros? Lo cierto es que la carta de María a Lezama, del 23 de octubre de 1973, ya citada, donde le habla del “mar de llamas”, es anterior a la redacción del poema. ¿Fue entonces ese poema una respuesta a la carta de María? En otro poema del mismo libro, pero fechado en octubre de 1973 –por lo que no parece posible que fuera escrito después de recibir la carta de María–, Lezama escribe: “Sus silenciosos tumultos / son llamas en el agua, / que ven de cerca, día por día, / el reloj coralino / que ensaliva la eternidad”.<sup>35</sup> Los fragmentos del poema en cuestión, “Las siete alegorías”, que María cita y recrea, piensa y comprende, y también responde, es el siguiente (y en donde se comprende aquel juicio posterior de María sobre *las aguas creadoras, fecundas y vírgenes*, en que creía Lezama):

<sup>30</sup> Zambrano, M., *La Cuba secreta y otros ensayos*, ed. cit., p. 226.

<sup>31</sup> O. c., p. 237.

<sup>32</sup> Véase sobre este tópico Moreno Sanz, J., “Guías y constelaciones”, en *María Zambrano. 1904-1991. De la razón cívica a la razón poética*, Moreno Sanz, J. (ed.), y Muñoz, F. (colaborador), Madrid, Residencia de Estudiantes / Fundación María Zambrano, 2004, p. 242, nota 74, pues la relación simbólica del rayo verde con estas piedras preciosas puede apreciarse en este pasaje: “Más allá donde el horizonte se deslíe, se vislumbra la perla naciente, sin envoltura alguna, sola. No está dentro ni fuera de nada; no está, y por ello no puede ser visible mostrándose tan a las claras. Pura claridad de un cuerpo sin espesor ni condensación. Y que ya no se consume, por ser transparente. Llama pálida sin centro oscuro, sin resplandor, prenda, adelanto de una pura visión, sin horizonte ya, más allá de la pasión que engendra el horizonte y de la voluntad que lo sostiene, más allá del padecer, del penar por ser, por ver, y aun por tocar, satisfacción también de los sentidos que buscan su materia. Ya no hay más que pensar cuando la perla por sí sola se da. La intangible y viviente perla, don, adelanto de un cuerpo glorioso”.

<sup>33</sup> O. c., p. 251-252.

<sup>34</sup> O. c., p. 222.

<sup>35</sup> En otro poema muy anterior, “Un puente, un gran puente”, de *Enemigo rumor* (1941), libro que elogió María, Lezama escribe: “En medio de las aguas congeladas o hirvientes, / un puente, un gran puente que no se le ve...”, donde ya está implícita la visión del “mar de llamas” como tránsito.

*Saltan las aguas sopladas por la gran boca.  
De esa boca sale el espíritu que ordena  
la sucesión de las olas.  
Es la quinta alegoría,  
como otra cuerda de la guitarra.  
La alegoría del Agua Ígnea.  
Un agua salta  
quema las conchas y las raíces.  
Tiene de la hoguera y del pez,  
pero se detiene y nombra el aire,  
llevándolo de choza en choza,  
quemando el bosque después de las danzas  
que se esconden detrás de cada árbol.  
Cada árbol después será una hoguera que habla.  
Donde el fuego se retira  
salta la primera astilla del mármol.  
El Agua Ígnea demuestra que la imagen  
existió primero que el hombre,  
y que el hombre adquirirá ¿donde?  
el disfraz final del Agua Ígnea.*

*Teseo trae la luz  
el sextante alegórico.  
La luz es el primer animal visible de lo invisible.  
Es la luz que se manifiesta,  
la evidencia como un brazo  
que penetra en el pez de la noche.  
Oh luz manifestada  
que iguala al ojo con el sol.*

En definitiva, lo esencial es el reconocimiento, por parte de María, de Lezama como “hombre verdadero”, que ha alcanzado con su muerte la resurrección –tal como apetece Lezama en “El pabellón del vacío”. “Árbol único”, le llama María, que ya ha *atravesado* su vida– “el Mar en Llamas”, el Agua Ígnea. No está de más recordar que en el antecedente simbólico de aquel poema, “Rapsodia para el mulo” –como vimos, para María, donde reside el secreto de la cosmovisión poética de

Lezama– aparece ya la imagen anagógica del árbol. La imagen simbólica, creadora, genésica, del mulo que cae en el abismo, hacia “el agua de los orígenes” o “Árbol que no se extiende en acanalados verdes / sino cerrado como la única voz de los comienzos” o “Árbol de sombra o árbol de figura”..., antes de resumir esta rapsodia, resistencia trágica, sacrificial –imagen de toda su poética– con la resurrección: “al fin el mulo árboles encaja en todo abismo”. El mulo que desciende a las entrañas, a lo sagrado, a lo telúrico para sembrar, parir árboles que se alzan hacia lo estelar, ya que, dice Lezama, “sembrar en lo telúrico es hacerlo en lo estelar”. Por cierto, todo el poema estará recorrido también por la imagen de la *piedra*, tan cara a María Zambrano. Sólo quiero recordar, a manera de incitación, que en una carta a María Luisa, María cita un fragmento de un poema de Lezama, presumiblemente “Censuras fabulosas”, al igual que “Rapsodia para el mulo”, de *La fijeza*, donde se lee: “La roca es el Padre, la luz es el Hijo. La brisa es el Espíritu Santo”. La imagen del mulo, descendiendo a los ínfimos, a lo sagrado y devolviendo árboles, parece avenirse con la imagen también anagógica de la palma real: “Surge y sube la luz como una palma real”. Más esotérica es la entrevista relación, diálogo, respuesta del corazón de la palma (su fruto, *médula blanca*, la pulpa del coco), ¿de la luz? con “el rayo de luz verde”. El fruto de la tierra como imagen de la luz que asciende. Pasa entonces a la referencia de la “Muerte auroral”: el descendimiento del sol en el mar como imagen del descendimiento a las entrañas, a lo sagrado, “lo inacabable”, *apeiron* primordial. Y el rayo verde como respuesta,<sup>36</sup> imagen creadora del *sacrificio* necesario, imagen pues de Lezama, el Poeta, y de la misma Razón poética.

<sup>36</sup> El misterioso “rayo verde”, fenómeno estrictamente físico, óptico, que puede observarse en el trópico, por ejemplo, en la costa norte de Cuba, preferentemente en los meses más calurosos, de junio a principios de septiembre, cuando el mar está en absoluta calma (*mar de plato*, se dice entonces), y en el instante en que, con un cielo también absolutamente despejado, la punta de la corona del sol se hunde en el horizonte y despide en un instante un rayo de luz verde, puede acaso relacionarse con esa “perla” o “esmeralda”, también evocada por María Zambrano en la carta citada a María Luisa Bautista, viuda de Lezama, y como es descrita en “La perla”, de *Notas de un método*, como tan bien me ha hecho ver Jesús Moreno Sanz en “Guías y constelaciones”, ed. cit., p. 242. Asimismo, la conjunción del cielo azul, el mar azul más oscuro o casi verdinegro, y el sol, ya no amarillo sino casi rojo, ofrecen, en

Se hace necesario introducir aquí un extenso pasaje de la primera versión, “José Lezama lima: Hombre Verdadero”, sobre el rayo verde. Nótese que la relación del rayo verde y el árbol es explícita, así como las referencias al “agua ígnea” del poema de Lezama. Escribe María:

*El rayo verde del crepúsculo cubano –tropical– que se eleva detrás del último recorte, perfil del Sol perfecto hasta lo último a imagen de sí mismo, el rayo verde tan enigmático, dio su sentido cierto, su imperativo en el Poeta. No es espejismo, ni refracción aunque físicamente lo sea, espada de la luz que no refleja ni (?) la aparición sin figura, imperativo del ángel que no habla Arcángel del Verbo que exige desde el principio la abstención del fantasear, la pulcritud de la sensación, de los sentidos y sentires en sus raíces lavadas con el agua ígnea. Espada el rayo verde que no cae desde el cielo sobre las cabezas de los hombres y su pensamiento, que no corta el aliento, el simple aliento de la libertad y no solo su cuerpo, que surge desde abajo detrás de la imagen del sol incandescente que cede porque va a extinguirse –¿sólo por eso?– a ser mirada sin castigo de ceguedad –allá en el trópico–, espada hacia arriba como una planta que viene de lo hondo de la tierra, una raíz*

*lograda. Que si el cielo le permite con naturalidad tanta ha de ser, quizás, porque de él cayó la semilla o porque en la tierra oscura alguna semilla privilegiada alienta que solo instantáneamente muestra su tallo, indicio del árbol nunca habido, quizás escondido en alguna clara gruta al borde del mar, quizás en el mar mismo, más allá de su oscuro fondo donde tanta luz se alza.<sup>37</sup>*

En definitiva, Lezama como encarnación del Verbo, memoria del verbo genésico: “y ese fuego que devora, que atraviesa el mar de llamas y permite al hombre, inevitablemente arrojado a él, transitarlo, encontrar el sutilísimo paso y todavía en la vida inmediata ir memorizando el verbo”, escribe María. Y en el acápite siguiente, titulado “Una meditación”, Lezama reaparece como el *ángel* o “poeta guardián” que ha sabido sortear el peligro, el *hechizo*, del hermetismo de lo sagrado, porque lo devuelve como meditación (claridad, luz) o respiración. Ya refiriéndose concretamente a su novela *Paradiso*, dice que es “una meditación sobre el principio en el tránsito en que se hace origen, sobre el Padre y la Madre donde el laberinto del hijo se aclara”. Recordar que si el hijo es el Espíritu Santo, también es el Poeta (Cemí), y que Lezama se opone a la imagen de Heidegger del hombre –el poeta,

un abrir y cerrar de ojos, la creación del rayo verde. Muy relacionado con esto vale el siguiente comentario de Jesús Moreno Sanz: “Es en el diapason –el recorrerlo todo, el a través de todo– de los pensadores espirituales y poetas que no se han desprendido del *antes* y el *tras* de la idea, del envés de la idea, como Zambrano recorre el amplio espectro y el arco iris de la luz de los místicos, y lo ve todo ello simbolizado en las islas; en la *sim-bolé*, en la unión que ellas significan de los elementos: del agua, la tierra, el fuego y el aire; y alguno más sutil que Zambrano comenzará a ver en el *rayo verde* de la aurora habanera”. Esta última confusión de Jesús Moreno Sanz, cuando sitúa el rayo verde en la aurora y no en el ocaso, es significativa, pues, en realidad, esos dos momentos son simbólica y espiritualmente equivalentes para María Zambrano. Digamos que, en Cuba, tanto la aurora o el alba y el ocaso, son dos de sus vivencias carnales de lo sagrado. No por gusto, también relacionado con el rayo verde, en “Hombre verdadero: José Lezama Lima”, María evoca la “muerte auroral” de Lezama como “Muerte auroral de comunión de evaporada y escondida forma, de forma pura más allá de su promesa”. Incluso, el verso gnóstico lezamiano, que tanto cita –y con el que reza– María: “Oh luz manifestada que iguala al ojo con el sol”, alude de hecho a esa fusión simbólica (y sagrada) del ser que mira y lo mirado. El rayo verde ¿qué es en última instancia sino fruto de esa combustión? La creación de lo mirado, que transforma a lo que mira. Pero, recordemos, con Nietzsche, que el abismo también nos mira... Pero como todo lo que preserva su misterio, el rayo verde ¿no es también imagen de la resurrección?: acaso “la llamita de la resurrección, ya”, como le dice María a Cintio Vitier en una carta... Hay que recordar enseguida que simbólicamente el verde es un color mediador, de tránsito entre todos los colores (aunque también en la simbología cristiana se asocia a la esperanza). Como los mulos lezamianos que siembran árboles en el abismo, como todo símbolo anagógico, que une lo telúrico con lo estelar, lo sagrado con lo divino. El rayo verde es el *más* poético, o *sobrenaturalidad*, el *súbito*, fruto de ese *espacio gnóstico* lezamiano; es la creación pura, sobreabundante del espíritu universal. Y el rayo verde ¿no es también, digo ahora siguiendo a Jesús Moreno Sanz, esa luz *que queda*, que nace, que se salva de y en lo oscuro: *lámparas de fuego* o, incluso, *zarza ardiente*?

<sup>37</sup> *Correspondencia...*, ed. cit., pp. 302-303.

enfatisa Lezama— como un ser para la muerte, con la del poeta como un ser para la resurrección. En otro momento María le agradece a Lezama su frase: “No hay espíritu absoluto porque hay Espíritu Santo”. Todo este extenso pasaje en el ensayo de María es la ilustración del centro mismo de la cosmovisión poética lezamiana, su *agón* órfico-católico, su lucha trágica por no quedar apresado, luego de su descendimiento, en el mundo de lo sagrado *sin redención*, sin ascender de nuevo hacia la luz: ángel que surge de “los abismos de la luz”. Dice finalmente María:

*El fuego reacio al aire y que nunca llegará a ser aliento si el poeta guardián no conduce a ser llama dándose él mismo en ella, si es preciso, como salamandra que danza y se escapa en el aire y en la luz. La fijeza ha liberado la movilidad de los elementos, “raíces del ser”, para que la sustancia y la palabra se manifiesten sin desarraigarse y para que el hombre, como árbol único, alcance su verdad única.*

Luego pasa al comentario del poema de Lezama, “Las siete alegorías”, en el acápite titulado “Agua Ígnea”, donde entra de lleno en la consideración de la *imagen* en Lezama, tema que no podemos agotar aquí. Pero recordemos que Lezama cifró todo su llamado Sistema poético del mundo en su teoría de la Imagen. Si el hombre perdió su semejanza, su identidad con Dios, sólo le queda la posibilidad de ser imagen, recuerda siempre Lezama. “La imagen tiene que empatar o zurcir el espacio de la caída”, dice también. O cita la frase de Pascal: “como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza”. Entonces será la Imagen la que llene ese vacío, la que cree una *sobrenaturaleza*. La imagen o, como él dice, “el cubrefuego de la imagen”, la imagen como la *mediadora* entre lo telúrico y lo estelar, será la respuesta del hombre, del poeta contra la *fijeza*, el *enemigo rumor*, la *resistencia* que opone el mundo tantálico o tanático de lo sagrado sin redención. Imagen

que, además, y esto es acaso lo más importante, “no pierde nunca la primordialidad de donde procede” (*lo que queda*). Y para Lezama la mayor imagen es la de la resurrección, como dice expresamente en muchos de sus ensayos, y cómo manifiesta en acto en el final de sus tres poemas arquetípicos en este sentido: “Muerte de Narciso”, “Rapsodia para el mulo” y “El pabellón del vacío”. Finalmente, reparemos en que esa imagen de la transcendencia en Lezama es una imagen *encarnada*: variante lezamiana de la razón poética de María Zambrano. Dice María a propósito del hombre verdadero y de Lezama Lima: “Sólo el verbo en el hombre verdadero se memoriza”. En la primera versión de este texto es más explícita: “Y el poeta verdadero se da a ver como lo que no ha podido dejar de ser, una manifestación del Hombre Verdadero”, y también: “En el centro de la danza imposible, el hombre verdadero, sin desfallecer el poeta verdadero, nunca solo, nunca a solas”.<sup>38</sup> Y Lezama pudiera responderle desde uno de sus más antiguos sonetos. Ante la pregunta del final de uno de ellos: “¿Y si al final no nos acuden alas?”, responde Lezama en el siguiente: “Pero sí acudirás; allí te veo, / ola tras ola, manto dominado, / que viene a invitarme a lo que creo: / mi Paraíso y tu Verbo, el encarnado.” Todo lo comprende perfectamente María Zambrano en su acápite siguiente y conclusivo, titulado “La zarza ardiente” (y nótese que aquí está implícito el símbolo de la transfiguración católica, imagen también de las nupcias de lo sagrado y lo divino, de las metamorfosis salvadas con la transfiguración, de lo analógico con lo anagógico, de lo horizontal con lo vertical, de lo telúrico con lo estelar, de los Dioses con el Dios único, del Espíritu encarnado en suma, aunque también el símbolo de la Cruz), cuando expresa: “Para que allá, en la infinitud, al hombre encomendada y no sólo prometida, la imagen sea memoria-pensamiento, se vaya dando la encarnación, la sustancialización de la imagen en la que lo amorfo de la sustancia se redima y su muerte inevitable se encamine así a la resu-

<sup>38</sup> O. c., pp. 304 y 305, resp.

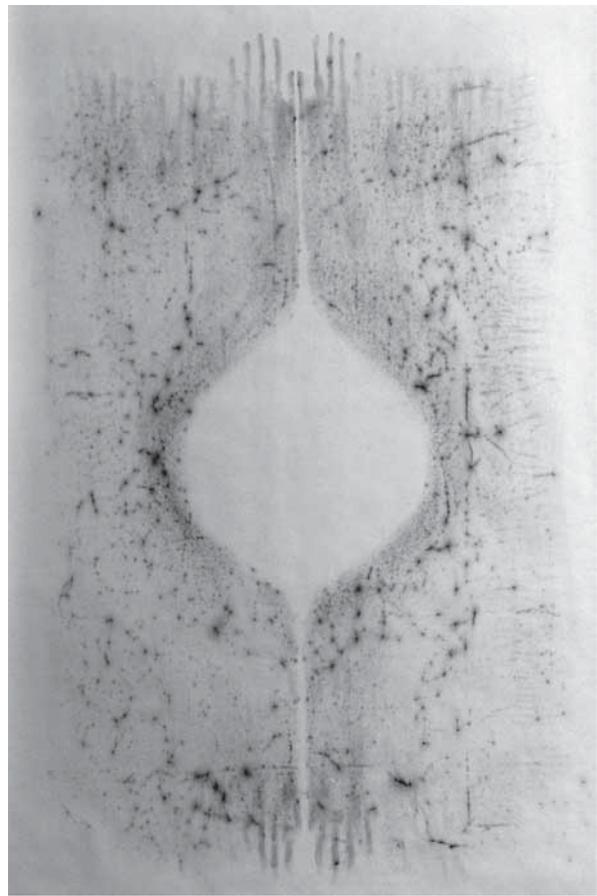
rección”. Permítaseme transcribir íntegramente el último párrafo del ensayo de María Zambrano que he venido comentando, “Hombre verdadero: José Lezama Lima”, para apreciar cómo la *exégeta andaluza* (digo con frase de Rubén Darío) resume todo con la tercera imagen de una razón poética en acto. Ante la pregunta del propio Lezama, que reitera María ya descifrándola: “La zarza ardiente, ¿fuente quizá del Agua ígnea?”, concluye este su texto ya acaso no tan hermético:

*El agua ígnea que “tiene de la hoguera y del pez –pero se detiene y nombra el aire”, se nos figura que sea el Mar de Llamas en el que se baña una y otra vez junto a los dioses el Hombre verdadero y a la vez el río que los deposita al borde de la Zarza ardiendo del Dios único, que abrasará los dioses que le rendirán su esencia. Y hará del Hombre llama cuya dándole una muerte auroral, señal del sacrificio aceptado.*

*“¡Oh luz manifestada! / que iguala al ojo con el sol.”<sup>39</sup>*



Fina Padrós. *Fregament 1*, 2009



Fina Padrós. *Fregament oval*, 2009

<sup>39</sup> Dice, antes de citar este mismo texto, Jesús Moreno Sanz: “Ya en 1977, año final en La Pièce, escribirá María Zambrano su texto más hermético y hermoso sobre este hombre verdadero en “Lezama Lima: hombre verdadero”. Y allí encontramos todas estas temáticas –y a la que se añade esa danza de figuras que constelan a la mujer –en Perséfone hermana del poeta (‘¡Emilio, hermano, hijo!’), y en la rueda y el árbol único, y lo inmóvil creando el ordenado movimiento, y sus raíces del ser, y al fin constelado todo con el rostro que queda: el ángel que ha surgido de los abismos de la luz, guiando ya, como luego hará con Nietzsche y Ortega, al propio Lezama Lima a su rostro más verdadero, interpretándole no sólo como católico-órfico, como él se había definido, sino en una clarísima, y muy luminosa, simbología gnóstico-sufí al fin reconducida a la guía única de la aurora. La guía-aurora que se ejercitará de pleno en el libro *De la Aurora* es la que literalmente incendia este escrito en el elemento que recoge los cuatro clásicos, y lo deja en el borde, en el confín de lo que ya había denominado “La santa Realidad sin nombre” en *Claros del bosque*, en “Guías y constelaciones”, ed. cit., p. 234. Véase también, en la misma fuente, la nota 78, sobre la aurora y la palabra, en p. 245, y la nota 81, sobre “el ojo purificador”, en p. 248.

<sup>40</sup> *Correspondencia...*, ed. cit., p. 304.

## Confluencias entre José Lezama Lima y María Zambrano

En la otra versión de este texto, “José Lezama Lima: Hombre Verdadero”, María Zambrano aborda por primera y única vez el difícil tema de la Revolución cubana (aludida como “momento Histórico”). Como es conocido, Lezama pasó los últimos años de su vida, desde 1971 hasta 1976, condenado a un insondable ostracismo o muerte civil en su patria. A propósito de este *sacrificio*, escribe María Zambrano:

*De esa danza sacro-profana que si hubo al alborde del “momento Histórico” se rompió por obra de los poderes que mandan desde las oficinas del tedio –ese tedio que aun como tufo a distancia despiden los lugares del poder donde la sonrisa se congela en máscara. Y así se prosigue sonriendo cuando se decreta patriarcal y de otro lado fraternalmente la asfixia de la imprevista aurora. Y de este modo la danza se quiebra por el poder uno o dual o quintuplo –¿qué más da?– y aparece en lugar del corro sacro, las cadenas. Y la palabra puesto que siempre hay que usarla se usa, se derrama, la palabra dicha en vano. // (En el centro de la danza*

*imposible, el hombre verdadero, sin desfallecer el poeta verdadero, nunca solo, nunca a solas). Y al ser así no seguirá la danza sacra dándose bajo la historia, por encima de la historia, en lo remoto invulnerable, cielo donde la semilla imprevisible reiteradamente cae.<sup>40</sup>*

Lezama era la encarnación viviente –como ella– de la razón poética. Por ello, cuando acaso el mayor poeta vivo le regala su mayor elogio: las nupcias de lo telúrico, las entrañas, lo sagrado, con lo estelar, en el poema que le dedicó, donde escribe: “María es ya para mí / como una sibila / a la cual tenuemente nos acercamos, / creyendo oír el centro de la tierra / y el cielo del empíreo, que está más allá del cielo visible. Vivirla, sentirla llegar como una nube, / es como tomar una copa de vino / y hundirnos en el légamo”, acaso la mayor pensadora viva le devuelve el elogio con igual jerarquía: “Y gracias por su vino y por el légamo. Tuvo Ud. siempre la virtud de que los ínferos, lo de abajo, lo que queda, aparezca salvado sin dejar su ser. Dios se lo pague”.

Madrid-Bariloche, 2005-2010

*Maria João Cantinho\**

# *Metamorfose e jogo da linguagem na Poética de Zambrano*

## **Resumo**

Sob a influência do pensamento de Ortega y Gasset e Zubiri, grandes filósofos espanhóis, no início da sua obra, a vida de Zambrano teve, também outras influências que marcaram a sua filosofia. Para ela, o que era fundamental era perceber como conciliar poesia e filosofia no coração do pensamento. Linguagem e filosofia, para ela, constituíam uma reflexão sobre a vida e a metamorfose da linguagem, sobre o amor e a compreensão cósmica.

**Palavras-chave:** Linguagem, filosofia, poesia, razão e coração

## **Abstract**

Under the influence of the thought of Ortega y Gasset and Zubiri, great Spanish philosophers, at the beginning, the life of Zambrano took other influences that pointed her philosophy. That was the point: how to conciliate poetry and philosophy in the hearth of thinking? Language and philosophy, for her, is about life and metamorphosis of language, love and cosmic understanding.

**Keywords:** Language, Philosophy, Poetry, Reason and Hearth

Fecha de recepción: 4 de mayo de 2010

Fecha de aceptación: 29 de mayo de 2010-09-24

\*Universidade Nova de Lisboa. mjcantinho@gmail.com

## Metamorfose e jogo da linguagem na Poética de Zambrano

*Incorpórea, a claridade da manhã dança. Quem não terá visto na clareza da manhã, na dança perfeita que é a metamorfose, uma pluralidade de figuras que, desenhadas e desdenhadas, não se corporizam, transformando-se infatigavelmente? Nascem e desfazem-se, enlaçam-se e retiram-se; escondem-se para reaparecer como faz o homem a jogar quando é criança, ou quando joga com esses jogos em que a infância se eterniza.*

Maria Zambrano, *O Homem e o Divino*, p. 41.

*Hamann diz: «Tudo o que o homem ouviu no começo, viu com os olhos [...] tocou com as suas mãos, era [...] palavra viva; pois Deus era a palavra. Com esta palavra na boca e no coração, a origem da linguagem foi tão natural, tão próxima e tão fácil como um jogo infantil.*

Walter Benjamin, *G.S., II, 1, "Sobre a Linguagem em geral e sobre a linguagem humana"*, p. 151.

**O** que pode ligar Hamann a María Zambrano? Que elos misteriosos são esses que iluminam a compreensão da poética de Zambrano e aproximam a concepção de Hamann a Zambrano? Se o jogo infantil se desenha no círculo mágico que ele próprio cria, revelando uma leveza e uma liberdade inéditas, a passagem citada alude precisamente a esse “espaço mágico” que a linguagem configura como um jogo de passagens e metamorfoses inesgotáveis. Só a linguagem entendida como *Revelação*, no sentido hamanniano,<sup>1</sup> nos transporta para o espaço “irrespirável” do jogo. Esse é o lugar “estra-

nho” – e quase inabitável – onde se dá o encontro com o pensamento de María Zambrano. Sem dúvida inquietante e perturbadora, a escrita da autora entranha-se na pele, arrasta o leitor, seduzindo-o, também, pela intensa carga poética da sua linguagem. Nela, as imagens convocam a clareza do pensamento, desafiando ao diálogo permanente. O pensamento de María Zambrano é, também e como Hamann, profundamente imagético e eivado do seu poder potenciador. Desta forma se fundam os *lugares* da linguagem, irrompendo como o fluxo da razão poética na sua escrita, imagens e conceitos entrelaçados que possibilitam a criação de novas topologias. A linguagem aparece como “desvendamento” ou desvelamento<sup>2</sup> do mundo, sinal e abertura, urgência do sentido. Neste umbral do pensamento e da poesia encontramos-nos suportados e, ao mesmo tempo, suspensos, adiados pela linguagem, pelo seu poder metamórfico. Vivificadora do pensamento filosófico, a poesia é a voz matricial que cava o seu sulco na sua linguagem. E, mais do que uma apresentação do mundo, a sua filosofia constitui-se como uma visão da linguagem, ou seja, o *fiio condutor* que percorre toda a sua obra.

Posicionando-se de forma crítica face ao pensamento moderno e ao naufrágio da esperança moderna, o que ressalta é o profundo amor que María Zambrano devota às coisas, numa tarefa de devolver à matéria e a tudo o que nos rodeia a sua voz, a sua fala íntima, num recuo até ao contacto primitivo, arcaico. Trata-se, como compreenderemos ao longo desta comunicação, de *habitar a linguagem*, de construir nela a morada do pensamento e da vida, em simultâneo, distanciando-se de um ponto de vista estritamente objectivo e redu-

<sup>1</sup> Hamann, filósofo que sucedeu a Kant e que lhe dirigiu uma das mais profundas e radicais críticas à teoria do conhecimento, desenvolveu uma teoria da linguagem como uma metafísica. No sentido em que entendia a linguagem como Revelação divina, Hamann confere à linguagem e aos seus efeitos poéticos e proféticos a mais profunda dimensão, contestando as teorias da linguagem que a entendiam como um instrumento de comunicação. Lugar epifânico por excelência, ela contém um poder inédito e mágico, sagrado.

<sup>2</sup> No sentido heideggeriano.

tor do pensamento, para volver a um estado originário da palavra e do pensamento, em que a violência do gesto filosófico ainda não escavara a sua fractura. Porém, se *habitar a linguagem* ou *procurar a clareira do bosque*<sup>3</sup> é, sem dúvida, a vocação primordial do escritor, à qual ele não pode escapar, sabe, no entanto, que se submete ao perigo, abandonando-se às suas flutuações e detendo-se no limiar na escuridão, onde apenas tem acesso a fugidias sombras, questionando-se permanentemente sobre o que o espera. Nesse arrebatamento que lhe é próprio, assume a sua força, assim como as suas contradições e os limites. Ele conhece profundamente o modo como lhe resistem essas potências e tensões não domesticadas da linguagem, sabe que pode sucumbir à vertigem da luta com o anjo e arriscar-se à perda de si e ao embate com as resistências do pensamento e da linguagem. Como Zambrano o afirma,<sup>4</sup> “a clareira do bosque é um centro onde nem sempre é possível entrar; da extrema, olha-se para ela e o aparecimento de algumas pegadas de animais não ajuda a dar esse passo. É outro reino que uma alma habita e guarda.” Tem-se dela um conjunto de indícios: pegadas de animais, o grito de um pássaro, um segredo que o bosque guarda, no seu silêncio. Todas as perguntas que se fazem, na veloz perseguição desse centro, se quedam inúteis. A procura revela-se, também ela, sem efeito. É preciso estar atento, aberto à escuta, suspender o conhecimento objectivo, suspender as imagens, os conceitos, para que a voz, a voz descontínua, sem tempo, o leve a um tal lugar sagrado. Onde a respiração leve da luz o conduza e lhe dê guarida, perto do coração animal.

Da mesma forma, escrever é, como o diz a autora, “descobrir um segredo e comunicá-lo”. E este segredo revela-se ao escritor visi-

tando-o, na sua solidão incomensurável. Porém, “o segredo revelado” permanece no seu enigma, não se torna mais explícito,<sup>5</sup> pelo facto de ser revelado. É, todavia, o destino do escritor, “aquele que tropeça primeiro na verdade”, mostrar aos outros, para que a decifração possa nascer desse enigma. Trata-se, assim, de um puro acto de fé e de fidelidade, nascido da solidão daquele que escreve.<sup>6</sup> Deste modo, é necessário percorrer um trilho oculto no corpo da linguagem e, ao mesmo tempo, necessário perceber o modo como a voz visita inesperadamente o pensamento. Aquele que escreve é, também, o que escuta a voz que o visita. Dá-lhe forma, configura-a. É, ainda, preciso acreditar que, um dia, a escrita há de encontrar a justeza da palavra, do modo de dizer, resgatando as coisas ao silêncio da matéria. E essa fidelidade, a mais elevada capacidade de resgatar o traço ou vestígio mínimo, reclama a purificação das paixões e da vaidade, desfiguradora da verdade.<sup>7</sup> Reclama uma pobreza essencial que convém às coisas, na sua autenticidade, um olhar que se pretende límpido e cristalino. E que é convocado pelas próprias coisas.

Profundamente alicerçada no pensamento de Ortega y Gasset, de quem foi dedicada discípula, e admiradora do pensamento de Unamuno, Zambrano deve-lhes a sua ampla compreensão da modernidade filosófica. Já Ortega y Gasset denunciava a arrogância do racionalismo: “Em lugar de situar-se perante o mundo e recebê-lo na mente tal como ele é, com as suas luzes e as suas sombras, suas serras e os seus vales, o espírito impõe-lhe um certo modo de ser, o que faz imperar e violenta, projectando sobre ele a sua subjectiva estrutura racional”.<sup>8</sup> Assim, o racio-

<sup>3</sup> Expressão da própria autora, em *Clareiras do Bosque*, Lisboa, ed. Relógio d'Água, 1994.

<sup>4</sup> Zambrano, M., *Clareiras do Bosque*, ed. cit., p. 15.

<sup>5</sup> Zambrano, M., *A Metáfora do Coração e outros escritos*, Lisboa, ed. Assírio & Alvim, p. 40

<sup>6</sup> O. c., pp. 39, 40.

<sup>7</sup> O. c., p. 41.

<sup>8</sup> Ortega y Gasset, J., *El Tema de Nuestro Tiempo*, Madrid, Alianza/Revista de Occidente, 1987, p. 221.

nalismo, ao formar ideias das coisas, constrói ideais a que estas se devem ajustar, pela legislação do pensamento. Esta crítica de Ortega ao racionalismo marcou, desde cedo, o pensamento da jovem filósofa, pelo facto de o pensamento ter perdido de vista a unidade última do universo. Para María Zambrano, a realidade não era só o que o pensamento conseguira captar e definir, mas também essa outra coisa que escapa ao conhecimento, a inserção do homem no universo. O racionalismo nada pode contra as forças indomesticáveis da natureza, regidas pelas misteriosas leis da metamorfose e do devir, irreduzíveis, como se sabe, à lógica.

Nómada incansável, na sua condição de exilada durante 45 anos, María Zambrano transcendeu o olhar próprio da mulher da sua época, confinada ao país conservador e profundamente católico que era a Espanha. Arte, literatura e poesia constituíram os seus grandes alimentos espirituais, desde a mais tenra idade, contribuindo para uma visão universal da cultura e do pensamento. Por outro lado, o contacto com a obra de Zubiri<sup>9</sup> e com a sua “penumbra tocada de alegria” (que dá título a um ensaio notável de María Fernanda Henriques), ensinou-lhe que o pensamento não pode existir desligado das coisas e fez com que a autora perseguisse a sua própria voz, reclamando a descoberta da unidade do mundo e da pertença recíproca das coisas entre si. De acordo com María Zambrano, com respeito à actividade filosófica propriamente dita, esta culmina numa contradição que faz perigar a coerência. Se, de facto, o filósofo é aquele que sente uma urgência de verdade, todavia essa urgência não parece habitar a vida. A verdade, tal como o racionalismo a defendeu, sustentasse, sobretudo, num acto de ascese e de renúncia

da vida. Nesta compreensão das formas íntimas da vida, Zambrano aproxima-se bastante da posição nietszcheana, defendendo a aceitação da vida em toda a sua contradição e da existência como padecimento, em lugar da ascese racionalista.

Esta redução (antes uma erosão) racionalista atinge o seu clímax com o *cogito* cartesiano, em que Descartes faz equivaler o sentir ao pensar. Uma irreduzível estranheza entre a poesia e a filosofia parece estar no cerne da modernidade, como um abismo impossível de transpor. Inconciliáveis são a razão, capacidade lógica e objectiva de pensar, com o universo das emoções e do sonho, da poesia e da arte, ainda que Zambrano reconheça nestas últimas uma visão mais abrangente do mundo. A ligação primordial do homem com os deuses, esse trato arcaico e que garantia ao homem a possibilidade de ser olhado e reconhecido, aparece desfeita à luz da crueza do olhar da modernidade, como aparecem abalados, também, todos os pressupostos que permitiam a integração do homem na unidade cósmica. O desespero da condição moderna, na mais absoluta ausência do sagrado, mostramos que o homem moderno não sabe viver sem os deuses e essa é a sua grande tragédia. No mundo moderno não há lugar para a fé, mas o homem também ainda não aprendeu a viver sem ela, o que o atira para uma solidão irremediável.

O que pretendo é, precisamente, averiguar a razão de ser dessa intransponibilidade, da estranheza entre poesia e filosofia, por um lado e, por outro, “descobrir” a proposta zambraniana para a regeneração do pensamento, enquanto integrador da poesia, da emoção e da musicalidade da linguagem. Proposta que

<sup>9</sup> Em *Hacia un saber sobre la Alma*, Madrid, Alianza três, 1993, pp. 9-13, a filósofa confessa que houve momentos em que desejara abandonar a filosofia e o primeiro foi, precisamente, na descoberta da polaridade do pensamento de Zubiri e de Ortega y Gasset, que a atraía para a obscuridade. Foi, porém, com Zubiri que decidiu ficar porque lhe mostrou um espaço que ela considerou como eleito por si: “a penumbra tocada de alegria”.

<sup>10</sup> Expressão que María Zambrano utiliza frequentemente na sua obra *De la Aurora*, Madrid, ed. Turner, 1986.

se encontrava, de resto, em Hamann e que está bem patente na sua crítica a Kant. A proposta de Zambrano é a de, precisamente, não rejeitar a poesia, para que todas as realidades se acolham, numa nova unidade. O caminho percorrido pelo poeta passa, não só por “sentir a ferida de cada amanhecer”,<sup>10</sup> mas por ser ele próprio, poeta, uma *ferida aberta* ou uma *fenda*, o que significa também constituir-se como abertura para “a entrada da luz como uma ferida”<sup>11</sup> da linguagem e do real. Para Zambrano, esta abertura só é possível graças a um movimento de concentração do espírito, de atenção, como ela própria o define, na sua obra *De La Aurora*: “a atenção é uma ferida sempre aberta. E da ferida tem a passividade, o ser chaga (...) o estar como uma cavidade vivente conformada para receber a realidade”. Mas esta capacidade de visão e de escuta do mais íntimo rumorejar da criatura só pode ter lugar pela abertura do *coração*, enquanto órgão capaz de (re)ligar a emoção e o espírito. Entranha entre as entranhas, ela ocupa um lugar privilegiado no reconhecimento, tanto da interioridade do corpo, como da exterioridade e relação com o mundo. O coração é o centro, tanto do animal, como do homem e, embora o homem não se detenha para o ouvir, é o incessante soar do seu coração que o sustenta e o mantém vivo, que suporta a unidade de ser existente que ele é. Porém, é a escuta silenciosa que o dá a ver na sua pulsação, como centro activo, submetido ao curso contínuo do tempo e da vida. Como o salienta Maria João Neves, a influência do sufismo e da teoria

mística de Ibn Arabi<sup>12</sup> teve imensa importância na obra de Zambrano. A sua concepção de amor como a teoria do papel preponderante do coração, enquanto lugar primeiro do conhecimento, constituíram-se como dois eixos fundamentais da sua obra. Superando a aridez da consciência, o coração é capaz de submergir nas profundezas do humano e das criaturas, escutando-lhe o canto primordial. Trata-se de um nível de realidade a que a consciência não tem acesso, como ao sonho e ao verdadeiro conhecimento da luz,<sup>13</sup> da música e do tempo.

Mais do que a visão, é a escuta e a sensibilidade que determinam os lugares do conhecimento. Metáfora que convoca o vitalismo e a organicidade do conhecimento, o coração remete para um conhecimento interiorizado da realidade, que lhe advém de um saber do tempo, onde ocorre a sua desformalização. A sucessão, enquanto critério, e suspende-se para dar lugar à dimensão da eternidade do instante.<sup>14</sup> Aí, nesse “lugar” ou “clareira do bosque” dá-se o encontro, unindo o conhecimento e a vida. O acontecimento da passagem, limiar onde se fundem a vida e o conhecimento, só pode ser compreendido a partir dessa unidade onde se enlaçam a carne e o espírito, na sua imanência. Ao privilegiar a via do coração, María Zambrano anuncia, desde logo, a primazia do pensamento poético ou aquilo a que ela chama a *razão poética*.<sup>15</sup> Aquilo a que María Zambrano aspira é a um saber que conjugue poesia, filosofia e a história. Maria Fernanda Henriques, no seu ensaio “A penumbra tocada

<sup>10</sup> Zambrano, M., *De la Aurora*, ed. cit., p. 14.

<sup>12</sup> V. Henry Corbin, que dedicou inúmeros estudos ao sufismo, com particular relevo para *L'Imagination Créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, Paris, Flammarion, 1977.

<sup>13</sup> Zambrano, M., *Clareiras do Bosque*, ed. cit., p. 43: “na luz, o coração abandona-se, entrega-se. Recolhe-se. Adormece-se por fim já sem mágoa.”

<sup>14</sup> Maria João Neves, na sua tese, alude à importância da leitura de Bergson e do seu conceito de *durée* sobre a obra da filósofa.

<sup>15</sup> O primeiro texto onde aparece, embora não de forma muito explícita, a *razão poética* é no Ensaio *hacia um saber sobre el alma*, Madrid, ed. Alianza, 1987. A autora reclama esta razão poética porque só a linguagem da poesia parece poder captar a intimidade e o movimento, ao tratar-se de uma linguagem que não petrifica a realidade, isto é, uma linguagem viva e em constante mutação. Carmen Revilla tem também um estudo exaustivo sobre a “razão poética”, num texto publicado on-line, com o título “Sobre el ámbito de la Razón poética”.

de Alegria”,<sup>16</sup> define o campo hermenêutico em que se inscreve o conceito de razão poética, subjacente à obra da autora como “o elemento sustentador dos escritos de María Zambrano”. O que importa, então, referir aqui, é precisamente, o lugar privilegiado que a poesia ocupa, para María Zambrano. O valor ontológico e existencial da poesia como um lugar de eleição para exprimir a relação entre ser e existir, é inestimável para a filósofa. Como o nota Maria Fernanda Henriques, a partir da leitura de *Sentiers*, “é a poesia que traz ao sentido e à linguagem o seu substrato originário e fundante”.<sup>17</sup> Esta protecção da poesia, relacionada com a figura paternal da língua, constitui-se como um “enraizamento estruturante”,<sup>18</sup> no sentido em que descobre a pertença da linguagem e do sentido à cultura e tradição, às formas íntimas da linguagem.

Apenas o poeta detém o saber imoderado das coisas, pois só a ele lhe é dado um olhar encantado sobre o real. A sua lucidez (que tão paradoxalmente nasce do delírio) alcança a musicalidade que vibra no coração do mundo, desde a mais ínfima criatura ao mais elevado ser. Perseguido pelos deuses, mensageiro do divino, ele é tomado pelo arroubo e pelo delírio,<sup>19</sup> que pode ser, também, a mais elevada forma de conhecimento. Do fundo do olhar dos deuses espreita a desmesura. Por isso, como nos diz a filósofa,<sup>20</sup> “mergulhar no sonho é a origem da música e da poesia. Mergulhar no sonho é delirar. Há uma sabedoria do sonho, não reconhecida pela razão do homem acordado, adivinhação.” Longe do ruído e da fala, a linguagem poética nasce do silêncio e do sonho, desse trilho onírico que o homem percorre sem freio, na procura da voz genuína, nascida do

segredo divino. E, ao invés da violência com que se instaura a questão filosófica, rasgando o coração das coisas, a poesia é um acto de amor, de escuta silenciosa. Porém, como ela própria o afirma, em “Pensamento e Poesia”,<sup>21</sup> “Não se encontra o homem inteiramente na filosofia nem na poesia. Não se encontra a totalidade do humano em nenhuma dessas duas formas que inteiramente o reclamam. Este lamento percorre a maior parte da obra de Zambrano, que luta por religar essas duas formas de logos ou de pensamento. Enquanto que na poesia encontramos o homem concreto na sua individualidade, na filosofia, o homem na sua história universal, no seu querer ser. A poesia é encontro, dádiva, achado pela graça, resposta, embora se apresente como pergunta. A filosofia é busca, pergunta guiada por um método (...)”. María Zambrano pretende mostrar, nos textos que dedica a essa separação dicotómica, que não tem de resolver-se exactamente assim, mas que é possível e louvável encontrar uma forma mediadora que entrelace novamente filosofia e poesia. Nem sempre essa separação ocorreu, como há-de ver-se ao longo deste texto. A sua reconciliação é desejável por ser a única forma capaz de apaziguar o coração e acolher o homem na unidade originária.

Condenada pelas acusações de Platão, a poesia permaneceu, durante muito tempo, nos arrabaldes do pensamento. Na verdade, o que temiam os filósofos? A inquietação e o arroubo da linguagem, a sedução do efémero e a falsificação da realidade. O embate contra a sedução da poesia, enquanto intensificação da experiência, procura a solidificação do conhecimento, a sistematização e a ordem da

<sup>16</sup> Organização de Maria Luísa Ribeiro Ferreira, *Também há Mulheres Filósofas*, ed. Caminho, col. Universitária, pp. 207, 208.

<sup>17</sup> Maria Fernanda Henriques, “A Penumbra tocada de Alegria”, ed. cit., p. 210.

<sup>18</sup> O. c., p. 211.

<sup>19</sup> Zambrano, M., *O Homem e o Divino*, Lisboa, ed. Relógio d'Água, 1994, p. 29.

<sup>20</sup> O. c., p. 97.

<sup>21</sup> Zambrano, M., *A Metáfora do Coração*, ed. cit., p. 61.

cidade, que tão ciosamente procura Platão na *República*. O inquieto dorso da linguagem poética, prometendo na sua cavalgada o êxtase e a desmedida, perturbava os que apenas discerniam na ascese e na purificação das paixões a via de acesso à verdade. O ilusório canto da poesia desfazia a ordem vigente, pondo em causa a objectividade disciplinada dos que defendiam a *polis*. Perante a justiça, a poesia representa o engano, no sentido em que é mito, relegada para a categoria de “sombra de uma sombra”. Adormece e amolece a razão. Além disso, a entrega ao hedonismo e ao excesso dionisíaco, a transgressão poética, fazem perigar o bem comum, afirmando a liberdade individual e ilimitada. O que se estranha é o facto de Platão, que tão veementemente condenava a poesia, tenha recorrido frequentemente ao mito e à linguagem poética e metafórica para explicar o seu racionalismo.

Mendigo e amante da multiplicidade e da aparência, o poeta persegue a miragem, o fulgor do efémero. Isto é o que afirma Platão. Porém, com outra questão interpela-nos Zambrano, “acaso ao poeta não importa a unidade das coisas, a identidade da essência?”<sup>22</sup> Que fidelidade importa a cada um deles, filósofo e poeta? Parece que a poesia parece incorporar, por excelência, a abertura ao todo, à totalidade do real, preservando-lhe, no entanto, o mistério, enquanto que a filosofia luta e enfrenta essa totalidade como um problema a desvendar. Ao poeta o que importa é dar voz ao seu enamoramento pelas coisas e pelas criaturas. Afeiçoando-se às coisas e ao detalhe, seguindo os seus vestígios no labirinto do tempo, ele sente que lhe é impossível renunciar ao mundo e à sua

multiplicidade, à modulação do canto. Colhendo o derradeiro fulgor do instante, o seu olhar melancólico luta por devolver a esperança ao mundo, revesti-lo de encanto. Pela fidelidade ao que já tem, pelo amor à matéria, ele não se lança na busca do invisível e das ideias, mas vive na espera da restituição originária, suspenso da linguagem e do rumor do mundo.

Este amor pela matéria esconde a mais dolorosa ferida na carne,<sup>23</sup> a percepção agónica de que tudo se encontra votado à morte.<sup>24</sup> Por isso, ele é escravo, refém das coisas, não se encontrando em défice, como o filósofo. A sua alma vive prisioneira do delírio, pois é através dele que alcança a sua vida e a lucidez.<sup>25</sup> Ele consome-se, ardendo na chama da sua própria paixão, inebriado e escravo dela, quer delirar porque sabe que é nesse delírio que se encontra a pureza originária da palavra. Imerso no fluxo desse canto único e irrepitível, sabe que é “na música onde mais suavemente resplandece a unidade”,<sup>26</sup> pois ela é o resultado de uma harmonia, composta pelos instantes fugazes. Esta unidade da música, ela própria efémera na sua natureza, é uma unidade de criação, atravessada pelo sonho. Com os sons dispersos e passageiros, tão voláteis quanto o vento que passa, constrói-se a unidade. O poeta, como o músico, dança com a metamorfose, capta o mais volátil instante, percorre o íntimo voo do tempo, tanto quanto humanamente lhe é possível. Esse tempo é o tempo nascente, “que brota sem figura nem aviso”, que “não alberga nenhum acontecimento”, mas que é um “tempo único, nascente em sua pureza fragrante como um ser que nunca se converterá em objecto; divino”.<sup>27</sup> Entre a fantasmagoria

<sup>22</sup> O. c., p. 66.

<sup>23</sup> *Sentiers*, ed. Des femmes, Antoinette Fouque, Paris, 1992, p. 180.

<sup>24</sup> O. c., p.182, “La mort dans la matière et la matière même de la mort, abstraite, creuse, irrémédiable.”

<sup>25</sup> Zambrano, M., *A Metáfora do Coração*, ed. cit., p. 83.

<sup>26</sup> O. c., p. 68.

<sup>27</sup> Zambrano, M., *Clareiras do Bosque*, ed. cit., p. 35.

e o sonho, a unidade criadora é-lhe dada, como um dom ou uma dádiva. Pois aquele que sonha mantém-se na periferia de todo o universo,<sup>28</sup> imerge na vida e entra em consonância com o ritmo cósmico, passando a fazer parte de uma unidade verdadeira e longe das armadilhas do tempo contínuo.

A criação e o sonho enlaçam-se na poesia insinuando-se como a mais absoluta via de acesso ao conhecimento do eu, em María Zambrano. Se a vigília nos transporta à realidade e à dimensão da temporalidade contínua, assim que se entra no sonho e no seu espaço vazio, entra-se no absoluto,<sup>29</sup> na total insubmissão às leis da temporalidade contínua. O que se verifica é a suspensão, a *epoché* do tempo sucessivo. Abolido o fluxo da continuidade, são também banidas as habituais correlações estabelecidas pela sucessividade. A vida dá-se, então, como abertura à dimensão mais autêntica do tempo e à criação, padecendo o homem da sua própria transcendência.

Vimos, assim, como a relação da linguagem com a música é fundamental, na concepção zambraniana. Não menos importante é a relação daquela com o tempo, especialmente no caso da poesia. Tal como aquele que dorme e sonha, o poeta acolhe-se numa unidade que é de outra ordem, visceral e autêntica. E nessa visceralidade palpita a vida verdadeira, no seu retorno às forças da criação. O poeta abandona-se ao fluxo da multiplicidade, fez-se abertura, fenda, nesse espaço aberto que rodeia toda a poesia e onde o poema lhe é ofertado como um dom. Por isso, pelo facto de não ser perseguida, a unidade do poema revela-se mais imediatamente. E o poema funde-se com a vida, com o quotidiano. A unidade desejada pelo filósofo nasce da violência, da ruptura com a origem, com a inocência. Ainda que em

ambas, poesia e filosofia seja a admiração a origem do questionamento, a filosofia cedo segue um caminho bem diferente da poesia. O filósofo concebe a vida como uma perpétua vigilância,<sup>30</sup> como uma suspeita, face ao poder da metáfora. Ele nunca abranda a sua vigília. Contrariamente à paixão e ao delírio do poeta, ele afasta de si o canto sedutor, quer escravizar e domesticar a palavra, tomar a decisão e responsabilizar-se por isso. Trata-se, assim, de uma abertura ética, face à responsabilidade humana. Daí também a acusação platónica da irresponsabilidade do poeta. A vigilância da razão e a lucidez são estranhas ao poeta. A luta com a razão e a linguagem, a exigência da luz do conhecimento são-lhe alheias. E, contrariamente ao poeta, o filósofo desdenha as aparências, o logro e as sombras, porque as sabe precedouras. Desta melancolia escapa o filósofo pelo caminho seguro e sereno da razão. Esta, acerada como uma lâmina, repõe a ordem e a clareza do raciocínio, no mundo onde a esperança é ilusória. As palavras de Platão são de uma clareza inexcelsível. Existe uma profunda contradição entre o homem que segue, na sua alma, a razão e aquele que segue a paixão. E aquilo que é mais irrenunciável à poesia é precisamente o aguilhão da dor, o sofrimento. Por isso, a poesia quer perpetuar a sua memória, que nutre a sua melancolia.

Para o filósofo, a paixão e o sofrimento são banidos do seu horizonte, dando lugar à tranquilidade da razão. Ora, a poesia ameaça a conquista da filosofia, esse trato fundamental com a esperança. Ameaça a pureza do logos e da justiça com o frenesim das paixões e o excesso imoral da carne. Pior do que isso, a poesia, tendo sido essa experiência intensificadora da carne, eternizou-a e fixou-a numa unidade. Esse foi o atrevimento maior do poeta, para o qual o filósofo olhou com hor-

<sup>28</sup> Zambrano, M., *Os Sonhos e o Tempo*, ed. cit., p. 63.

<sup>29</sup> O. c., p. 16.

<sup>30</sup> Zambrano, M., *A Metáfora do Coração*, ed. cit., p. 78.

ror. Não apenas uma perigosa irracionalidade, como a expressão da contestação do *logos*, a rebeldia da palavra afirmando-se como verdade.

No diálogo *Fédon*, Platão levou ao extremo a recusa do corpo e a afirmação da sabedoria como um combate implacável contra a tentação da carne. A alma vive prisioneira desse cárcere que é o corpo. Para se manter fiel à razão, o prisioneiro deve fazer-se inimigo da sedução da paixão e dos sentidos. A alma deve sofrer a renúncia ascética, num esforço sobre-humano. Eternidade, imortalidade e unidade são os fios da entretecedura em toda a busca filosófica, desenhando o mapa da apresentação platónica. A ideia da existência e da vida como naufrágio, porém, não é platónica, mas tem uma origem órfica. Platão não faz mais do que aquiescer, procurando-lhe o fundamento que a legitime.

A esperança já não se encontra neste mundo das aparências e da multiplicidade, no sulco da beleza que exalta o poeta, mas num mundo invisível que aparece como uma promessa para além da vida. Por um paradoxo, cujas terríveis consequências se irão arrastar até aos dias de hoje, devorando toda a tradição do pensamento, a filosofia apenas reconhecerá na razão o seu arquétipo. O homem é arrancado a si mesmo e à natureza, para conhecer a irreversível solidão do pensamento. E esta, nascida da rarefacção do pensamento, é alvo de uma reconquista, de uma luta árdua que ele trava contra o agulhão da carne. A alegoria da Caverna, que justamente procura na força da metáfora a intensificação da escrita, assinala a despedida, o adeus do prisioneiro, forçado a libertar-se das cadeias que o retêm contra as sombras. A dialéctica platónica é a virtude suprema, e o homem é colocado no mais doloroso embaraço: o de não saber como andar ou o de ter de prosse-

guir contra todo o consolo, caminhando em terra de ninguém. Irreduzivelmente estranho face a tudo, cego perante a luz que o fere de conhecimento abrupto, cego também para o mundo das sombras que lhe era familiar. O irreconhecimento dos seus iguais é tal que estão a ponto de matá-lo. Violência e aspereza, eis os acicates que movem o filósofo, uma hostilidade inóspita, já que a esperança está morta para ele. Já não depende dos deuses, mas vê-se inteiramente só.

Platão sabe que é impossível aniquilar a força mais pujante da poesia lírica grega: o amor. A par da catharsis e da destruição das paixões, pela criação de uma mística da razão reforçada na *República*, em prol da ordem e da justiça, e no *Fédon*, em nome da imortalidade da alma e do conhecimento, sabe, no entanto, que o amor é a questão verdadeira.<sup>31</sup> E que o amor “é coisa da carne; é ela a que deseja e agoniza no amor, a que por ele quer afirmar-se perante a morte.” Por si mesma, ela vive imersa, mergulhada na dispersão e na multiplicidade, mendiga da beleza sensível. Porém, a carne redime-se através do amor, o que a eleva à unidade. Platão não o nega e, por isso, consagrará ao tema do amor dois diálogos que são, eles próprios dois caminhos apontados; um, o da beleza; o outro, o da criação. O primeiro é objecto do diálogo *Fédro*, o segundo do *Banquete*. Só esses caminhos possibilitam à carne a sua redenção. Mais uma vez, a filosofia insinua-se como esperança salvadora, oferecendo alternativa à poesia. O desejo carnal será, assim, salvo pela filosofia. A poesia escrava da carne, submetida à paixão, não é capaz de, por ela própria, alcançar a unidade. Perder-se-ia, algures, nos meandros da dispersão. Pura contradição, ela atormenta o poeta, leva-o à irremediável aniquilação, pelo excesso que comporta, num processo autofágico.

<sup>31</sup> O. c., pp. 96 y 97.

Sabemos, nós, que a poesia se sustenta nesse convénio com a carne, que vai entrando no seu interior, apoderando-se dos seus segredos e tornando-a diáfana, espiritualizando-a. Essa é a redenção do poeta, cujo olhar se enamora perdidamente da beleza sensível e a faz esplendorosa. Desse saber das entranhas, errante, estranho à filosofia, ele é capaz de lhe alcançar o canto, a música e a imagem poética, numa unidade tecida pela lentidão do sonho. Não há falta no poeta, no seu coração, pois ele é servo humilde da multiplicidade esparsa, que lhe cai em sorte. Porém, nunca pode salvar o amor da dispersão.

Contrariamente procede o filósofo, angustiado, incompleto na sua natureza. Toda a teoria do amor platónico assenta na irremediável separação do corpo, no seu exílio. E se, por momentos, o clarão da beleza visível lhe acena, esse rasgão mais não faz do que apontar para a unidade da beleza, ideal. Para a filosofia, o amor só pode ser salvo desta forma da sua dispersão. Isso, a unidade do amor e a sua indestrutibilidade, o cristianismo há-de agradecer-lhe, de forma gloriosa. O rastro do platonismo na poesia mística é, sem dúvida, incomensurável. Mesmo no amor profano, a expressão do mesmo era platónica. Graças a Platão e ao platonismo, “o amor teve categoria intelectual e social e pôde amar-se sem ter sido um facto escandaloso”.<sup>32</sup>

O amor exige a distância, a renúncia. A ausência é o sulco secreto da poesia mística, a verdadeira razão para que ele possa ser cantado. O perfume imaginado dos cabelos da amada, uma certa forma de sorrir e olhar, todos esses detalhes que movem o amante e o arrastam no desamparo, face à sua ausência, eis o que alimenta o poeta, o que o faz sonhar e o deixa escravo do desejo. Ao poeta não lhe

são concedidos senão os traços fugidios e esquivos da amada, o indício da sua presença. Tudo aquilo que a rodeia se transforma, adquirindo a aura da sua presença: árvores, rios, flores, lugar. Tudo é metamorfoseado pela luz secreta do amor e do desejo. A distância agudiza-o e, mais do que isso, nutre-o. O objecto inalcançável nunca deixa o desejo consumir-se, mantém-no vivo.

A época em que a filosofia e a poesia mais se enlaçam é, sem dúvida, durante o Romantismo. Iguamente excessivas e velozes, tomadas pelo êxtase e pelo delírio, “não aspiram ao absoluto porque se crêem já dentro dele. Ambas se sentem como uma revelação transcendente”<sup>33</sup>. Ambas comungam da crença de que tocam o divino. Vista essa relação apaixonada com suspeita, hoje, no entanto, há que reconhecer-lhes a grandiosidade da criação. Victor Hugo, em França, mas também a incontornável geração alemã composta por Novalis e Hölderlin, onde a expressão dessa reconciliação alcançou o seu clímax.

Mas não é, ainda, a poesia, por si mesma, que pode servir de modelo ao pensamento de Zambrano, mas um cruzamento ou uma síntese entre o logos filosófico e o logos poético. Essa síntese resolve-se na palavra, sulcando os veios e as raízes mais fundas da tradição, nesse lugar do subsolo do pensamento e da linguagem onde todas as raízes se cruzam e se agarram à terra. Num texto sibilino, de *Clareiras do Bosque*, Zambrano fala da palavra, no seu modo mais fecundo, ligado ao saber da terra: “À maneira da semente esconde-se a palavra. Como uma raiz quando germina que, no máximo, levanta a terra levemente, mas revelando-a como casca. A raiz escondida, e até a semente perdida, fazem sentir o que as cobre como uma casca que há-de ser atravessa-

<sup>32</sup> O. c., p. 101.

<sup>33</sup> O. c., p. 107.

da.”<sup>34</sup> Essa palavra que há-de germinar, desprender-se da sua casca e brotar do solo, nasce profundamente enraizada no solo da tradição, constitui-se como anúncio, tem uma natureza profética, que antecipa a aurora da linguagem. Nesse belíssimo texto, Zambrano fala da linguagem liberta como voo pleno, o voo que há também na dança e no canto, na descoberta da partilha entre os homens, a “festa da linguagem”. “O conhecimento puro, aquele que nasce da pura intimidade do ser, que, ao mesmo tempo o abre e o transcende, o “diálogo silencioso da alma consigo mesma” nasce, pre-

cisamente, da palavra única e indizível, a palavra liberta da linguagem”.<sup>35</sup> Escuta e diálogo entrelaçam-se, assim, para dar lugar ao regresso às coisas mesmas, o modelo que servirá de mote ao pensamento de María Zambrano, sem dúvida, um regresso pelos atalhos mais ocultos do bosque, onde a luz da aurora entra de mansinho, nas veias da escuridão, suspendendo a inexorável passagem do tempo, para aceder ao instante da eternidade, na clareira do bosque. Nela tudo se acolhe, tudo se reconhece, na claridade e no silêncio da alba que desponta.



Fina Padrós. *Espiral*, 2001

<sup>34</sup> Zambrano, M., *Clareiras do Bosque*, ed. cit., p. 97.

<sup>35</sup> O. c., p. 62.

# *María Zambrano y Georges Bataille: variaciones de lo imposible*

**Resumen:**

La intención de este artículo es explorar la relación entre poesía, filosofía y el concepto de “lo imposible”. Para ello, me propongo revisar no sólo ciertos textos de Zambrano, sino también algunos momentos de la obra de Georges Bataille, en los que estos autores estudiaron, desde dos perspectivas muy distintas, la categoría mencionada.

**Palabras clave:** Zambrano, Bataille, filosofía, poesía, imposible

**Abstract:**

The aim of this article is to explore the relationship between poetry, philosophy and the concept of “the impossible”. In order to do that, I intend to revise not only certain Zambrano’s texts, but also some moments of Georges Bataille’s Works, in which those authors studied, in two very different ways, the mentioned category.

**Keywords:** Zambrano, Bataille, Philosophy, Poetry, Impossible

**M**aría Zambrano escribió, casi al comienzo de *Filosofía y poesía*, las siguientes palabras: “no se pasa de lo posible a lo real, sino de lo imposible

a lo verdadero”.<sup>1</sup> Se trata de una declaración extraña, sobre cuyo significado no se extiende, sin embargo, la autora en ninguna otra parte del libro. La frase contiene, a mi modo de ver, tres enigmas fundamentales: en primer lugar, cómo es que “no se pasa de lo posible a lo real”, cuando nuestro más elemental sentido

Fecha de recepción: 3 de mayo de 2010

Fecha de aceptación: 31 de mayo de 2010

\*Universitat de Barcelona. acastillac@ub.edu

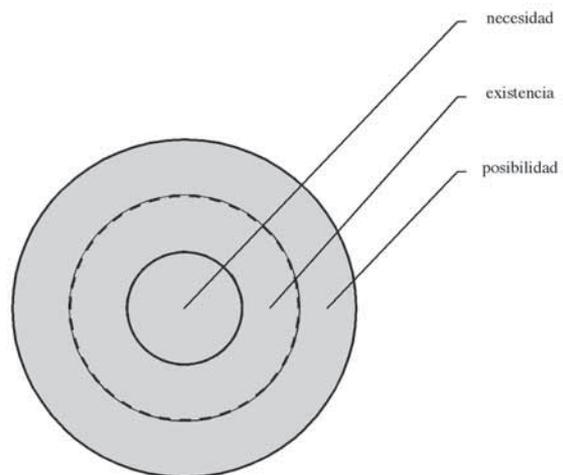
<sup>1</sup> Zambrano, M., *Filosofía y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 7.

común nos dice que ciertas cosas sólo llegan a ser reales después de haber sido meramente posibles durante un tiempo; segundo, qué hay que entender por “lo imposible” y “lo verdadero” para que pueda transitarse desde el primero de estos dos conceptos hasta el segundo; tercero y último, por qué una afirmación como ésta encabeza un libro sobre las relaciones entre filosofía y poesía. La respuesta a esta última pregunta es particularmente difícil, sobre todo porque dicho interrogante se ramifica en muchos otros, de los que a continuación tan sólo mencionaré unos pocos: de un lado, ¿en qué términos se establece la relación entre lo verdadero y la poesía?, ¿y entre ésta y lo imposible?; de otro, la aspiración de la filosofía a lo verdadero, ¿no debería hacernos pensar en la existencia de un “imposible” propiamente filosófico? y, en tal caso, ¿cuáles son exactamente las relaciones entre la filosofía y el sentido común? Abordar estas cuestiones con la atención que merecen me llevaría a sobrepasar ampliamente la extensión de un artículo de estas características, de modo que no intentaré resolverlas aquí. No obstante, para aproximarme a algunas de ellas me ha parecido útil recurrir a determinados momentos de la obra de Georges Bataille, autor al que no se suele relacionar con Zambrano, pero cuya reflexión sobre la poesía tiene a “lo imposible” como categoría central y guarda, pese a sus notables diferencias, más de una analogía con la posición de la filósofa malagueña a este respecto.

“...no se pasa de lo posible a lo real...”

El sentido común guarda con las categorías modales una relación mucho menos sencilla de lo que en principio pretende. La filosofía tradicional no hizo a este respecto sino explicitar ese vínculo aparentemente simple. En un primer momento, Aristóteles adscribió al ámbito de la modalidad únicamente

dos pares de categorías (posibilidad e imposibilidad; contingencia y necesidad), cada uno de cuyos términos se relaciona con el otro mediante el principio de no contradicción. Muchos siglos más tarde, Kant añadió a este listado un tercer par de conceptos, existencia y no existencia, el primero de los cuales equivale, si no me confundo demasiado, a lo que Zambrano llama “lo real” en el fragmento citado más arriba. Partiendo de estas distinciones, resulta posible describir (aunque Kant nunca lo hiciera) la relación que el sentido común establece entre las categorías modales por medio de un sistema de círculos concéntricos, en cuyo disco central se situaría la categoría de necesidad, mientras que en uno más amplio hallaríamos la de existencia y, en otro más amplio aún, la de posibilidad.<sup>2</sup> Además, las circunferencias mayor y menor (es decir, las que delimitan los dominios de la posibilidad y de la necesidad, respectivamente) estarían trazadas mediante líneas continuas, en tanto que la circunferencia intermedia (esto es, la que corresponde al ámbito de la existencia) lo estaría por una línea discontinua. Así:



<sup>2</sup> En un diagrama como éste, lo imposible ocuparía todo el espacio que cae fuera del círculo de la posibilidad, lo no existente todo lo que cae fuera del de la existencia y lo contingente todo el ámbito de la posibilidad, salvo el círculo central, reservado a la necesidad.

Con este último detalle se pretende representar el hecho de que, nuevamente para el sentido común, si bien no se puede pasar de lo imposible a lo posible, así como tampoco de lo contingente (ni, por lo tanto, de lo contingentemente existente) a lo necesario, sí puede haber en cambio tránsito de lo posible a lo existente (es decir, a lo real, según la terminología utilizada aquí por Zambrano).

Por esta vía se introduce en la modalidad un problema que era justamente el que Aristóteles quería excluir de las categorías en general, y que no es otro que el del movimiento. Éste puede plantearse como sigue: suponiendo que no todos los seres posibles existan, ¿en qué consiste el criterio, la prueba que lo meramente posible ha de superar para “pasar a” la existencia real? Al margen de cuál sea nuestra respuesta a esta pregunta, e incluso de si la respondemos o no, lo que de antemano sabemos sobre ese criterio es que tiene que aplicarse a todas las posibilidades por igual —o sea, que tiene que ser justo. No consideramos justa a una acción porque estemos de acuerdo con ella, sino porque se ciñe a un ordenamiento legal, esto es, porque no hace excepciones en su aplicación. Pero si la justicia es el rasgo principal de este criterio, entonces será posible “justificar” (literalmente, “convertir en justo a”) todo cuanto existe, ya que lo realmente existente no es otra cosa que aquello que ha superado el criterio, la prueba de la justicia. En otras palabras, una vez se acepta que hay un criterio para seleccionar las “existencias reales” a partir de las “meras posibilidades”, y que ese criterio es justo, resulta legítimo afirmar que existe todo aquello que necesariamente tiene que existir, de modo que la existencia tiende a identificarse con la necesidad. No es que todos y cada uno de los seres que existen sean necesarios; es el orden que se establece entre ellos, el *status quo* de la existen-

cia real el que queda por principio legitimado, y al que por consiguiente no se puede impugnar.<sup>3</sup> Llegamos así a la siguiente paradoja, más inquietante de lo que a primera vista parece: si lo real se confunde con lo necesario (es decir, con lo que necesariamente es), entonces lo meramente posible se confunde con lo imposible (o sea, con lo que necesariamente no es), de manera que no hay forma de pasar de lo posible a lo real. El mismo criterio que habíamos establecido para determinar qué debía y qué no debía pasar de la primera de estas dos categorías a la segunda, es el mismo que paraliza ahora ese movimiento.

### Lo imposible y lo verdadero

La paradoja que acabo de mencionar tiene su origen en el hecho de que se haya intentando expresar conceptualmente —o sea, en último término, por recurso a las categorías— un movimiento entre dos categorías que, por el hecho mismo de serlo, son estáticas. Explicar lo dinámico por recurso a lo estático es el pecado fundacional de la filosofía, y de él se siguen la práctica totalidad de sus aporías. Para minimizar el alcance de esa incoherencia que le es inherente, la filosofía inventó la noción de sustancia, a la que concedió el lugar predominante entre las categorías, y en la que aspiró a cifrar el lado estable de todos los seres existentes. A la sustancia, a lo que no cambia en el cambio, se la consideró en lo sucesivo el ser verdadero del ente, en tanto que a todo lo demás, a lo que constituye el ser cambiante de las cosas, se lo tuvo por mera ilusión, apariencias, engaño, y se pensó por tanto que no resultaba tan grave que el lenguaje filosófico no fuera capaz de apresarlos. De este modo la filosofía escindió lo imposible de lo verdadero, apaciguando la inquietud que la atravesaba de un extremo a otro y que amenazaba con impugnarla.

<sup>3</sup> El principio de imposibilidad de Leibniz acaso sea el ejemplo más claro de este tipo de maniobra, por el que la posibilidad que pasa a ser real queda finalmente legitimada como necesaria, con lo que el orden de lo real(mente existente) resulta incuestionable. El leibnizianismo de María Zambrano, que Agustín Andreu le atribuye en los preliminares de la edición de la correspondencia entre ambos —véase Zambrano, M., *Cartas de la Pièce. (Correspondencia con Agustín Andreu)*, Valencia, Pre-Textos/Universidad Politécnica de Valencia, 2002, p. 19— desde luego no parece aplicarse en este punto.

Claro que este gesto, con el que se inaugura la historia de la metafísica, dio lugar a nuevas paradojas. En particular, se reparó en que la distinción entre lo sustancial y lo accidental, entre lo verdadero y lo imposible pretende que una cosa sea lo que es porque tiene una determinada esencia, pero también que se distinga de todas las demás que son de su misma especie por lo accesorio. Ahora bien, si lo que una cosa es (o sea, lo que hace que sea ella misma y no cualquier otra), es lo mismo que aquello que la distingue de todas las restantes, entonces su esencia tiene que incluir lo no-esencial, lo verdadero de la cosa ha de coincidir con lo que en ella no puede representarse por recurso a categorías inmóviles. La noción de sustancia se reveló, así, como una mera maniobra de distracción, y la filosofía fue vista a partir de entonces por el hombre de a pie como una forma pedante del ilusionismo.

Sólo un lenguaje que renunciara a escindir lo imposible de lo verdadero podía evitar estos problemas. Ese lenguaje existía ya; era el de la poesía, que desde tiempos lejanos reconocía sus limitaciones, pero que no por ello renunciaba a superarlas. Para este lenguaje es siempre cierto que “no se pasa de lo posible a lo real”, si bien no del todo exacto que deba pasarse por ello “de lo imposible a lo verdadero”. Hay que entender, me parece, la segunda parte de esta frase de Zambrano como una mera aproximación, y no como la expresión adecuada de lo que sucede en el lenguaje poético. Para decirlo con otras palabras, acaso un poco más explícitas, aunque considerablemente más farragosas: no se trata de pasar de una categoría a otra, sino de trasladarse desde un lenguaje que considera legítimo esto último a otro para el que “lo imposible” y “lo verdadero” no son sino las dos dimensiones fundamentales y simultáneas desde la que cabe experimentar el movimiento.

## Filosofía y poesía

La filosofía no tardó en defenderse de ese antiguo lenguaje, pero esta vez no por recuso a un nuevo juego terminológico, sino a su directa expulsión fuera de la *polis*. En unas páginas célebres, Zambrano expone las implicaciones de la condena platónica de la poesía, mostrándonos que no se trata de una mera peculiaridad del pensamiento de Platón, sino de la condición indispensable para el despliegue del lenguaje filosófico en general. En este primer momento de las relaciones entre filosofía y poesía, el lenguaje filosófico lanzó contra el poético dos acusaciones fundamentales, y la intención de lo expuesto hasta aquí es que se entienda por qué fueron esas dos y no cualesquiera otras. En primer lugar, la acusó de ir contra la justicia, y en esto tuvo la filosofía toda la razón, ya que la justicia es, como vimos, el rasgo principal del criterio por el que ciertas posibilidades son seleccionadas entre muchas otras con vistas a “pasar a” la existencia, operación que la poesía impugna por principio. Y segundo, la acusa de ser mentira; más aún, “para Platón, en realidad, la poesía no es que sea una mentira, sino que es *la* mentira. (...) Un pensamiento desafortunado puede llevar al error, a la confusión, a la verdad medio velada, incompleta. Pero mentira, lo que se dice mentira, solamente la poesía”.<sup>4</sup> En esto la filosofía tiene de nuevo razón, pero se trata esta vez de una razón que debe ser matizada. Y es que la filosofía no es menos mentira que la poesía, como se ha comprobado al analizar las consecuencias del tránsito de lo posible a lo real, pero es mentira en otro sentido. La filosofía nos miente al pretender que puede hacerse algo (captar la realidad cambiante por medio de conceptos estables) que en realidad no puede hacerse, mientras que la poesía es mentirosa porque aspira a acceder a lo esencial a través de lo accesorio, a la unidad a través de la multiplicidad, lo que sólo es posible en la unidad ficticia del poema. La mentira filosófica quiere ocultarse,

<sup>4</sup> Zambrano, M., *Filosofía y poesía*, ed. cit., p. 30.

negarse absolutamente, y para ello echa mano de una serie proliferante de argumentos, que son los que no tardan en conducirnos uno tras otro a la aporía; la mentira poética, en cambio, se presenta de entrada como un engaño, como una ficción, y con ello alcanza el grado máximo de honestidad, de verdad que le está dado alcanzar a un discurso humano.

Pero hay un segundo momento en las relaciones entre la filosofía y la poesía, que viene dado por la transformación que modernamente se opera en el primero de estos dos lenguajes. Los aspectos de esta modificación son múltiples, y aquí mencionaré tan sólo dos de ellos: en primer lugar, tras el surgimiento del Estado moderno la filosofía se encuentra con que ya no existe nada parecido a la *polis*, ni por lo tanto tampoco los límites más allá de los cuales se podía enviar al poeta en la antigüedad; y segundo, la tendencia a privilegiar el cálculo, que en las ciencias naturales es manifiesta como mínimo desde Galileo, desemboca en la invención de una ciencia de nuevo cuño, la economía, que no depende ya de los datos de la naturaleza, sino que aspira a regir exclusivamente el orden de la producción social. Este doble movimiento, que conlleva a la vez la decadencia de la política (en sentido antiguo) y la emergencia de la economía (en sentido moderno) es el que culmina en lo que Hannah Arendt ha llamado “la subordinación de lo político a lo social”,<sup>5</sup> acontecimiento que viene acompañado, de una parte, por la reorganización del pensamiento filosófico en términos de cálculo, como sucede ya en Descartes, y por otra, por el abandono de la justicia como paradigma del pensamiento.

### Poesía y economía

Que la política se halle subordinada en la modernidad a la economía conlleva, entre otras cosas, el que la justicia se vea sustituida por el

beneficio como criterio fundamental para decidir qué es socialmente imposible y qué no lo es. Si “lo imposible” no significa en este contexto lo mismo que en el lenguaje lógico (es decir, lo mismo que “lo contradictorio”), es porque se entiende que el beneficio tiene su propia lógica, y que la economía es el saber que tiene por objeto a esa lógica del beneficio. Este saber se fundamenta, al menos, sobre los siguientes dos axiomas: en primer lugar, el ser humano es antes que nada un yo, y por lo tanto esencialmente egoísta, de manera que por “beneficio” entiende, en último término, el beneficio propio; y segundo, si los hombres son egoístas y necesitan de un saber específico para obtener sus propios fines, es porque su “situación natural” no es la de la abundancia, sino la de la escasez o, mejor aún, la de la carencia absoluta.<sup>6</sup> Dicho de otro modo, el saber económico se presenta para esta concepción de la modernidad como el único medio por el que el individuo puede aspirar a alcanzar el beneficio propio, sorteando la oposición de la naturaleza, que se lo niega.

Si después de esta modificación la poesía continúa siendo lo imposible para el orden del lenguaje, es porque supone una concepción de la economía, del ser humano e incluso de la naturaleza totalmente distinta a la que se acaba de señalar. Es así por tres motivos: ante todo, porque la poesía no se ha presentado nunca como un saber, y menos aún como un saber científico, dotado además de la herramienta inapelable del cálculo; segundo, porque lo propiamente poético no es la obtención de beneficio egoísta alguno, sino la lógica del don, la cual consiste en entregarse, en darse más de lo estrictamente necesario, cosa que no conciben ni la justicia antigua ni esa forma moderna de la justicia a la que hemos dado en llamar “economía”; y finalmente, porque el poeta es aquel que experimenta el lenguaje, no ya como falta, escasez o carencia, sino como

<sup>5</sup> Véase Arendt, H., “El auge de lo social”, en *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 48-59.

<sup>6</sup> Para un análisis más detallado de estos axiomas, véase Campillo, A., “Los dogmas fundamentales de la economía moderna”, en *Contra la economía*, Granada, Comares, 2001, pp. 44-54.

abundancia del signo y como riqueza de lo posible.

### Anexo: Bataille y Zambrano

Me gustaría finalizar este breve escrito contrastando los planteamientos de Georges Bataille y de María Zambrano acerca de la relación entre la poesía y “lo imposible”. La poesía es lo imposible, como hemos visto, antes que nada porque es contraria al orden de

la ley, ya sea que se considere a esta última desde el antiguo paradigma jurídico-político o desde su versión más reciente, de carácter económico-social. Esa irreductibilidad de la poesía al orden de lo legal es lo que la vincula a otros tres conceptos (el no saber, el don y la abundancia) que, como conoce perfectamente todo lector de Bataille, constituyen algunos de los rasgos más reconocibles del pensamiento de este autor. Baste con recordar, en relación al primero de ellos, que el pensador francés



Marta Negre. *Plataforma 1*, 2010



Marta Negre. *Plataforma 2*, 2010

<sup>7</sup> Véase Bataille, G., “El no-saber”, en *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001, pp. 245-259, y Goldaracena, C., “Un sistema inacabado del no saber”, en *Bataille y la filosofía*, La Coruña, Eris, 1996, pp. 81-92.

llegó a referirse a su propia filosofía como un “sistema inacabado del no saber”,<sup>7</sup> y ello por cuanto su escritura filosófica comparte con la poesía la voluntad de expresar lo imposible. Igualmente significativa es la importancia que concede al concepto de don, que le interesó desde fecha muy temprana<sup>8</sup> y al que no titubeó en relacionar, por un lado, con la escritura poética<sup>9</sup> y, por otro, con la concepción de una “economía general” contrapuesta a la “economía restringida” propia de la lógica del beneficio. Es precisamente cuando propone esta inversión de los axiomas de la economía que hace referencia a la noción de abundancia, la cual para Bataille es primera con respecto a la de carencia, lo que es manifiesto para todo verdadero poeta y se explicita, incluso, en la obra de algunos de ellos, como es el caso de William Blake.<sup>10</sup>

Creo que la postura de Zambrano a propósito de estos tres asuntos no difiere esencialmente de la de Bataille. Así, respecto al primero de ellos, dice nuestra autora que el poeta no se afana en “saber qué sería él con independencia de aquella fuerza que habla con su voz. Y si acaso esta fuerza le abandona, no se siente más que vacío”.<sup>11</sup> Y en relación al segundo, el del don, se expresa con idéntica claridad en las líneas que siguen:

*El poeta no pide, sino que entrega; el poeta es todo concesión. ¿No le será concedido nada? Se puede pedir en nombre de la justicia. Pero quien de verdad da algo, no lo hace en nombre de ella. Quien da y quien da más de lo que se le pide, y casi tanto como se espera, lo hace porque le viene su don de más*

*allá de la justicia; de más allá de lo que remunerara a cada uno, con lo que le pertenece. Porque este don de la poesía no es de nadie y es de todos. Nadie le ha merecido y todos, alguna vez, lo encuentran.*<sup>12</sup>

Por último, en lo que atañe a la relación entre el lenguaje poético y la abundancia, Zambrano ha contrapuesto la actitud del filósofo, el cual “busca porque se siente incompleto y necesitado de complementarse”, a la del poeta, que “nada en la abundancia, en el exceso”.<sup>13</sup> También en este punto, pues, encontramos una coincidencia entre las afirmaciones de los dos pensadores que aquí estamos considerando, si bien más a nivel de contenidos que de forma de expresarlos.

En al menos otros dos aspectos, sin embargo, me parece que las posiciones de Bataille y de Zambrano en relación a nuestro tema son claramente incompatibles incluso al nivel de los contenidos, a saber: en primer lugar, el filósofo francés concede una gran importancia al vínculo entre lo imposible y la sexualidad, idea completamente ajena al pensamiento de Zambrano; y segundo, mientras que para Bataille lo propiamente poético, es decir lo imposible, va ligado a un gasto improductivo que culmina con la noción de sacrificio, para la pensadora malagueña, en cambio, la concepción “sacrificial” de la historia<sup>14</sup> es el gran error de Occidente, y su superación la gran tarea que nuestra cultura tiene pendiente si quiere hacer incluso de la política una práctica creativa, y por lo tanto en algún sentido ligada a la poesía.

<sup>8</sup> Bataille, G., “La noción de gasto”, en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, pp. 110-134.

<sup>9</sup> Bataille, G., “La soberanía que no se apoya en NADA o la poesía”, en *Lo que entiendo por soberanía*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 41-42.

<sup>10</sup> Véase en Bataille, G., *La parte maldita*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2007, pp. 25-49.

<sup>11</sup> Zambrano, M., *Filosofía y poesía*, ed. cit., 1996, p. 42.

<sup>12</sup> O. c., p. 46.

<sup>13</sup> O. c., pp. 63-64.

<sup>14</sup> Véase Zambrano, M., “El absolutismo y la estructura sacrificial de la sociedad”, en *Persona y democracia*, Madrid, Siruela, 1996, pp. 105-117.

Román Cuartango\*

## De una filosofía poetizante

### Resumen

Partiendo de la propuesta de Wittgenstein de que la filosofía sólo se debería poetizar, este artículo indaga en el territorio en el que se produce la experiencia filosófica del pensamiento, con el objetivo de probar que ésta se muestra como una genuina forma de experiencia poética.

**Palabras clave:** Filosofía, poesía, experiencia, Wittgenstein

### Abstract

On the basis of Wittgenstein's proposal that philosophy should be only poetised, this paper explores the territory where the philosophical experience of thought is generated, with the aim of proving that this is a genuine form of poetic experience.

**Keywords:** Philosophy, Poetry, Experience, Wittgenstein

**L**a filosofía se ha visto siempre abrumada por la exigencia de presentar sus cartas credenciales y sus títulos de legitimidad. Parece no estar claro del todo qué tipo de empresa representa y, a causa de ello, tampoco resulta firme la senda por la que transita ni seguro su caminar. Desde algunas perspectivas, ha llegado a ser vista, negativamente,

como una especie de “poesía del pensamiento”, lo que pondría incluso en cuestión su estatuto epistémico. En este contexto, resulta sorprendente la afirmación wittgensteiniana de que la filosofía sólo debería ser poetizada.<sup>1</sup> Como puede que esta afinidad responda a algunos aspectos relevantes de la cuestión filosófica, vamos a ocuparnos de ella partiendo de la siguiente pregunta: ¿en qué sentido habría que entender el “sólo” de la frase de Wittgenstein?

Fecha de recepción: 28 de enero de 2010

Fecha de aceptación: 26 de febrero de 2010

\*Universidad de Barcelona. gutierrezcuartango@ub.edu.

<sup>1</sup> “Creo haber resumido mi posición con respecto a la filosofía al decir: la filosofía únicamente se debería *poetizar*”, Wittgenstein, L., en *Vermischte Bemerkungen* (Werkausgabe Band 8), Frankfurt, Suhrkamp, 1994, p. 483.

En primer lugar, parece que lo discutido sería la renuncia –conveniente o forzosa– por parte de la filosofía a ciertas aspiraciones científicas que han reclamado en ocasiones toda su atención (o, al menos, su principal atención). Los filósofos han de entender –sería la sugerencia– que lo suyo es por completo diferente, algo más bien de índole poética, que comprendería especulaciones provenientes del manejo de ciertos juegos de palabras, tropos, metáforas y similares artilugios retóricos. Esto es lo que resulta cuando, de la manera crítica mencionada, se reduce el discurso filosófico a poesía. Desde este punto de vista, daría la impresión de que Wittgenstein pensaba que la filosofía no alcanza para otra cosa que para ser *mera literatura* –y lo cierto es que este “mera” hace sospechar ya un desconocimiento de las virtualidades de la palabra poética, de las que vamos a tratar a continuación.

Si, de manera diferente, la recomendación wittgensteiniana es interpretada de un modo no meramente trivial, es decir, como si se tratase de una clasificación por géneros de discurso, entonces puede ser vista como la reclamación de un genuino significado para la palabra “filosofía”. Así que, tal vez, lo más conveniente sea, antes que nada, preguntarnos cuál es el significado de términos como “poetizar” o “poesía”. Y es en este punto donde radica la dificultad. En la comprensión vulgar, la poesía queda confinada en el interior del ámbito de las bellas letras, al que se asocian esos presuntos ejercicios malabares con las palabras de los que hemos hablado. Cuando, a continuación, se emparenta a la filosofía con la mencionada estirpe, el resultado es ciertamente poco halagüeño –filosofía como *mera literatura*.

Nuestra tesis es, por el contrario, que Wittgenstein pretende hacernos un guiño sobre la adecuada comprensión de la empresa filosófica, sirviéndose de la poesía como la referencia apuntada, con lo que no parece que una versión trivial de lo poético pueda contener la suficiente carga significativa como para

que el viaje propuesto merezca la pena (en realidad, ni siquiera habría tal viaje). En conclusión, se hace necesario suponer, de entrada, que al término “poesía” le corresponde un significado que no queda expresado en la consideración como “*mera literatura*”.

La pregunta habrá de ser, pues, ésta: ¿cuál es la razón de la proximidad, al parecer no superficial, entre filosofía y poesía? Para responderla, comenzaremos por averiguar si, como suponemos, el significado poético se extiende o no más allá del ámbito de las bellas letras.

Lo primero que llama la atención son ciertos efectos extraños en el decir común –esos que algunos consideran simples adornos. Y la extrañeza da lugar a una experiencia –una *Erfahrung*, una andanza con la palabra. Lo importante no son, pues, los ornamentos que la acompañan, sino el hecho de que algo acontece cuando las palabras son reunidas de una manera poco habitual. Bajo dicha circunstancia, refulge en el lenguaje algo que, viniendo dado de algún modo con todo decir, sin embargo, únicamente comparece como tal de forma poética: algo que tiene que ser logrado. ¿De qué se trata? Parece que la forma poética ampara cierto sentido del decir, y también de las cosas en tanto que dichas; el sentido que hace posible el mismo ser compuesto, estructurado, situado..., enunciado. No es algo que pueda ser identificado, ya que, aun cuando supuesto en todo decir, no es nunca lo positivamente enunciado. El poeta José Ángel Valente, ha encontrado para ello una denominación de suyo problemática, puesto que únicamente tiene valor poético: “antepalabra”. Ésta no puede comparecer como una palabra entre otras, dado que no es una de ellas, sino que fulgura como sentido poético en el modo de un *transdecir* realizado paradójicamente en el elemento del lenguaje. Su condición: un proceso de retirada en el que van siendo abandonados cada referencia y anclaje en el que los vínculos instrumentales (fijaciones, remisiones a fines, determinaciones) del decir quedan

en suspenso. Para hablar sobre esto o aquello es necesario que el lenguaje mismo, en tanto que tal, se retraiga, que no sea llevado al decir (no advenga a presencia). Pero en ciertos momentos, cuando sucede que, concerniéndonos algo, no encontramos la palabra adecuada, en ese estado de excepción del habla cotidiana en el que el sentido ha quedado en suspenso, se deja entrever el lenguaje mismo; y lo hace a través del silencio que se produce en el hablar común, en la forma de los balbuceos característicos de un cierto desatino y desorientación.

Así pues, la palabra se hace atrás al constituirse en *antepalabra*, como si fuera posible un proferir que no dijera (esto o aquello) y que simplemente despejara el terreno para que algo sea anunciado. Se trata, ciertamente, de una impostación de la voz (que comporta asimismo una impostura), puesto que intenta llevar a cabo lo que (supuestamente) no puede realizarse. El propio Wittgenstein ha señalado en otro lugar<sup>2</sup> que “un poema, aunque esté compuesto en el lenguaje de la información no se emplea en el juego de lenguaje de la información”. Este gesto peculiarmente poético es compartido por la filosofía. Lo que define a una genuina experiencia compositiva de carácter filosófico es justamente su capacidad para transportar al lenguaje hasta los lindes de lo poético: la parte propiamente filosófica de su discurso consiste en enunciados en los que se pronuncia aquello sobre lo que habría que callar, porque no puede decirse con sentido; el resultado de la filosofía no son proposiciones filosóficas,<sup>3</sup> sino composiciones en las que se deja en suspenso el orden determinativo común.

En el curso del proceso del que venimos hablando puede, si acaso, llegar a ser vislum-

brada la totalidad, el entramado que soporta el edificio de las palabras. Porque, como estamos viendo, más que de esto o de aquello, se trata de cierto resaltar de la trama misma, resultado de ese desencaje de la determinación y del significado. Lo “indecible” comparece entonces de algún modo en la palabra del poeta, pero no como *esto*, lo hace más bien en la forma sorprendente de la experiencia, es decir, como hundimiento de las expectativas, como colapso, etc.<sup>4</sup> En efecto, lo que resplandece en la palabra poética es, principalmente, lo no dicho, y no tanto las palabras efectivamente pronunciadas. Con lo que cabe afirmar que la palabra poética supone preparación para el advenimiento de aquello a lo que las palabras apuntan pero no logran enunciar. ¿Qué? No es fácil acertar a expresarlo positivamente. Semejante (no)esto resulta enigmático, ya que constituye algo así como la reclamación de un significado absoluto –por lo tanto, irrelacionado y difícilmente computable o asimilable. Lo que acontece en el poema sería la fulguración de lo oscuro, del vacío, el centro, el fondo, la noche oscura (Valente). Tal vez pueda hablarse de un movimiento de expectación preconfigurante, el aguardar en mitad de la noche la hora del amanecer –puesto que en el presente no es posible enunciar lo absoluto, el presente no satisface y se tensa hacia un futuro que nunca habrá de presentarse; lo que viene se demora y la llegada se aplaza indefinidamente; el *desencaje* poético constituye la representación verbal de un tal acontecimiento.

El poeta lleva a cabo una suerte de instauración ontológica al prefigurar el espacio en el que pueden significar las palabras. Tiene una importante tradición la idea de que el poeta funda lo que permanece, lo intangible, lo sagrado, sin los cuales carecerían de sentido

<sup>2</sup> Wittgenstein, L., *Zettel* (Werkausgabe Band 8), Frankfurt, Suhrkamp, 1994, § 160.

<sup>3</sup> Wittgenstein, L., *Tractatus*, 4.112. El esclarecimiento a que da lugar la actividad filosofía resulta paradójico (en la paradoja radica su rendimiento específico): “Mis proposiciones esclarecen porque quien me entiende las reconoce al final como absurdas, cuando a través de ellas –sobre ellas– ha salido fuera de ella” (o. c., 6.54).

<sup>4</sup> Gadamer ha señalado que “la experiencia es en primer lugar siempre experiencia de algo que se queda en nada: de que algo no es como habíamos supuesto” (Gadamer, H-G., *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977, p. 430).

el cambio, el manejo técnico, la acción, lo profano en general. Abre, así, un mundo al facilitar la llegada, el acontecer, *de lo que viene* en las palabras. Hölderlin, el poeta filósofo, el poeta que canta la esencia de la poesía, habla del “dios venidero”, la expresión mítica de un advenimiento que no sería posible sin la labranza del lenguaje: “Cerca está –y difícil de aprehender el dios”. Porque la palabra no es algo que puede ponerse *ante* nosotros y, sin embargo, se encuentra *entre* nosotros; es extraña y al mismo tiempo familiar –aquello *sin lo cual no...* siempre supuesto y que, pese a todo, jamás se convierte en objeto intencional. Si el poema resulta necesario, imprescindible, es justamente porque no cabe un trato común con la palabra (en singular: designación poética del ámbito, del *ante*).<sup>5</sup> Ésta se erige como escenario especial para la problemática comparecencia de la que hablamos: la de lo *ante*, lo *trans*, lo *meta* –el ámbito que no se sitúa en ningún lugar, pero que, con todo, se expresa tentativamente mediante palabras (o que resplandece acaso cuando éstas son pronunciadas).

A consecuencia de lo dicho, el *logos* poético resulta enormemente frágil y cuestionable: la referencia de sus enunciados es ambigua, y, pese a todo, no carece por completo de sentido. En su empleo poético, las palabras no acarrearán conceptos como los habituales, es decir, reglas que hagan patente un objeto. Más parece que se tratara de variantes posibles en el desempeño de las reglas que ensanchan la capacidad de aprehensión de la realidad. En ese sentido, las palabras se articulan poéticamente de un modo *paralógico*, pero no por ello son falsas (ni tampoco verdaderas). Aunque desempeñen funciones que se alejan de lo común, son comprendidas (de algún modo). Esta capacidad para un doble juego con el sen-

tido, inclusivo y disolvente –que excede y se proyecta como *trans*– es lo que llama la atención en lo poético (y que se encuentra en lo más profundo del anclaje metafórico, sin constituir un nuevo artificio o simple retórica). Es aquello, en fin, que resulta modélico para la filosofía. Aunque tal vez habría que decir que se trata de algo que en su misma esencia constituye a su vez lo filosófico en el sentido más genuino. La filosofía también resulta imprescindible en su propio ámbito, justamente porque no cabe un trato ordinario con eso que apunta en el decir y lo posibilita, que se anuncia y acontece, pero sin convertirse nunca propiamente en sujeto: el ser, el significado.

Atendamos, en este punto, a un motivo heideggeriano. Heidegger ha afirmado que lo metafórico no existe más que en el interior de la metafísica. Metafóricos son los efectos que se producen como consecuencia de una cierta incongruencia, resultado a su vez del esfuerzo por aprehender en el decir ciertos aspectos para los que en principio no hay significado disponible. La metáfora se halla relacionada con la idea de una transgresión categorial, que se produce como consecuencia de alguna impertinencia semántica –insuficiencia en el decir, episodio paralógico, exceso de significado del tema en cuestión o inaprehensibilidad de lo particular, etc. Su rendimiento característico representa el desplazamiento significativo, que da lugar a gestos o indicaciones cuya función es invitarnos a dejar en suspenso la determinación común y proseguir un juego de variaciones.<sup>6</sup> El resultado de tal movimiento es una suerte de *emergencia significativa*. Por su parte, la metafísica responde a una relación similar en lo que respecta a la composición y manejo

<sup>5</sup> Heidegger ha recuperado, en forma filosófica, la distinción poética entre la palabra (lo anterior y lo que viene como sentido aplazado) y las palabras (efectivamente) proferidas. Cfr. Cuartango, R., *Así como fundan los poetas... (Heidegger y la poesía de Hölderlin)*, Santander, Límite, 2000.

<sup>6</sup> Davidson (“Lo que significan las metáforas”) ha insistido en esta idea de que no hay un significado metafórico alternativo al que cabe considerar como primario o literal. La metáfora pone en juego gestos o guiños que pretenden interrumpir el continuo conversacional e invitan al probar con algún deslizamiento en la determinación.

del significado. En algunos momentos, se originan lo que cabría denominar “propiedades significativas”, que no son meramente deducibles de los significados originarios. La manera en que las palabras son reunidas es, como se dijo, la que parece explicar la metafóricación y, en general, los efectos poéticos. Ricoeur insiste en que las metáforas no se encuentran en el diccionario, sino que se producen en el discurso:<sup>7</sup> es el movimiento del lenguaje el que da pie a la fulguración de ciertos aspectos semánticos para los que no había quedado sentido anteriormente. Y añade que la metáfora y la metafísica no representan posiblemente más que una sola transferencia. En la ontología que está implícita en ellas lo que tiene lugar es la *transposición* metafórica entre el sentido propio y el figurado —la metafísica occidental se ha originado en la fractura que se produce entonces entre la apariencia y lo verdaderamente ente.<sup>8</sup>

Ahora bien, esta transposición metafórica, en cuya fuente nutricia se alimenta la poesía, da mucho más de sí que el simple aplanamiento metafísico de la diferencia ontológica o el olvido del ser. La poesía logra remontar el sendero por el que ha descendido el lenguaje “cuando la metáfora muerta va a acostarse en el herbolario”.<sup>9</sup> Y en ese ascenso tiene lugar un estallido, la *poiesis*: un traer a presencia en el modo de un brotar que deja ser. Este acto asume la indisponibilidad del sentido, que se disuelve en continua metaforicidad a nada que se intenta apresar en el discurso. Aquí el pensamiento se arriesga tomado entre sus manos la capacidad proteica de la palabra, con el fin de favorecer el juego, de prestar aliento a la cosa misma (la cosa del pensar) que jamás puede ser poseída. Este obrar henchido de potencia ontológica, que da juego a la vez que se arriesga (se la juega) constituye la *poiesis* de lo poético (y hace posible, como hemos indicado, la patencia del mundo).

La tensión característica de lo poético, la que tiene lugar entre sujeto y predicado, entre interpretación literal y metafórica, entre identidad y diferencia, etc., es la que se encuentra asimismo activa en los modos especulativos del lenguaje, entendidos como experiencia genuina del pensar. En ello despunta esa invitación —ya antigua, pero que renace, por ejemplo, en la filosofía de M. Zambrano— a desplegar un pensamiento poético, lo que no quiere decir, según se ha indicado, un pensamiento frívolamente bonito, adornado, “artístico”, etc. En él acontece también un desdoblamiento significativo de carácter transferencial o metafórico. De ahí que la especulación segregue enseguida una instancia crítica, un a modo de espacio reflexivo, en gran medida irreal, puesto que no alcanza a ser otra cosa que una impostura facilitadora del acto aparente de retirarse a un espacio más allá del espacio o a un tiempo allende el tiempo. Semejante pliegue virtual representa la satisfacción de la exigencia irrenunciable a lo *trans* que hace posible la diferencia entre lo especulativo y lo descriptivo —esto, además, se descubre al final siempre como discurso y, así, como construcción metafórica.

La comprensión del alcance de las reclamaciones insertas en la experiencia del pensar, así como la asunción de las mismas mediante la actividad filosófica es, posiblemente, lo que mueve a Wittgenstein a indicar que sólo se dejan abordar de modo poético (en el sentido establecido en estas páginas). Este poetizar wittgensteiniano puede ser entendido muy adecuadamente como la capacidad para adentrarse en el camino que conduce por los parajes de la variación, de la comparecencia paradójica de la palabra. Para ello el pensamiento tiene que apostar en el envite sus propios soportes; es decir, debe arriesgarse en el uso que desgasta y se ve abocado al malentendido. Se requiere, por supuesto, un trabajo radical con el sentido: una vuelta en sí y un regreso al inicio del

<sup>7</sup> Ricoeur, P., *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Europa, 1980, p. 136.

<sup>8</sup> O. c., p. 381.

<sup>9</sup> O. c., p. 386.

decir –a la casilla de salida del juego poético-filosófico. Pero hay que tener en cuenta que si bien este juego puede haber comenzado lo que no tiene es un final, puesto que, como nos hacía ver la fórmula del dios venidero, el sentido mismo es lo que se aplaza indefinidamente, lo que propiamente difiere en todo decir –lo diferente, la diferencia. Como ha señalado Derrida, difiere el momento en que podríamos encontrarnos con la cosa misma. Ésta representa lo inexpresable, puesto que al hacerse presente –única manera viable de exposición– se deforma y desvirtúa en tanto que tal.

Lo que queremos decir es que la filosofía poetiza cuando asume, sin atemperarlos, los riesgos asociados a su empeño. Inicia, así, su ejercicio con la problematicidad de su asunto o cosa (la *cosa* del pensar). La unilateralidad de la posición primera *reclama* entonces el tránsito a los otros lados (o aspectos), así como el abordaje de los presupuestos sobre los que reposa: lo presupuesto debe ser puesto. De esa forma, queda en suspenso la validez de las propias certezas, lo que dará lugar a un genuino movimiento de carácter experiencial (es decir, negativo: expectativas defraudadas, confusión, colapso, etc.). En este punto se inicia el método (camino) de la cosa misma; un camino, debe recordarse, de las palabras en el elemento de la palabra.

Pero lo que venimos caracterizado como “lo poético” es sobre todo una suerte de efecto o emergencia, y no un método o procedimiento perteneciente a un género discursivo específico. Ya hemos visto que apunta a una comparecencia ontológica, la de aquello para lo que el decir no tiene cabida –lo individual siempre al acecho en los márgenes de un lenguaje que significa mediante procedimientos generalizadores. En relación con ello, la filosofía podría ser vista como el esfuerzo poético de la razón –que, efectivamente, sólo puede ser

poetizado, ya que en caso contrario desemboca en la trivialidad o el sinsentido–, empeñada en remontarse a través de la experiencia del pensar-decir hasta alcanzar lo inasible, la individualidad idiosincrásica, mediante la explotación de los recursos *iterables* el lenguaje.

En el contexto del debate sobre el significado del mundo interior del sujeto –su subjetividad–, I. Murdoch polemizó en su día contra el célebre *dictum* wittgensteiniano según el cual lo interno necesita criterios externos (el significado de los términos y de las reglas es público).<sup>10</sup> Ella pretendía que fuera apreciada la idea de una “*visión privada*”; sin duda, no una que produjera significado en la intimidad de una experiencia incomunicable, sino más bien que resultara de la elaboración de perspectivas en el seno de un contexto en el que uno se sumerge amorosamente. Aun cuando el lenguaje sea común, y comúnmente signifique, ello no impide que, a menudo, echemos mano de ciertos aspectos bastante elusivos que ella denomina “visión total de la vida”: esta referencia al sentido (detención, distancia, totalidad), ya sea de forma imaginaria, proyectiva, o de cualquier otra, resulta imprescindible. La mencionada visión total se revela en el modo que tiene uno de hablar o de guardar silencio, en la elección de palabras, en la concepción de la propia existencia, en las configuraciones del pensamiento que se muestran continuamente en las reacciones (conductuales y lingüísticas al mismo tiempo) ante los estímulos del mundo circundante y, sobre todo, en la conversación. Puesto que el significado requiere de un sujeto que realice los actos de habla, a éste le debe corresponder algún papel en la significación. Y esta última debe mucho al modo en que es capaz el sujeto de apreciar el mundo. La atención que ello requiere se inscribe experiencialmente en el uso particular del lenguaje, haciendo surgir algo que no se encontraba dado de antemano.

<sup>10</sup> “Wittgenstein and the Inner Life”, en *Metaphysics as a guide to morals*, Londres, Penguin, 1993, pp. 269-292.

Pese a lo que Murdoch da por supuesto en ocasiones, tampoco Wittgenstein pretende disolver la interioridad en el significado público. Lo que él dice, por el contrario, es que lo interno se manifiesta en lo externo –el comportamiento, el lenguaje–, y lo hace precisamente de una manera elusiva, *poética* (en el sentido que ha tomado aquí la palabra). Wittgenstein insiste en que el significado de lo interno no queda expresado propiamente en las palabras en tanto que tales, sino en la manera en que las elegimos y les conferimos valor en nuestro discurso. La posibilidad de servirse de diversos regímenes terminológicos (sinónimos, metáforas, etc.) para hacerse cargo de un mismo hecho introduce un elemento privado y poético que atañe a la filosofía (y se encuentra en el centro de su interés en tanto que tal). A propósito de este mismo tema, ha suscitado el propio Wittgenstein la cuestión del empleo de conceptos flexibles, es decir, de conceptos que contengan una cláusula de puesta en suspenso de la determinación.

Con todo, los frutos de esta actividad no pueden ser, según se ha visto, otra cosa que negativos: “no es esto, pero...” Como sabemos, aquí, más que palabra, hay *antepalabra*, vacío, noche oscura, *silencio sonoro*. Ante ello la conciencia examinadora acaba por examinarse a sí misma en un ejercicio de ruptura y distanciamiento (*skepsis*, *ironeia*...), del que

no resulta un nuevo objeto, sino más bien un replanteamiento. El sujeto experiencial que se ha ido formando a través de dicho ejercicio lo que ha hecho es capacitarse para una aprehensión mejor de la realidad y un trato transformado con ella. Aprecia más aspectos, se abre ontológicamente. Ha aprendido el significado de su demorarse en el aplazamiento del sentido; de tal forma que entiende que el suyo es un acto necesariamente fallido y que, por ello, es preciso volver a la carga una y otra vez, que su acción debe ser repetida.

La razón de ser de la filosofía, entendida como actividad y no como doctrina, reside en esa exigencia de ejercitar al pensamiento para la experiencia que acontece en el *locus* poético. Únicamente si se mueve en este elemento será capaz de poner en suspenso el *discurrir* común del sentido, tanto en la formación de proposiciones cuanto en la administración del significado, y logrará, forzando la gramática y arremetiendo contra los límites del lenguaje, explorar los aspectos no generalizables de la realidad, lo privativo, lo idiosincrásico, lo individual, así como la subjetividad del sujeto que habla, que desempeña, ejecuta y efectúa las reglas, fuerza motriz de los sistemas y las estructuras, y sin el cual no tendrían lugar ni el significado, ni la poesía ni la propia filosofía. El único modo de que dicha experiencia no se desvanezca es que sea poetizada.

Blanca Garí\*

# Le plus de l'âme. *María Zambrano y la mística de la Edad Media*

## Resumen

Partiendo de la lectura de *Filosofía y Poesía*, este artículo pretende repensar los lazos existentes entre la reconquista o hallazgo de la “razón poética” por María Zambrano y los textos de la mística medieval que la filósofa conoce probablemente sólo a través de su recepción en el siglo de Oro, especialmente en San Juan de la Cruz. A título de ejemplo se analiza de forma específica un capítulo del *Espejo de las Almas Simples* de Margarita, la beguina de Hainaut, que ardió en la hoguera en 1310, a la que llamaban Porete y a la que algunos reconocieron, por su conocimiento, como beguina clériga. No es probable que María Zambrano leyera nunca el *Espejo*, pero *Filosofía y Poesía* nos da algunas claves para repensar el lenguaje del *Espejo* en particular y el de la mística en general de la Edad Media. Las claves para repensar desde el hoy nuestro pasado, recoger sus hallazgos y repetir con ella el anhelo de reconciliación de filosofía y poesía en la razón poética.

**Palabras clave:** Razón poética, Margarita Porete, mística medieval, María Zambrano

## Abstract

On the basis of a reading of *Filosofía y Poesía*, this paper reassesses the links between María Zambrano's reconquest or discovery of 'poetic reason' and the mediaeval mystical texts which she probably only knew through their reception in the Spanish Golden Age, especially Saint John of the Cross. We analyse a chapter from *The Mirror of the Simple Souls* by Marguerite of Hainaut, also known as Marguerite Porete, who was burned at the stake in 1310 and was acknowledged by some as a beguine on account of the range of her knowledge. It is unlikely that María Zambrano ever read the *Mirror*, but *Filosofía y Poesía* provides some clues for reassessing the language of the *Mirror* in particular and that of mysticism in general in the Middle Ages. These are the keys to rethinking our past from today's perspective, gathering together its findings, and echoing with Zambrano the striving for a reconciliation between philosophy and poetry in poetic reason.

**Keywords:** Poetic Reason, Marguerite Porete, Mediaeval Mysticism, María Zambrano

*¿Es que la verdad era otra?  
¿Tocaba ya alguna verdad más allá de la filosofía,  
una verdad que solamente podía ser  
revelada por la belleza poética; una verdad  
que no puede ser demostrada, sino sólo sugerida  
por ese más que expande el misterio de la  
belleza sobre las razones?*

*(Filosofía y poesía)<sup>1</sup>*

**M**aría Zambrano escribió en otoño de 1939 su libro *Filosofía y Poesía*. En el prólogo de la reedición de 1987 explica las circunstancias y los porqués de esta escritura.<sup>2</sup> Utópica la llama, descifrando que por utopía entiende la “belleza irrenunciable, y aún la espada del destino de un ángel que nos conduce hacia aquello que sabemos imposible”.<sup>3</sup> Utópica es para ella la escritura de este libro y la entera pulsión de hacer filosofía. ¿Y por qué hacerlo pues? “Porque –nos dice– no puedo dejar de hacerlo, y en este libro he escrito, aquel precioso otoño de 1939, qué utópico me parecía, en el más alto grado, poderlo escribir. Y a las Utopías, cuando son de nacimiento, no se las puede discutir aunque uno se rebele contra ellas”.<sup>4</sup>

Siempre en el prólogo del año 87, la filósofa compara el escribir con el condescender, con el acto virginal de hacer lugar para que exista otro, de dar a luz con un sí que no asciende a las alturas sino que abraza el descenso, que lo acoge: “Yo no pretendo que en mí se cumpla, ni en este libro especialmente, la virginal virtud. No podría ser. Pero sí veo

que vale más condescender ante la imposibilidad, que andar errante, perdido, en los infiernos de la luz. Júzgueme pues el eventual lector desde este ángulo [...] Júzgueme, pues, el amor, y si de tanto no soy todavía digna, júzgueme pues la com-pasión”.<sup>5</sup>

Hablar de la reconciliación de filosofía y poesía en el pensamiento de María Zambrano podría hacerse, debería tal vez, desde su entera obra, comenzando por sus poemas, tan escasos como fundamentales para entenderla a ella. En otro lugar, hace unos años, yo intenté algo semejante.<sup>6</sup> Indagando en el pensamiento auroral de María Zambrano, escribí allí una primera reflexión sobre el porqué, a mi entender, de la “razón poética”: Es sabido que la razón poética, libre de la tiranía del concepto y resultado de una reconciliación de la razón con la matriz de la vida, es la gran reconquista, más que hallazgo, de esta filósofa, a la par que la clave de su entero pensamiento y de toda su escritura.<sup>7</sup> El camino de la Sierpe, como ella le ha llamado, el sendero sinuoso que recorre los difíciles vericuetos de un método que se construye desde un ámbito cuando menos cercano al de la mística, es un reto que enfrenta y reconcilia el pensar del filósofo y el del poeta, un método que resitúa el filosofar de la modernidad, arrancándolo del nihilismo para, adentrándose un poco más en la espesura, acabar por forjar un verdadero pensamiento auroral.

En las líneas que siguen no pretendo ahondar en esta idea, aunque me es útil recordarla. Pretendo, en cambio, partiendo de *Filosofía y Poesía*, repensar los lazos y los puentes

<sup>1</sup> Zambrano, M., *Filosofía y poesía*, Ediciones de la Universidad, Fondo de Cultura Económica, Alcalá de Henares 1993 (edición corregida por la autora 1987), p. 19.

<sup>2</sup> Zambrano, M., “A modo de prólogo”, *Filosofía y poesía*, ed. cit., p. 11.

<sup>3</sup> O. c., p. 9.

<sup>4</sup> O. c., pp. 9-10.

<sup>5</sup> O. c., p. 11.

<sup>6</sup> Garí, B., “María Zambrano y el lenguaje de la aurora” en Cirlot, V. y Vega, A. (eds.), *Mística y Creación en el siglo XX*, Barcelona, Herder, 2006, pp.157-176.

<sup>7</sup> Se suele hablar de hallazgo, de descubrimiento, pero la “razón poética” está tan profundamente enraizada en múltiples tradiciones del pensamiento, olvidadas u ocultadas quizá por el imperio de la razón discursiva en Occidente, que más bien sería justo hablar de reconquista o reencuentro, tal como por lo demás sugieren múltiples pasajes de la propia Zambrano.

tendidos al pasado por esa reconquista. Puentes como senderos que descienden, que huragan en el saber de otros momentos de la Historia. Para mí, especialmente, en otros momentos de la ya lejana Edad Media. Puentes que dejan entrever que ya eran nuestros, aun si los habíamos extraviado, la inteligencia de amor y el arte de conocer desde la razón mística y la razón poética.<sup>8</sup>

Es justamente en esta obra, *Filosofía y Poesía*, imposible y utópica, donde María Zambrano resigue los caminos opuestos del pensar del filósofo y del poeta. Caminos, no sólo opuestos, sino enfrentados con frecuencia en una lucha, violenta incluso, que en apariencia expulsa a la poesía a los arrabales del pensamiento. Se trata, sin embargo, de una apariencia preñada de una esperanza de reconciliación que a veces se vislumbra. A riesgo de simplificar, podría resumirse la pesquisa que el libro lleva a cabo, como un recorrido de esa lucha desde la Antigüedad hasta nosotros, pasando por ciertos momentos de luz y otros de sombras. Pero ya al comienzo de ese recorrido, nos sorprende observar que la más encarnecida lucha, la que lleva a Platón a renunciar a la poesía y a declararse su enemigo irreconciliable, se resuelve en el propio Platón de forma extraña por la vía de la mística, o así osa llamarla la filósofa<sup>9</sup>: “La condenación platónica de la poesía —escribe María Zambrano— se manifiesta en la *República* de forma un tanto desconcertante que parece encubrir lo que ahora vemos tan claramente: Y es que, lo establecido en la Ciudad ideal era, en realidad, doble; había en ella dos estructuras: una la estructura, diríamos, puramente terrena, de una ciudad presidida por la justicia y otra lo

que en el Libro VI se establece acerca de los filósofos y de la filosofía, que se alza, en verdad, por encima de la justicia misma. Es ya teología y mística”.<sup>10</sup> Y es ahí, precisamente ahí donde mayor había de ser la condena, donde se salva el escollo y la fractura entre pensamiento y poesía a través de la belleza y del amor. Del Amor sobre todo, pues el conocimiento amoroso se abre paso en el universo de las ideas platónicas para instalarse con el tiempo en el corazón de la Edad Media. Amor que nace de la carne y encarnado se convierte: “Y esa conversión, en verdad, se ha verificado por la poesía”.<sup>11</sup> La única quizá, la poesía, capaz de “una verdad no demostrada sino sólo sugerida por ese *más* que expande el misterio de la belleza sobre las razones”.<sup>12</sup> Es, pues, la función última de la razón poética alcanzar ese “más” inalcanzable, “el más del alma”, que es en última instancia el nódulo mismo de la mística.

A partir de esta constatación, María Zambrano recorre los momentos de paz y los de guerra entre el pensador y el poeta, momentos que construyen la historia de Occidente y alcanzan nuestro hoy en pleno anhelo, más bien necesidad, de la razón poética. Entre todos los momentos y pensadores de esta nuestra historia, el libro nos remite con especial luz a uno de ellos, San Juan de la Cruz, el místico en el que fluyen en un cauce único y armónico, filosofía, religión y poesía.<sup>13</sup> Leyendo lo que de él ahí se dice, pienso que en San Juan culmina un descubrimiento que es de la Edad Media. El de una tradición y de un lenguaje que María Zambrano, al menos en aquel año 39, apenas podía conocer a partir de algunos textos, pues es más tarde cuando han

<sup>8</sup> Margarita Porete le llamaba *Entendement d'Amour*, y significaba la *cognitio caritatis* o gnosis de Amor que aparece contrastada en su obra con *Entendement de Raison*; se trata de dos vías y dos formas de conocimiento diversas. *Entendement d'Amour* es también el *intellectus amoris* de Guillermo de Saint-Thierry y el *intellecto d'amore* de Dante del capítulo XIX de la *Vita Nova*. Sobre la obra de Margarita Porete, véase nota 16.

<sup>9</sup> Zambrano, M., *Filosofía y poesía*, ed. cit., pp. 47-71.

<sup>10</sup> O. c., p. 59.

<sup>11</sup> O. c., p. 70.

<sup>12</sup> O. c., p. 19.

<sup>13</sup> O. c., pp. 69-70.

sido nuevamente descubiertos. Hablo de los textos de la mística femenina y de la teología en lenguas maternas, la mística que alborea a partir del siglo XIII, heredera de la mística monástica y escolástica, deudora de los cistercienses y de los victorinos, pero creadora de nueva luz, fresca y viva, portadora de una forma de pensar y de nombrar el mundo que sorprende y constituye a la vez uno de los grandes tesoros de la espiritualidad del Occidente europeo.<sup>14</sup> La teología y la mística en lenguas maternas, “teología vernácula” según la llaman o también “nuevo misticismo”,<sup>15</sup> es al principio asunto sobre todo de mujeres, pero también de hombres. En los últimos siglos de la Edad Media, por citar los nombres destacados, figuran por ejemplo: Hadewijch de Amberes, Beatriz de Nazareth, Matilde de Magdeburgo, Àngela de Foligno, Margarita Porete, Jacopone de Todi, Margarita d’Oingt, Jan Van Ruusbroek o Juliana de Norwich. Y ya más tarde, en época moderna, Teresa de Jesús, Juan de la Cruz o Angelus Silesius.

El libro de María Zambrano nombra, como he dicho, a Juan. Pero lo que de él se dice ilumina de repente el entero modo de hacer y de decir de la Edad Media, de aquellas místicas y místicos de los siglos XIII al XVI que al construir pensamiento, no en el latín de los clérigos sino en las distintas lenguas aprendidas en la cuna, no les alcanzó la razón de la palabra en prosa y, al límite, estallan en un canto que introduce en el corazón de la teología misma la razón poética. En realidad las soluciones y estrategias por las que optan las autoras y autores de estos textos son diversas. Poetas son directamente la beguina Hadewijch o el “bizzocone” y luego fraile Jacopone. En otros casos el pensamiento oscila al buscar el modo de expresarse, como en Matilde en su

monumental tratado que es a la vez un gran poema. Pero pienso sobre todo en Margarita, la beguina de Hainaut, que ardió en la hoguera, a la que llamaban Porete y a la que algunos reconocieron, por su conocimiento, como beguina clériga.<sup>16</sup>

De Margarita Porete sabemos con certeza pocas cosas. Que fue beguina, que era muy culta, que escribió un libro y que murió por ello, hace ahora 700 años justamente. El *Espejo de las almas simples*, su libro, es una obra excepcional escrita en prosa, y en gran parte en forma de diálogo. Toda la escritura del *Espejo* parece el resultado de un largo proceso de conocimiento y experiencia. La obra se compone de dos partes, aunque en ambas el contenido y las enseñanzas de fondo son sustancialmente los mismos. El libro, dividido por un canto triunfal del alma en la cúspide de la experiencia unitiva está construido en forma de un díptico asimétrico, compuesto por dos lados de muy diferente extensión. La primera parte (capítulos 1 al 122) es, desde el punto de vista formal, un diálogo de carácter teológico-filosófico entre personificaciones alegóricas. La segunda parte (capítulos 123 al 139) es en cambio mucho más breve, y está construida en primera persona y casi en su totalidad en forma de monólogo, con apenas algunos diálogos intercalados. Aunque las estrategias narrativas, los objetivos y seguramente el público al que se dirigen difieren en cada una de estas partes, el díptico en su totalidad muestra el camino que lleva a la verdad, a la perfección y a la libertad del alma.

Pero sí cabe hablar en buena medida del *Espejo* como de un tratado, incluso como de un diálogo filosófico, la prosa propia del tratado y la filosofía a Margarita no le basta. Le

<sup>14</sup> Cirlot, V. y Garí, B., *La Mirada interior. Escritoras místicas y visionarias de la Edad Media*, (1999), Madrid, Siruela, 2008.

<sup>15</sup> McGinn, B., *The Flowering of Mysticism. Men and Women in the New Mysticism, 1200-1350*, Nueva York, Crossroad, 1998.

<sup>16</sup> Marguerite Porete: *Le miroir des simples âmes. Margaretae Porete Speculum simplicium animarum*, edición de Romana Guarnieri y Paul S. J. Verdeyen, *Corpus Christianorum, Continuatio Medieualis LXIX*, Turnhout, Brepols 1986 (cito en el texto por esta edición). Traducción castellana *Margarita Porete. El espejo de las almas simples*, Garí, B., (ed.), Madrid, Siruela, 2005 (cito la traducción en nota por esta edición).

basta quizá a la teóloga y le puede bastar a la filósofa, pero no le basta a la mística que se debate, a veces con violencia a veces con astucia, por penetrar en el corazón de las palabras, por hacerles decir lo que no alcanzan, pues alcanzable no es con las palabras. Y es ahí donde irrumpe el aliento de la poesía, el único capaz de decir el *más*, o por lo menos capaz de mal-decirlo. “Mon amour est de tel arbitre, –confiesa el Alma en el Espejo–, que j’aime mieulx a oïr chose mesdire de vous, que que on ne die aucune chose de vous. Et sains faille ce fais je: j’en mesdis, car tout ce que j’en dis n’est fors que mesdire de la bonté de vous ” (cap. 11, lin.124-128).<sup>17</sup> Pues sólo en la maldición o en la male-dicencia propia de la poesía se puede pronunciar en el lenguaje de Amor el “más del alma” aunque sea nombrándolo por carencia:

*“Et pouce que j’aime mieulx ce qui est en luy hors de mon entendement, que je fais ce qui est en ly et en mon entendement, pour ceste raison est mieulx mien ce qu’il cognoist, que je ne cognoist mie, que ce que j’en cognois et qui mien est; car la ou il y ale plus de mon amour, la est le plus de mon tresor. Et pource que j’aime mieulx le plus de luy, que ja ne cognostray, que je ne fais le moins, que je cognostray, pource est ce mieulx mien pour le plus de mon amour, a tesmoing Amour mesmes (c.32, lin. 17-25)”*<sup>18</sup>

Pero no ha de creerse que se trata solamente del género literario o de la forma. Dejando aparte el *rondeau* del capítulo 122, y quizá la *canço* que encabeza el manuscrito de Chantilly antes de que dé comienzo el libro, no hallamos en el *Espejo* formas poéticas propiamente dichas, aunque sí versos sin forma establecida. Más bien se trata de un modo de

pensar y de decir que, forzándole la mano a la escritura, en los momentos de mayor tensión y mayor fuerza se desenvuelve como “prosa rimada”, si así cabe llamarla, en una voz que no es otra que la de la razón poética

Baste para mostrarlo un breve ejemplo: lo extraigo de los capítulos 96-97 de la primera parte del *Espejo*. En ellos, el diálogo de personificaciones alegóricas se ve súbitamente interrumpido por la potente voz de un narrador que se identifica con la autora y que se abre paso para hablar del acto de escritura como proceso de búsqueda de la verdad y de la liberación del alma.

Se ha discutido muchas veces sobre el sentido autobiográfico o no de este capítulo, sobre su contenido simbólico o literal, sobre su significado alegórico-espiritual o de intromisión de la autora en su obra. Pero, alegórico o no, lo importante es el expresivo reconocimiento del propio proceso escritura, de su necesidad y de su imposibilidad al mismo tiempo. Desgarradamente, la prosa es llevada al límite por quien escribe, forzándola hasta que la palabra se desparrama en la rima y el pensar de la filósofa en la razón poética:

*Une foiz fut une mendiant creature, qui par long temps quist Dieu en creature, pour veoir se elle luy trouveroit ainsi comme elle le vouloit, et ainsi comme luy mesmes y seroit, se la creature le laissoit oeuvrer ses divines oeuvres en elle sans empeschement d’elle; et celle nient n’en trouva, mais aiçoys demeura affamee de ce qu’elle demendoit. Et quant elle vit, que nient ne trouva, si pensa; et sa pensee luy dit a elle mesmes, que elle le quist, ainsi comme elle le demandoit, ou fons du noyau de l’entendement de la purté de sa haulte pensee;*

<sup>17</sup> “mi amor es de tal manera que prefiero oír mal-decir algo de vos que que no se diga nada. Y eso ciertamente es lo que hago. Maldigo, pues, todo lo que digo no es sino mera maledicencia acerca de vuestra bondad. Pero lo que yo maldigo me lo debéis perdonar” (c.11, p. 63).

<sup>18</sup> “Y porque amo más lo que está en él más allá de mi entendimiento que lo que está en él y en mi entendimiento, por ello es más mío lo que él conoce y yo no que lo que conozco y es mío; pues allí donde se encuentra el “más” de mi amor, allí se encuentra mi mayor tesoro. Y porque amo más el “más” de él que jamás conoceré que el “menos” que conoceré, por ello ese “más” es más mío gracias al “más” de mi amor, como Amor mismo atestigua (c. 32, p. 85)

*et la le ala querir ceste mendiant creature, et se pensa que elle escriroit Dieu en la maniere qu'elle le vouloit trouver en ses creatures. Et ainsi escripsit ceste mendiant creature ce que vous oez [...] et en ce faisant, et en ce disant, et en ce vouloir elle demouroit, ce sachez, mendiant et encombree d'elle mesmes; et pource mendioit elle, que elle vouloit ce faire (c.96, lin.9-20, lin.25-27).<sup>19</sup>*

Y entonces se retoma el diálogo, el personaje de “Doncella de Paz” pregunta:

*Mais que avoit en pensée celle qui fist ce livre, qui vouloit que on trovast Dieu en elle, pour vivre ce mesmes qu'elle diroit de Dieu? Il semble qu'elle se voulsist revenger; c'est assavoir qu'elle vouloit que creatures mendiassent, aussi comme elle fist, en autres creatures! (c.97, lin.23-27).<sup>20</sup>*

Y es el personaje del “Alma que escribió este libro” quien responde en primera persona:

*Certes, fair l'esconvient ains que on viengne de tous pòins a l'estat de franchise, j'en suis toute certaine. Et non pour tant, dit ceste Ame qui escripsit ce livre, j'estoie aussi socte ou temps que je le fis, mais ainçoys que Amour le fist pour moy et a ma requeste, que je mectoie en pris chose que l'en ne povoit faire ne penser ne dire, aussi comme feroit celuy qui*

*vouldroit la mer en son œil enclorre, et pourter le monde sur la pointe d'ung jonc, et enluminer le soleil d'ung fallot ou d'une torche. J'estoie plus socte que ne seroit celluy qui ce vouldroit faire,*

*Quant je mis en pris chose que on ne povoit dire*

*Et que je m'encombré de ces motz escripre.*

*Mains ainsi prins je mon cours,*

*Pour venir a mon secours*

*A mon darnier coron*

*De l'estre dont nous parlons*

*Qui est en perfection*

*Quant l'Ame demoure en pur nient sans pensee; et non point jusques a la (c.97, lin.27-46).<sup>21</sup>*

Es como si, de pronto, Margarita hubiera sentido la necesidad de expresar su punto de partida y las razones que la llevaron a escribir “sobre lo que nada puede decirse”. Y nos dice así que, en su búsqueda de la verdad, miró hacia fuera, buscó a Dios en su creación y lo buscó tal como ella quería verlo, mas no encontró nada sino sombras y fantasmas; entonces se puso a pensar y ese pensar la condujo al fondo nodal del entendimiento y desde allí pensó que escribiría. El escribir por tanto nace de un ejercicio filosófico, de una búsqueda que fracasa mientras intenta hallar

<sup>19</sup> Hubo una vez una criatura mendicante que por largo tiempo buscó a Dios en criatura, para ver si así lo encontraba tal como ella quería y tal como él realmente sería si las criaturas le dejasen obrar en ellas sus divinas obras sin impedimento; y nada encontró sino que permaneció hambrienta de lo que mendigaba. Y cuando vio que no encontraba nada se puso a pensar; y su pensamiento le dijo que fuera a buscar lo que reclamaba en el fondo nodal del entendimiento de la pureza de su supremo pensar, y allí fue a buscarlo esta mendicante criatura, y pensó que escribiría sobre Dios de la manera en como quería encontrarlo en sus criaturas. Y así escribió esta mendicante lo que estáis oyendo [...] y haciendo esto, diciendo esto y queriendo esto seguía, sabedlo, mendigando y presa de sí misma; porque quería actuar así se veía reducida a mendigar y haciendo esto, diciendo esto y queriendo esto seguía, sabedlo, mendigando y presa de sí misma; porque quería actuar así se veía reducida a mendigar (c. 96, pp. 144-145).

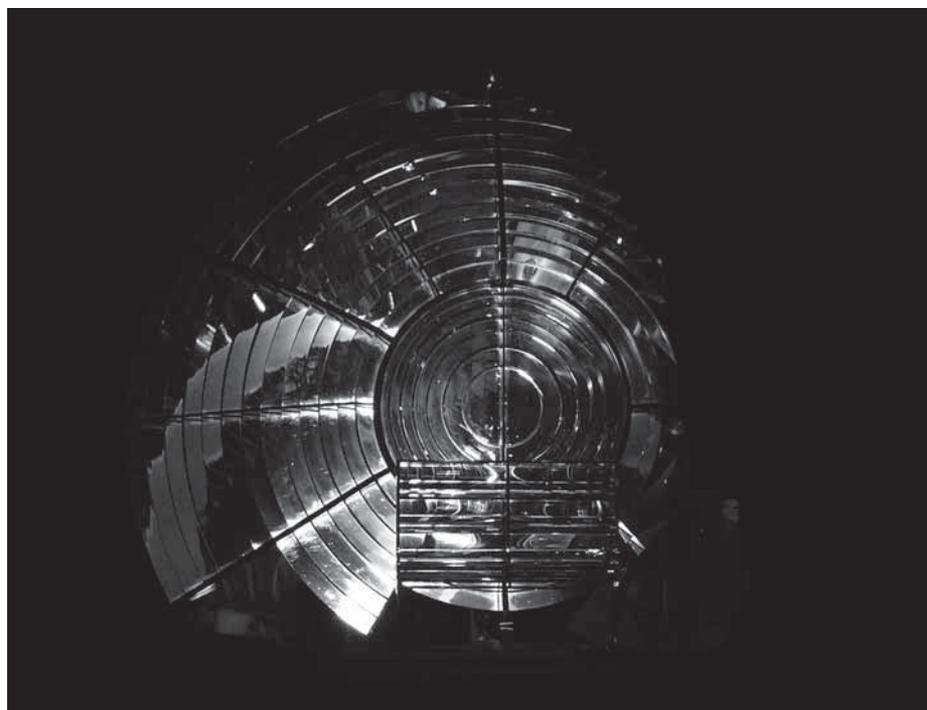
<sup>20</sup> ¿En qué pensaba la que hizo este libro y quería que se encontrase a Dios en ella, para vivir lo que ella decía de Dios? Parece como si quisiera vengarse; es decir como si quisiera que todas las criaturas mendigasen a otras criaturas como lo hizo ella (c. 97, pp. 145-146).

<sup>21</sup> Ciertamente, pues es necesario hacerlo antes de llegar en todo al estado de libertad, estoy segura. Y con todo —dice esta Alma que escribió este libro— era tan necia en la época en que lo escribí, o más bien que Amor lo hizo por mi a petición mía, que ponía precio a cosas que no se podían hacer, pensar y decir, como haría aquel que quisiera encerrar el mar en su ojo, llevar el mundo sobre la punta de un junco, e iluminar el sol con un farol o una antorcha. Era más necia como aquel que quisiera hacer estas tres cosas, cuando puse precio a lo que no podía decirse / y me halle presa en el escribir estas palabras. pero así emprendí mi camino /para acudir en mi propio socorro /y alcanzar el último escalón /del estado del que hablamos /que es el de la perfección cuando el Alma mora en pura nada sin pensamientos; y no antes. (c. 97, p. 146).

un espejo en el mundo y ahora, invirtiendo el proceso, ensaya construir el sendero de la verdad desde su pensamiento. Al hacerlo, sabe que sigue mendigando y presa de sí misma queriendo decir lo que no puede decirse y, en una lucha sin cuartel con las palabras, se abre camino de una forma insólita. Pues ahí, en la palabra imposible, en la palabra mal-dita y que mal-dice, en la palabra que al borde del abismo se resuelve por fin en poesía, encontró la forma, nos dice, de acudir “en su propio socorro” para poder “alcanzar la cúspide”, la corona, la verdad que era otra, esa verdad que –en palabras de María Zambrano– estaba “más allá de la filosofía” y “que solamente podía ser revelada por la belleza poética”.<sup>22</sup>

No creo que María Zambrano llegara nunca a leer a Margarita, o tal vez sí, pero es poco probable que la hubiera leído en aquel “precioso otoño” del año 39 en que escribió *Filosofía y Poesía*. El *Espejo* por entonces no tenía autora, vaga-

ba desencarnado desde hacia más de seis siglos, copiado y traducido como anónimo en diversas lenguas y en diversos manuscritos. Olvidado, como tantas otras obras de la mística medieval, durante los siglos XVII al XIX nunca llegó a la imprenta. Recuperado ya en el siglo XX el texto aun anónimo se publica en 1927 en una versión modernizada basada en el manuscrito inglés. Simon Weil, que la tuvo en sus manos, impresionada por la grandeza del *Espejo* se hace eco de él en sus *Cahiers d'Amérique* (1942) y en *Nuits écrites a Londres* (1943), sus dos últimas obras.<sup>23</sup> Un año después, 1944, Romana Guarnieri hace el feliz descubrimiento que reencarna el libro y se lo restituye a su autora. No creo que María Zambrano lo leyera, pero sí creo que *Filosofía y Poesía* nos da algunas claves para repensar el lenguaje del *Espejo* y el de la mística en general de la Edad Media. Las claves para repensar desde el hoy nuestro pasado, recoger sus hallazgos y repetir con ella el anhelo de reconciliación de ambas, filosofía y poesía, en la razón poética.



Joaquim Cantalozella. *Luz de setenta y seis millas náuticas*, 2010

<sup>22</sup> Zambrano, M., *Filosofía y Poesía*, ed. cit., p.19.

<sup>23</sup> Tal como muestra la filósofa Luisa Muraro en *Lingua materna, scienza divina: Scritti sulla filosofia mistica di Margherita Porete*, Nápoles, M. D'Auria, 1995.

Antoni Gonzalo Carbó\*

# *Cuerpos amortajados en la luz. La muerte vivificante: J. Lezama Lima, S. Weil, M. Zambrano*

## Resumen

Para los místicos que exaltan de una manera unánime la vida *en* el espíritu y rechazan el apego al cuerpo y a la vida terrestre, la muerte voluntaria es la prefiguración de la *experiencia* espiritual por excelencia. En el cristianismo, los textos de los maestros del monacato antiguo insisten constantemente en los temas del martirio espiritual, de la cruz, de la muerte mística. En ellos nada aparece con más frecuencia que la idea de que el monje está muerto para la presente vida: es el “ejercicio de la muerte” (*melétê thanátou*) de Macario el Egipcio, Evagrio Póntico y Juan Casiano. El hombre perfecto no sabe si está vivo o muerto, “está muerto sin estar muerto”. Este ejercicio ascético de la muerte anticipada reaparece en la literatura contemporánea: la muerte como liberación, “la gran muerte” (*Der grosse Tod*, Rilke), “hacer la nada en uno mismo”, “morir hacia adentro” (Zambrano), el paroxismo de la pasividad total, la “inercia de cadáver”, la “muerte interior” (Weil), la muerte redentora, “como viviente soy un muerto” (Lezama Lima) o “muero a cada momento / de lo que amo” (Aragon).

**Palabras clave:** Lezama, Weil, Zambrano, mística, gran muerte

## Abstract

For the mystics who unanimously exalt life *in* the spirit and reject love of the body and earthly life, voluntary death is the prefiguration of the spiritual *experience* par excellence. In Christianity, the texts of the masters of ancient monasticism insist on the themes of spiritual martyrdom, the cross, and mystic death. The most frequent idea is that the monk is dead in the present life: the “exercise of death” (*melétê thanátou*) of Macarius of Egypt, Evagrius Ponticus and John Cassian. The perfect man is unaware of whether he is dead or alive; he is “dead without being dead”. This ascetic exercise of death brought forward reappears in contemporary literature: death as a release, “the great death” (*Der grosse Tod*, Rilke), “doing nothing in oneself”, “dying inside” (Zambrano), the paroxysm of total passivity, the “inertia of the corpse”, the “inner death” (Weil), redemptive death, “as a living man I am a dead man” (Lezama Lima) or “I die each minute / of what I love” (Aragon).

**Keywords:** Lezama, Weil, Zambrano, Mysticism, Great Death

“Es también en ti donde debes buscar  
la tumba.”

‘Ayn al-Qudât al-Hamadhânî,<sup>1</sup>  
Tambîdât, § 375.

“Je t’aime au-delà de moi-même où  
même t’aimer me détruit”

Aragon, *Le Voyage de Hollande, autres  
poèmes* (1965).

### 1. La “gran muerte”: “morimos antes de morir” (J. Lezama Lima)

**E**n reveladores filmes de Robert Bresson (*Mouchette*, 1967; *Une femme douce*, 1969; *Quatre nuits d’un rêveur*, 1972), Philippe Garrel (*Les hautes solitudes*, 1974; *Elle a passé tant d’heures sous les sunlights*, 1984; *Rue Fontaine*, 1984), Jean-Luc Godard (*Nouvelle vague*, 1990; *Dans le noir du temps*, 2002; *Nôtre musique*, 2004), Fritz Lang (*Der Müde Tod*, 1921), Manoel de Oliveira (*Amor de perdição*, 1978; *Le soulier de satin*, 1985; *Vale Abraão*, 1993), Sergei Parajanov (*Sayat Nova*, 1968), Alain Resnais (*L’amour à mort*, 1984; *Mélo*, 1986) y Jacques Rivette (*La religieuse*, 1966), el suicidio, la muerte anticipada o la muerte voluntaria, es la culminación de un progreso de gran renuncia expresado en todos ellos por medio de la imagen llevada al límite de la visibilidad: *entwerden* (des-devenir, descreación), conversión radical del sujeto totalmente vaciado de sí mismo que aparece en la literatura de E. M. Cioran, Hermann Hesse y Simone Weil, o “la suprema

abnegación” en la de Robert Musil (*El hombre sin atributos*), en la estela del devenir-nada, la inhabitación interior eckhartiana.<sup>2</sup>

Para los místicos, la experiencia de la muerte, cuando concluye el ciclo de una vida humana, es decir, cuando se cumple de manera natural, se interpreta como la separación *forzada* de un elemento incorpóreo –los platónicos dirían “inteligible”, los místicos, alma o espíritu– de su envoltura de carne, de materia. Esta experiencia los místicos aspiran a dominarla y a reproducirla en vida antes de que se imponga de forma natural; su objetivo es el de tomar las riendas de su destino *post-mortem*. Con este espíritu, al igual que algunos filósofos griegos, “se ejercitan en morir” (Platón, *Fedón*).<sup>3</sup> Para los místicos que exaltan de una manera unánime la vida *en* el espíritu y rechazan, a menudo con vehemencia, el apego al cuerpo y a la vida terrestre, la muerte voluntaria es la prefiguración de la *experiencia* espiritual por excelencia. En el cristianismo, es el “ejercicio de la muerte” de Macario el Egipcio, Evagrio Pónico y Juan Casiano, o el “recuerdo de la muerte” de Hesiquio de Batos. La *apátheia*, según el bello epíteto de Simeón el Nuevo Teólogo, es “una muerte vivificante” (*nékrôsis zôopoiôs*). El hombre perfecto no sabe si está vivo o muerto, “está muerto sin estar muerto” (*nekrôs kai ou nekrôs ôn*). Para Gregorio de Nisa (330/5-394), el gran maestro de la mística oriental, la gota de mirra (Cant 5:5) es un símbolo de la mortificación del alma: “Cómo pues la muerte nos resucita de la muerte”.<sup>4</sup> Por su parte, san Ambrosio nos exhorta a que: “Hagamos trabajar la muerte

(\*) Abreviaturas: ár. = árabe; pâl. = pâli; PG = J. P. Migne, *Patrologia Graeca*, París; PIOS = Pontificium Institutum Orientalium Studiorum; sán. = sánscrito; WZKS = *Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasians*.

<sup>1</sup> Místico persa ejecutado a la edad de treinta y tres años (525/1131), que afirmaba: “en mi muerte está mi vida”, *Tambîdât*, ed. de ‘A. ‘Usayrân, Teherán, <sup>2</sup>1341/1962, § 305. Se trata de una paráfrasis de la *qasida* X de Hallâj. Cfr. Massignon, L. (ed. y trad.), *Le Dîwân d’âl-Hallâj*, París, P. Geuthner, <sup>2</sup>1955, vv. 1-2, pp. 31-35. Véase su expresión contemporánea en el verso “Heureux celui qui mort d’aimer” de Aragon, “Le vrai zadjal d’en mourir”, *Le fou d’Elsa*, París, Gallimard, 1963, pp. 422-423.

<sup>2</sup> Para un paralelismo entre la *dé-création* weiliana y otros términos místicos de las diferentes tradiciones espirituales como *al-fanâ* de los sufíes o el *ent-werden* de la mística alemana (Eckhart, Franck, Silesius), véase Kühn, R., “La décréation. Annotations sur un néologisme philosophique, religieux et littéraire”, *Revue d’histoire et de philosophie religieuses* (París) 65:1 (enero-marzo 1985), pp. 49, 50.

<sup>3</sup> Cfr. Platón, *Fedón* 47d-e: “los que se ejercitan en morir”. Véase a su vez Tertuliano, *De Anima*, 43:10.

<sup>4</sup> PG 44:1016C - 1020C; Langerbeck, 342 (10) - 347 (18).

en nosotros” (*De bono mortis*, III). Si la muerte es un *terminus ad quem* y no un *terminus a quo*, ¿qué deviene la persona que deja así de ser irreducible a la naturaleza? Lo que está muerto para el hombre mortal es la vida misma del hombre espiritual. Entre los místicos cristianos la reflexión sobre la muerte simbólica del alma (*Abgestorbenheit*), del sujeto psicológico para renacer como espíritu, está muy presente. Esta reflexión predominaba ya en los Evangelios y se conocen muchos ejercicios, llamados de “mortificación”, de los ascetas cristianos, en particular entre los monjes de la Iglesia de Oriente. “Vuestro corazón es un sepulcro”, dice el Pseudo Macario, uno de los Padres del desierto, ilustrando así el ejercicio de la inminencia de la muerte. El recuerdo y la meditación constante de la muerte es una práctica ascética fundamental en el monacato primitivo: “Si es posible, recordemos sin cesar la muerte”, dice Hesiquio de Batos. “Este recuerdo determina la exclusión de toda vana preocupación, el cuidado del espíritu y la oración constante, el desapego del pecado, a decir verdad, toda virtud activa nace de él.”<sup>5</sup>

Este ideal monástico de la *memoria mortis*, el *tamquam cotidie moriturum* característi-

co del cristianismo primitivo, pervive en algunos de los más significativos pensadores y escritores contemporáneos (E. M. Cioran, J. Lezama Lima, R. M. Rilke, S. Weil, M. Zambrano) que desarrollan ideas paralelas basadas en dicha tradición ascética. Así, Zambrano hace constante referencia, a lo largo de su pensamiento, tanto a la muerte ascética (cristianismo, filosofías o místicas orientales) como a la estoica (filosofía griega), y con relación a las mismas, emplea expresiones como la “entrega a la muerte”, la “meditación de la muerte”, “ejercitarse en morir”, “aprender a morir”, “meditación de la muerte, pensamiento fijo en el morir”, “este ir delirante hacia la muerte, esta entrega sin reservas ni límite alguno.”<sup>6</sup> Se trata de un ejercicio ascético presente en todas las grandes tradiciones espirituales: así, el filósofo judío Yehûdâh Ibn Malka (mediados del s. XIII) se designa como “el que busca la vida en su muerte” (ár. *tâlib al-hayât fi mawtihî*);<sup>7</sup> en el sufismo, es la práctica de vivir como un hombre muerto<sup>8</sup> –el “morir antes de morir” (ár. *mûtû qabla an tamûtû*)<sup>9</sup> o “la muerte voluntaria” (*al-mawt al-ikhtiyârî*)<sup>10</sup> (equivale a la fórmula *Stirb, ehe du noch stirbst*, “muere antes de morir”, propia de la tradición mística alemana)<sup>11</sup>–, i.e., “la muerte antes de la muer-

<sup>5</sup> Hesiquio, *A Teódulo*, CLV (I:165).

<sup>6</sup> Zambrano, M., *Pensamiento y poesía en la vida española*, Madrid, Endymion, 21987, pp. 53, 71, 82-85.

<sup>7</sup> Vajda, G., *Juda ben Nissim Ibn Malka, philosophe juif marocain*, París, Larose, 1954, p. 12, n. 2. Cfr. Yôsêf Qaro, *Maggîd mesharîm*, 25b; Fishbane, M. A., *The Kiss of God: Spiritual and Mystical Death in Judaism*, Seattle, University of Washington Press, 1994, p. 22; Werblowsky, R. J. Z., *Joseph Karo: Lawyer and Mystic*, Oxford, Oxford University Press, 1962, p. 252. El rabino Yonah ben Abraham Girondî (m. ca. 1263), en su obra titulada *Sha'arey teshuvah (Las puertas del arrepentimiento)*, II:17, cita una expresión similar del *Derekh erets* –uno de los tratados menores del Talmud– que dice: “muere antes de morir” (*mût 'ad she-lo tamût*). Cfr. Ionà ben Avraham de Girona, *Les Portes del Penediment (Xaaré Txuwà)*, trad. de M. Frau, Barcelona, Universitat de Barcelona; Ajuntament de Girona, 2001, p. 83.

<sup>8</sup> Es la conocida invitación de Avicena al inicio de la *Risâlat al-tayr (Relato del pájaro)*: “¡Hermanos de la verdad! [...] Amad la muerte para guardar la vida.” Avicena, *Tres escritos esotéricos (con el resumen de otro perdido y un capítulo espiritual)*, trad. de M. Cruz Hernández, Madrid, Tecnos, 1998, p. 37.

<sup>9</sup> Se trata de la exhortación que el Profeta vierte en un hadiz incesantemente repetido por los representantes del Islam místico, tanto árabe como persa o turco. Cfr. Elias, J. J. (trad. e intr.), *Death before Dying: The Sufi Poems of Sultan Bahû*, Berkeley, University of California Press, 1998, pp. 3, 94, 135.

<sup>10</sup> Cfr. Lewisohn, L., “In Quest of Annihilation: Imaginalization and Mystical Death in the *Tambîdât* of 'Ayn al-Qudât Hamadhânî”, en Lewisohn, L. (ed.), *Classical Persian Sufism: from its Origins to Rumi*, Londres, Khaniqahi Nimatullahi Publ., 1993, pp. 329-330; Papan-Matin, F., *Beyond Death. The Mystical Teachings of 'Ayn al-Qudât al-Hamadhânî*, Leiden, E. J. Brill, 2010, s.v. “annihilation (*fanâ*)”, “*mawt-i ma'navî* (mystical death)”.

<sup>11</sup> Cfr. Silesius, A., *Il pellegrino cherubico*, ed. de G. Fozzer; M. Vannini, Cinisello Balsamo, Paoline, 21992, IV:77, 81, p. 266: “Muere antes de morir (*Stirb, ehe du noch stirbst*) para que no puedas morir / Cuando debas morir. De otro modo, percererás.” Corresponde al tema de la necesidad de la muerte del alma (*Abgestorbenheit*, ib., IV:214, V:158, 221, 360), del sujeto psicológico, para poder renacer como espíritu. La fórmula pertenece al poeta místico silesiano Abraham von Franckenberg (1593-1652), quien ya había dicho: “*Wer nicht stirbet, eh er stirbet, / Der verdirbet, eh er stirbet* (Quien no muere antes de morir, / se arruina antes de

te del cuerpo” (*Stirb bevor du stirbst*) que representa una “preparación para la muerte”;<sup>12</sup> la anticipación de la muerte ejercitada por los ascetas hindúes, convertidos en “muertos en vida”,<sup>13</sup> “liberados en vida” (*jīvan-mukta*), esto es, cuando la “vida” coincide con la “muerte”, pues en la iniciación también se “muere” para “renacer”;<sup>14</sup> en el buddhismo, el recuerdo de la muerte (*pāl. maranānussati*, sán. *maranānusmṛti*),<sup>15</sup> o bien el dicho “conquista la muerte” (*mṛtyum jayati*), son ejercicios espirituales eficaces para aprender a “salir del mundo”. Sabemos que esta Muerte anticipada es una Muerte iniciática que está seguida, necesariamente, por un re-nacimiento en una vida santificada. “Lo repiten los filósofos griegos –nos recuerda María Zambrano– y ellos concuerdan con el sabio oriental, que está ya muerto en vida.”<sup>16</sup> “La más grande de las disposiciones es una disposición de muerte (*a‘zam malakāt malka mawt*)”, afirma el pensador-místico iraní Shihâb al-Dîn Yahyâ Suhrawardî (m. 587/1191), *Shaykh al-Isbrâq*.<sup>17</sup> El místico

debe pues *prepararse* para la muerte e incluso, yendo aún más lejos, para hacer de ella la *experiencia*, en su propia vida, y antes de que ésta no llegue a su fin. Consiste en un ejercicio espiritual de tipo yóguico a lo largo del cual el practicante debe esforzarse en reproducir el estado físico y psicológico de la muerte. Se trata del estado espiritual de abandono de toda voluntad propia, morir a sí mismo, para estar de frente a Dios: “Abandoné mi alma entre las manos del maestro –escribe el maestro del sufismo iraní Najm al-Dîn Kubrà (m. 617/1221)– como el cadáver sobre la mesa entre las manos del limpiador de muertos”.<sup>18</sup>

La finalidad de este ejercicio, tal como dice el *waka* del maestro zen Shidô Bunan Zenji (1603-1678), es la de “vivir como un hombre muerto” para ser transformados por lo que el Zen denomina la “Gran Muerte” (*daishi*), a través de la cual se alcanza el *satori*, la iluminación profunda o última,<sup>19</sup> lo que para el Cristianismo es la experiencia del

morir”. Aquí se halla ya la cascada de los tres *sterben* y el *verderben*. Cit. en Susini, E. (ed.), *Angelus Silesius: Le pèlerin chérubique*, 2 t., París, PUF, 1964, t. II, p. 121, n. 77. Véase de nuevo la muerte espiritual (*Das geistliche Sterben*) en el *Kein Tod ist herrlicher...* (IV:103). En algunos círculos espirituales del siglo XVII, esta idea aparece con frecuencia. Así, por ejemplo, en la *Consolatio ad Baronissam Cziganeam* del poeta místico alemán Daniel Czepko von Reigersfeld (1605-1660) se lee: “La baronesa no puede morir porque ha muerto antes de su muerte, a fin de vivir cuando muera”.

<sup>12</sup> A imagen de la purificación platónica, pero que no sólo comporta una preparación *intelectual* o ética, sino que conduce a una verdadera “*experiencia* de la muerte”. Se trata del ejercicio ascético y yóguico del “lazo con la tumba” (ár. *râbitat al-qabr*) o “vínculo con la muerte” (*râbitat al-mawt*), llamado también “contemplación”, la “reflexión (en el sentido superior) de la muerte” (*tazakkur al-mawt*, rememoración de la muerte) o la “meditación de la muerte” (*tafakkur al-mawt*). Cfr. Zarcone, Th., “Expérience de la mort et préparation à la mort dans l’Islam mystique. Le cas des Naqshbandî de Turquie”, en Veinstein, G. (dir.), *Les Ottomans et la mort. Permanences et mutations*, Leiden, E. J. Brill, 1996, pp. 135-154.

<sup>13</sup> Cfr. Eliade, M., *Yoga: Inmortalidad y libertad*, Buenos Aires, La Pléyade, 1988, pp. 42, 99.

<sup>14</sup> Vidyâranya, *La liberazione in vita (Jīvanmuktiviveka)*, ed. de R. Donatoni, Milán, Adelphi, 1995, s.v. “liberato in vita” (*jīvanmukta*), “liberazione in vita” (*jīvanmukti*). Véanse Oberhammer, G., *La délivrance, dès cette vie (jīvanmukti)*, París, De Boccard, 1994 (Publications de l’Institut de Civilisation Indienne, 61); id. (ed.), *Im Tod gewinnt der Mensch sein Selbst: Das Phänomen des Todes in asiatischer und abendländischer Religionstradition; Arbeitsdokumentation eines Symposiums*, Viena, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1995; Sprockhoff, J. F., “Vorbereitung der Vorstellung von der Erlösung bei Lebzeiten in den Upanisaden”, *WZKS 6* (1962), pp. 151-178; id., “Die Idee der Jīvanmukti in den späten Upanisads”, *WZKS 7* (1963), pp. 190-208; id., “Der Weg zur Erlösung bei Lebzeiten, ihr Wesen und ihr Wert, nach dem Jīvanmuktiviveka des Vidyâranya”, *WZKS 8* (1964), pp. 224-262.

<sup>15</sup> Según el *Digha-nikāya*, en *Sacred Books of the Buddhists*, trad. de T. W. Rhys Davids, Londres, Luzac and Co., 1959, XXII, 7-10, pp. 331-333.

<sup>16</sup> Zambrano, M., *El pensamiento vivo de Séneca*, Buenos Aires, Losada, 1965, p. 35.

<sup>17</sup> Shihâb al-Dîn Yahyâ Suhrawardî, *Le livre de la sagesse orientale (Kitâb Hikmat al-Isbrâq)*, trad. de H. Corbin, Lagrasse, Verdier, 1986, L. V, IX, § 274, p. 229.

<sup>18</sup> Najm al-Dîn Kubrà, *Les éclosions de la beauté et les parfums de la majesté (Fawâtih al-jamâl wa-fawâ’ih al-jalâl)*, trad. de P. Ballanfat, Nîmes, Éditions de l’Éclat, 2001, pp. 18 (intr.), 188 (§ 90).

<sup>19</sup> Cfr. Ueda, Sh., “Der Tod im Zen-Buddhismus”, en Schwartländer, J. (ed.), *Der Mensch und sein Tod*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1976, pp. 162-172; id., “Hermeneutik des Weges durch den Tod”, en Oberhammer, G. (ed.), *Im Tod gewinnt der Mensch sein Selbst*, o. c., pp. 231-248, en concreto p. 235. Véase a su Nishitani, K., “Reflections on Two Addresses by Martin Heidegger”, en Parkes, G. (ed.), *Heidegger and Asian Thought*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1987, pp. 152-153.

“morir y elevarse con Cristo”: “... cada día estoy en trance de muerte” (1 Cor 15:31); “... cual moribundos, bien que vivamos...” (2 Cor 6:9). Lezama Lima, de forma similar a Bunan Zenji, afirma: “Estoy vivo como si estuviera muerto”;<sup>20</sup> “[...] Como viviente soy un muerto, pero como muerto soy un fantasma que golpeo [...] mis entrañas deshechas. [...] El alma calcinada”.<sup>21</sup> Un dicho zen reza: “Lo primero de todo, la Gran Muerte; después de cortarla completamente, una vez más volver a la vida.”<sup>22</sup> Se trata de morir ahora, de morir vivo. Shizuteru Ueda ha señalado constantemente esta fórmula propia del budhismo zen: “Vivir/morir despojado de vivir/morir” o “Libertad de vivir/morir para vivir/morir”.<sup>23</sup> ¿Qué significa esto? Ciertamente –en el plano teórico– “la penetración mutua del ser y la nada” o –en la perspectiva de la nada absoluta– “ni ser ni nada, ser y al mismo tiempo nada, nada y al mismo tiempo ser”.<sup>24</sup> Esto significa también: iniciación al verdadero Ego para devenir un hombre verdadero. Es decir, la “Gran Muerte” es un “mueres y devienes”, un despertar a la vida. Lezama Lima contempla esta muerte liberadora: “Yo fui el guardián de la sustancia para la resurrección

y tengo que sufrir las consecuencias y desgarrarme como el pelícano [símbolo de la muerte redentora] [...]”.<sup>25</sup>

Gregorio Nacianceno (329-389), también conocido como Gregorio de Nacianzo o Gregorio el Teólogo, afirma: “Es necesario que hagas de esta vida una preparación para la muerte, como dice Platón, y que desprendas tu alma de este cuerpo o de esta tumba (*sôma-sêma*), para hablar como él.”<sup>26</sup> Puesto que: “hacer de nuestra vida un ejercicio de la muerte”<sup>27</sup> es practicar todos los ejercicios de la ascesis. Es, hablando con propiedad, el “ejercicio de la muerte”,<sup>28</sup> al cual Evagrio Póntico (ca. 345-ca. 399) consagra todo el capítulo 52 del *Praktikós*.<sup>29</sup> Y he ahí el viejo hombre y sus miembros terrestres. Y he ahí lo que hay que mortificar o dar muerte, suprimir, eliminar. La muerte es un objeto privilegiado de la contemplación. Platón dice: la muerte, porque para los filósofos la sabiduría se define: *melété thanátou*: afrontamiento de la muerte, entrenamiento para la muerte, ejercicio de muerte.<sup>30</sup> En la perspectiva cristiana, la muerte es concebida bajo este doble aspecto: como un castigo debido al pecado y como un signo

<sup>20</sup> Citado por Cintio Vitier en el prólogo a la edición cubana de *Fragmentos a su imán*.

<sup>21</sup> Lezama Lima, J., *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, ed. de J. Triana, Madrid, Verbum, 1998, p. 54.

<sup>22</sup> Kusumoto Bunyû, *Zengonyûmon (Introducción a la terminología zen)*, Tokio, Daihôrinkaku, 1982, 04.

<sup>23</sup> Ueda, Sh., “Der Tod im Zen-Buddhismus”, ed. cit., p. 165.

<sup>24</sup> O. c. 167.

<sup>25</sup> Lezama Lima, J., *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, o. c., p. 165.

<sup>26</sup> Grégoire de Nazianze, *Lettres*, ed. y trad. de Ph. Gallay, 2 vols., París, Les Belles Lettres, 1964-1967, Lettre 31, 4, à Philagrios, t. 1, p. 39.

<sup>27</sup> Gregorio Nacianceno, *Discursos teológicos I:7*, ed. de A. J. Mason, Cambridge, Cambridge Patristic Texts, 1899, p. 12.

<sup>28</sup> Évagre le Pontique, *Traité pratique ou Le moine*, ed. de A. y C. Guillaumont, 2 t., París, Cerf, 1971, t. II, 52, p. 618; en nota, otras citas patrísticas.

<sup>29</sup> Se puede comparar con el pasaje 19 del tratado *Al monje Eulogio*.

<sup>30</sup> Cfr. Cyprien; Ambroise, *Le chrétien devant la mort* [Sur la mort = *De mortalitate* / Cyprien de Carthage. La mort est un bien = *De bono mortis* / Ambroise de Milan], *De bono mortis*, II, p. 41. Sobre la muerte mística en el cristianismo véanse Berdiaeff, N. (Berdiaev, N. A.), *Dialectique existentielle du divin et de l'humain*, París, J.B. Janin, 1947; Borrély, A., *Qui est près moi est près du feu*, París, Desclée de Brouwer, 1978, cap. III, pp. 91-123; Bremond, J., *Les Pères du désert*, 2 vols., París, Victor Lecoffre, 1927, cap. IV, pp. 155-202; Daniélou, J., “La doctrine de la mort chez les Perès de l'Église”, en *Le mystère de la mort et sa célébration*, Vanves, 27-29 avril 1949, París, Cerf, 1951, pp. 134-156; Fischer, J. A., *Studien zum Todesgedanken in der alten Kirche: die Beurteilung des natürlichen Todes in der kirchlichen Literatur der ersten drei Jahrhunderte*, Múnich, M. Hueber, 1954; Haas, A. M., “*Mors mystica*. Thanatologie der Mystik, insbesondere der Deutschen Mystik”, *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie* 23 (1976), pp. 304-392; id., “Mort mystique”, en Adnès, P. et al., *Mourir. Expérience et réflexion chrétiennes*, París, Beauchesne, 1981, pp. 89-116; Hausher, I., “Abnegation, renoncement, mortification: trois épouvantails - et un peu de lumière” (1959), en *Études de spiritualité orientale*, Roma, PIOS, 1969, pp. 301-313; Lenoir, F.; Tonnac, J.-Ph. de (dir.), *La mort et l'immortalité: encyclopédie des savoirs et des croyances*, París, Bayard, 2004; Lohse, B., *Askese und Mönchtum in der Antike und in der alten Kirche*, Múnich; Viena, R. Oldenbourg, 1969; Pelikan, J., *The Shape of Death: Life, Death and Immortality in the Early Fathers*, Londres, Macmillan, 1962; Špidlík, T., “El mistero della morte nel pensiero dei cristiani dell'Oriente”, en Ancilli, E. (ed.), *La morte incontro con la*

de salvación, una forma de semejanza a Cristo. Los autores espirituales aconsejan con mucho gusto pensar en la inminencia de la muerte. Así, en el título del decimoctavo grado de la *Escala* de Juan Clímaco el término *nékrôsis* significa simplemente la muerte: “Reza con frecuencia donde están enterrados los muertos. Graba en tu corazón su imborrable imagen de ellos.”<sup>31</sup> El monje debe vivir, según un precepto salutífero del bienaventurado Macario “el Grande” (otro sobrenombre, el Egipcio, ca. 300-390), “como si, cada día, debiera morir”,<sup>32</sup> sentencia citada por Evagrio Póntico.<sup>33</sup>

Juan Casiano (entre 360 y 365-ca. 435) retoma del *beatus Macarius* este remedio al demonio de la acedia, llamado también “demonio del mediodía” (cfr. Sal 90:6), que hace todo lo posible para que el monje “abandone su celda y huya del estadio”:<sup>34</sup> pensar en la inminencia de la muerte, “como si, cada día, él fuera a morir (*tamquam cotidie moriturum*).”<sup>35</sup> Como es sabido, el propio Séneca había tratado la reflexión sobre el “ejercicio de la muerte”, no temer ni al dolor ni a la muerte para así tener una buena disposición para la muerte. Morimos cada día (*cotidie morimur*), pero la muerte nos libera. Lucilio, en un verso, ha dicho que cada día morimos un poco (19-21).<sup>36</sup> No obstante, la fórmula *cotidie moriturus* en el texto de Casiano, como en el de la

epístola de Macario, no debe entenderse en el sentido del *cotidie morimur* de Séneca (= cada día nos acercamos a la muerte, cfr. *Epístolas a Lucilio*, 24), ni del *cotidie morior* de san Pablo (= cada día estoy expuesto a la muerte, 1 Cor 15:31), sino que tiene el mismo sentido que la expresión de Evagrio “como si hubiera de morir al día siguiente”. La misma enseñanza se halla en el mencionado apotegma de Macario: “Tener el pensamiento de la muerte ante los ojos cada día.” (PG 34:232D - 233A).

*Como si hubiera de morir al día siguiente:* comparar la enseñanza de Antonio, del que Macario pasa por haber sido el discípulo y del cual san Atanasio, patriarca de Alejandría (296-373), había divulgado la santidad y la bondad radiantes: “Consagrémonos pues, hijos, a la ascesis, y no nos relajemos. Para no ser negligentes, nos conviene meditar las palabras del Apóstol: “*Cada día estoy en trance de muerte*” (1 Cor 15:31).”<sup>37</sup> Se trata de un eco de un *leitmotiv* estoico.<sup>38</sup> La muerte es un objeto privilegiado de la contemplación. La muerte física como tal no conduce a la verdadera liberación, y tanto menos la muerte que uno se inflige. Hace falta una “muerte” “que separe el alma de los vicios” (*Scholia in Psalmos*, 54:16). Y es él también, por consiguiente, quien nos conduce a esta “vida” que da el Padre. Pero ésta es una muerte “mística”.<sup>39</sup> De esta “muerte” unida al vicio, el Cristo, “la

vita, Roma, Teresianum, 1972, pp. 73-81; id., *La spiritualité de l'Orient chrétien. Manuel systématique*, Roma, PIOS, 1978, pp. 118-120; von Balthasar, H. U., “Besondere Gnadengaben und die zwei Wege menschlichen Lebens” (Die Deutsche Thomas Ausgabe, 2ª 2ª 171-82, t. 23), Heidelberg, 1954, pp. 394-410.

<sup>31</sup> San Juan Clímaco, *Escala espiritual*, ed. de T. H. Martín, Salamanca, Sígueme, 1998, XVIII:6, p. 154.

<sup>32</sup> Juan Casiano, *Inst. cenobíticas* V:41, Viena, *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, 1866 ss., 17, p. 113, 4 ss.; Jean Casien, *Institutions cénobitiques*, ed. y trad. de J.-C. Guy, Paris, Cerf, 1965, pp. 256-257; *Vida de Antonio* 19, PG 26:872A; cfr. el “ejercicio de la muerte” de *Fedón* 67d. En el dicho nº 38 de Macario el Egipcio, este último, caminando por el desierto, encuentra el cráneo de un muerto y entabla un diálogo con él. Este episodio muestra un modo concreto de vivir el pensamiento de la muerte. Mortari, L. (ed.), *Vita e detti dei Padri del deserto*, 2 vols., Roma, Città Nuova, 1986, vol. 2, pp. 26-27.

<sup>33</sup> *Praktikós* II:29 (PG 40:1244B). Évagre le Pontique, *Traité pratique ou Le moine*, o. c., t. II, pp. 566-569. Moragas entre los *Capítulos sobre la sobriedad* (nepsis), I (I:58).

<sup>34</sup> *Praktikós* 12. Cfr. Évagre le Pontique, *Traité pratique ou Le moine*, o. c., t. II, pp. 520-523.

<sup>35</sup> Ed. Petschenig, *CSEL* 17, p. 113, 4-18; *Institutions cénobitiques*, o. c., pp. 256-257.

<sup>36</sup> Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*, epístolas 12, 24, 61, en concreto 24:17-20, 61:2-4.

<sup>37</sup> PG 26:872A. Cfr. Athanase d'Alexandrie, *Vie d'Antoine*, texto crítico y trad. de G. J. M. Bartelink, Paris, Cerf, 1994, 19:1, pp. 185-187.

<sup>38</sup> Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*, 12:8, 61:1-2.

<sup>39</sup> Évagre le Pontique, *Traité pratique ou Le moine*, o. c., Prol. [6], pp. 489-491.

Vida” (Jn 14:6), nos libera por la *praktikè* (cfr. *Scholia in Psalmos*, 32:19), que es una “muerte” voluntaria. En este proceso de continuo despojamiento y separación radical los monjes ven el mundo como una cadena que viene a romper el adiestramiento de la muerte. El monje guarda siempre el pensamiento de la muerte con una conciencia intensa, como una idea de la vida. El motivo de su aspiración a la muerte es la espera del Paraíso: así un monje desea “separarse del cuerpo ardientemente y violentamente, para estar en el paraíso con el Señor”.<sup>40</sup> Como consecuencia, el monje debe considerarse como “muerto a este mundo”. Fundado sobre la certeza inquebrantable de la resurrección, este recuerdo constante de la muerte es en realidad un grito fulgurante de vida. Si el bautismo sumerge al nuevo cristiano en la muerte de Cristo, esta muerte debe hacerse efectiva por todo el ejercicio de la vida cristiana, que aparece así toda ella como un misterio de muerte y resurrección, de mortificación y vivificación. Para los Padres la vida es la muerte, la del pecado, y la muerte es, al contrario, la entrada en el Reino. La ascesis demandada a los cristianos consistía en separar el cuerpo del alma en este mundo, en debilitar el cuerpo para liberar el alma y abrirle la vía del Reino. San Ambrosio de Milán (ca. 340-397) nos exhorta a morir para vivir: “Hagamos trabajar la muerte en nosotros, para que la vida, ella también, trabaje. [...] Ahí soy empujado por la autoridad de san Pablo: “De manera que en nosotros obra la muerte; en vosotros, la vida” (2 Co 4:12). [...] Esta muerte bienaventurada en la que el hombre exterior se aniquila para que el hombre interior se renueve [...]”.<sup>41</sup>

He aquí, por tanto, a los hombres que no dejan de aconsejar soñar con la muerte.

“Cuando estás sentado en tu celda”, dice Evagrio Póntico, “concentra tu espíritu, acuérdate del día de tu muerte.”<sup>42</sup> La vida muerta es lo que los Padres Népticos llaman la búsqueda o el amor de la vana gloria. Si no se adopta este punto de perspectiva sobre la existencia humana presente como comienzo muy efectivo de la vida inmortal, uno no puede sino hacer los peores contrasentidos sobre los textos filocalicos cuando éstos recomiendan el “recuerdo y la meditación incesante de la muerte”<sup>43</sup> (*méditatio mortis*). “Cuando estás sentado en tu celda”, aconseja Teodoro de Edesa al monje, “ten siempre ante tus ojos la última hora, la de la muerte.”<sup>44</sup> La confrontación incesante con la muerte no tiene pues nada de triste entre los Padres espirituales del Oriente cristiano. Al contrario, cuando ellos nos invitan a “guardar sin interrupción en (nuestra) alma el recuerdo de la muerte”,<sup>45</sup> cuando nos aconsejan “vivir en el pensamiento de la muerte”,<sup>46</sup> los autores de la *Filocalia* no piensan en absoluto en la muerte como naufragio total de nuestra existencia. La mortificación cristiana no tiene otro fin que el de restituir la “salvación”, la *sôtêria*, la santidad perfecta en lo más profundo de sí mismo. La vivificante mortificación, la renuncia-amor soberano, y, sobre todo, la abnegación-adoración, deben, y pueden, curar todo esto. La mortificación es una liberación.<sup>47</sup> Si ella estableciera el alma en la tristeza no sería ya la mortificación cristiana. La mortificación, la renuncia, la abnegación no son de ningún modo la búsqueda del sufrimiento, sino, al contrario, la de la santidad espiritual, humana y también física. Los santos, los verdaderos mortificados, son gente dichosa. Ellos pueden decirnos: “Que el pensamiento de la muerte siempre se acueste con vosotros y con vosotros

<sup>40</sup> Budge, E. A. W., *The Paradise or Garden of the Holy Fathers*, 2 vols., Londres, Chatto & Windus, 1907, t. 2, n. 624, p. 295.

<sup>41</sup> *De bono mortis*, III. Cfr. Cyprien; Ambroise, *Le chrétien devant la mort*, o. c., pp. 45-46.

<sup>42</sup> Evagrio Póntico, *Las bases de la vida monástica, etc.* (I: 42).

<sup>43</sup> Filoteo el Sinaíta, *Cuarenta capítulos sobre la sobriedad* VI (II: 275). Cfr. Hesiquio de Batos, “Si es posible, recordemos sin cesar la muerte.” *A Teódulo*, CLV (I:165) y XVII (I:143). Cfr. también el Abad Filemón (II: 241).

<sup>44</sup> *Cien capítulos completamente útiles para el alma*, LVII (I: 313).

<sup>45</sup> Hesiquio, *A Teódulo*, XVII (I: 143).

<sup>46</sup> Filoteo el Sinaíta, *Cuarenta capítulos sobre la sobriedad*, XXVI (II: 283).

<sup>47</sup> Hausherr, I., o. c., p. 313.

se despierte”,<sup>48</sup> y sin embargo, no estar obsesionados por la muerte, puesto que la existencia humana no les aparece como condenada a la derrota en la muerte. El recuerdo constante de la muerte se inscribe en un tiempo en el que este cumplimiento quita su horror a la muerte y hace de ésta el acontecimiento que nos hace penetrar en la profundidad del misterio de la resurrección. Vivir en el recuerdo constante de la muerte es vivir como resucitado.

La *mors mystica* puede ser vivida en diversos niveles de la vida espiritual: en los niveles más ordinarios, la muerte mística se identifica con la ascesis y con la renuncia a sí mismo; en los más elevados, es la última transformación, más pasiva que activa, antes de la unión íntima con Dios. Pero, más allá de estas diferencias, más teóricas que prácticas, la muerte mística es una condición esencial de la vida *cristiana* que, a imitación de Cristo, comporta un paso por la pasión y la muerte para acceder a la resurrección. La muerte de la yoidad en el estrecho sentido individual es, así pues, el primordial objetivo de la mortificación. Más profundamente, la muerte mística, que envuelve la muerte ascética, es condición para la contemplación de Dios. No obstante, a pesar de las asociaciones etimológicas, el objeto de la mortificación no es la muerte, sino la vida: la producción de salud y fuerza, la salud y la fuerza de la conciencia humana vista *sub specie aeternitatis*. Según las enseñanzas de los padres monásticos, la profesión es esencialmente el acto por el que el hombre renuncia al mundo y a los bienes materiales, se niega a sí

mismo, carga sobre sus hombros la cruz, se deja crucificar con el Señor y muere con él de una muerte mística.<sup>49</sup> Así preguntaba San Efrén dirigiéndose al monje infiel: “Si estás muerto, ¿por qué te conduces como si estuvieras vivo?”<sup>50</sup> “Ve, siéntate en tu celda y graba en tu corazón que desde hace un año yaces en el sepulcro”, aconsejó una vez cierto solitario espiritual al que iba a ser con el tiempo el célebre *apa* Poimén;<sup>51</sup> y Poimén debió de aprender bien la lección, pues decía: “Estoy muerto, y el que está muerto no habla”.<sup>52</sup> Los solitarios solían tomarse al pie de la letra la idea de que habían fallecido para todas las cosas temporales. Abundan los textos que, implícita o explícitamente, presentan la profesión como una muerte mística. Y, como hemos visto en Casiano, no pocas veces este tema va unido con el de la cruz. San Juan Clímaco dedica el sexto escalón de su *Escala espiritual* al ejercicio de “acordarse de la muerte”.<sup>53</sup> La muerte figura en la definición del monje; es su “esposa inseparable”. Dormido o despierto, el monje piensa en la muerte (Sal 51:19), pues es el más necesario y el más exento de ilusión de todos los ejercicios; es un don de Dios; precede necesariamente a la contemplación; el monje debe esperar la muerte constantemente. El ejercicio de la muerte inspira el desapego y la renuncia a la voluntad propia del cenobita y el hesicasta,<sup>54</sup> ejercicio que le lleva a vivir como sepultado vistiéndose con hábitos fúnebres.<sup>55</sup>

En la literatura occidental más cercana, esta idea no está menos presente. Nietzsche

<sup>48</sup> Juan Clímaco. Cit. en Gouillard, J., *Petite Philocalie de la prière du cœur*, París, Seuil, 1968, p. 87.

<sup>49</sup> Jean Cassien, *Institutions cénobitiques*, o. c., 4:35, pp. 174-175; véase a su vez 4:34, pp. 172-173.

<sup>50</sup> *Sermo de monachis, ascetis et eremitis* II: S. Ephrem Syri *hymni et sermones*, ed. de Th.-J. Lamy, 4 vols., Malinas 1882-1902, 4:170.

<sup>51</sup> *Apophthegmata Patrum*, PG, Poimén I.

<sup>52</sup> *Ibid.*, Poimén 2.

<sup>53</sup> San Juan Clímaco, *Escala espiritual*, o. c., VI:2, 8, 9, pp. 91-92.

<sup>54</sup> *Ibid.*, I:10/14, III:20, VIII:46, pp. 32, 45, 100.

<sup>55</sup> Esta tradición es muy antigua y todavía en uso en algunas Iglesias de oriente. El hábito de la profesión monástica es el signo de una nueva inmersión en la gracia bautismal de muerte y resurrección en Cristo. Cfr. Foca 1 (PG 65:432A – 433A); Mortari, L. (ed.), o. c., vol. 2, p. 208. Véase el mencionado ejercicio ascético sufi del “lazo con la tumba” (*râbitat al-qabr*) (*supra* n. 12). Un sufi *naqshbandi* turco contemporáneo cita el ejemplo de Rabî ibn Haysam que había cavado una tumba en su propia casa en la que se echaba varias veces al día. Cuando se le preguntó el motivo, respondió: “Si el recuerdo de la muerte se borra no sería más que un instante de mi corazón, es decir, si no me acuerdo, todos mis actos se volverán corruptos.” Mehmed Zahid Kotku, *Tasav-*

también quería morir de su muerte: “Muere de su muerte, victorioso, aquel que la realiza...” Al final de un poema tardío, Hölderlin escribe hablando del “hijo de Layo”: “Vida es muerte, y la muerte es también un vivir (*Leben ist Tod, und Tod ist auch ein Leben*).”<sup>56</sup> “Según eso –comenta Heidegger–, el ‘amor a la vida’, nombrado en el v. 49, debe abrigar algo más profundo. Incluye la muerte. Al venir la muerte, desaparece. Los mortales mueren la muerte en la vida. En la muerte se hacen *in*-mortales los mortales.”<sup>57</sup> Hölderlin opone lo que es brutalmente mortífero (*tötlichfaktisch*), lo que mata efectivamente el cuerpo sensible, a lo que es brutalmente mortificante (*tötendfaktisch*), lo que mata el cuerpo espiritual.<sup>58</sup> Asimismo, en los escritos de Rilke se hace referencia a “aprender a morir”, a preparar con tiempo la “muerte noble... una muerte consumada, felicísima, entusiasta como sólo los santos supieron concebirla...” “dichoso por haberme dado sin miedo a su belleza, como un pájaro se da al espacio”.<sup>59</sup> Cuando reflexionamos sobre la preocupación de una muerte justa y esa necesidad de ligar la palabra muerte con la palabra autenticidad, vemos que esa exigencia, que Rilke vivió intensamente bajo varias formas, tuvo para él un origen doble: “Oh, Señor, da a cada uno su propia muerte, el morir que surja / verdaderamente de esta vida, donde encontró amor, sentido y desamparo”. El joven poeta, a través de sus poemas llegó a “ver”, a “reconocer la renuncia, y en la muerte tu progreso”, “aquella muerte propia / que tanto nos nece-

sita, porque la vivimos”.<sup>60</sup> En otro verso Rilke la designa como la “gran muerte”:

*Pues sólo somos la hoja y la corteza.  
La gran muerte que cada cual lleva en sí es el  
fruto que está en el centro de todo.*<sup>61</sup>

La muerte libera de la muerte. Para el místico la muerte se revela como fundamento de la vida. La muerte objetiva, exterior, para un Rilke, no significaba nada. Para Novalis tampoco. La tradición cristiana convierte a la muerte (también a la muerte del yo) en su primera condición, y no en el término final de la vida. Lo que el Evangelio llama “muerte de sí mismo” no es más que el *comienzo* de una *vida nueva ya desde aquí abajo*. ¡No se trata de la huida del espíritu fuera del mundo, sino de su vuelta con fuerza en el seno del mundo! Una recreación inmediata. Una reafirmación de la vida: muerte de sí mismo y muerte del mundo en la medida en que el yo y el mundo son pecadores, pero vuelta a sí mismo y al mundo en la medida en que el Espíritu quiere salvarlos. Wittgenstein, que sufría de angustias de muerte ya antes de la guerra, que empleaba expresiones como “sobrevivir a la muerte”, “no dejar de existir”, “estar muerto pero seguir con vida”, “la separación del alma y el cuerpo” y estar “desencarnado”,<sup>62</sup> escribía de su destrucción interior:<sup>63</sup> “¡Lo único, vencerse a sí mismo!” “Es la muerte, y no otra cosa, lo que da su significado a la vida.”<sup>64</sup> Asimismo, Simone Weil había anotado: “La salvación es consentir en morir.”<sup>65</sup> Para las jóvenes sacrifi-

*vufi Ahlak (La moral sufí)*, Estambul, Seha N., s.d. ca. 1980, IV, p. 224. Es el tema de la vida en el sentido verdadero, la que desafia la muerte, según el hadiz de la tumba: “la tumba es un jardín entre los jardines del paraíso”. El sentido místico de la “tumba” hace referencia al secreto de una Vida invisible, la del alma que la iniciación espiritual vuelve apta para las resurrecciones.

<sup>56</sup> Hölderlin, F., “En bleu adorable”, en *Œuvres*, París, Gallimard, 1967, trad. de A. du Bouchet, p. 941.

<sup>57</sup> Heidegger, M., “El cielo y la tierra de Hölderlin”, en *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin (Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung)*, trad. de J. M.<sup>a</sup> Valverde, Barcelona, Ariel, 1983, p. 179.

<sup>58</sup> Hölderlin, F., *Œuvres*, o. c., pp. 963-964.

<sup>59</sup> Rilke, R. M., *Cartas a una amiga veneciana*, Madrid, Hiperión, 1993, pp. 22-23.

<sup>60</sup> Rilke, R. M., “Réquiem por el poeta Wolf von Kalckreuth”, en Rilke, R. M., *Nueva antología poética*, ed. y trad. de J. Ferreiro Alemparte, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 192.

<sup>61</sup> Rilke, R. M., *Das Buch von der Armut und vom Tode* (El libro de la pobreza y de la muerte), *ibid.*, pp. 16 (pról.), 114.

<sup>62</sup> Barrett, C., *Ética y creencia religiosa en Wittgenstein*, Madrid, Alianza, 1991, p. 229.

<sup>63</sup> Recordemos que cuando en julio de 1918 lo encuentra su tío Paul en la estación de Salzburgo parece que iba a suicidarse a las montañas.

<sup>64</sup> Wittgenstein, L., *Diarios secretos*, ed. de W. Baum, Madrid, Alianza, 1991, pp. 119, 149.

cadadas de los cineastas mencionados –Ema (*Vale Abraão*), Mariana (*Amor de perdição*), Marie Sept-Épées (*Le soulier de satin*), Mouchette (*Mouchette*), Nana (*Vivre sa vie*), Olga (*Nôtre musique*), Suzanne (*La religieuse*)–, el ejemplo a seguir es el del santo o el místico, que frente a la combustión insoslayable y destructora del fuego del mal, opone la aniquilación en otra llama, como la falena que se lanza violentamente sobre la llama del Amado para consumirse en ella, sin dejar rastro ni indicio de su existencia, cumpliendo así la dialéctica del penetrarse y vaciarse, *inmolarse y desaparecer*; en definitiva, aquello a lo que aspiraban los poetas contemplativos –Aragon, Celan, Lezama Lima, Francisco Pino, Rilke, Valente–: la consunción o “deshacimiento” del místico, derramamiento o desprendimiento de la vista en la visión, consumirse en esa misión, ir perseverando en el desaparecer hasta hacerse invisible. En este sentido, la Suzanne de Rivette (*La religieuse*) es un cuerpo aparecido, casi un cadáver, obsesionado por el secreto de su nacimiento, y que vive recluida en su celda, “morte au monde”: “mon corps est ici, mais mon cœur n’y est pas”.

La prácticas ascéticas de morir al propio ser, de la liberación en vida y la visualización de la tumba redentora, en definitiva, de someterse a una disciplina del desapego para renacer a la vida, han sido bellamente expresadas, de forma más o menos directa, en el espejo opaco de la pantalla de cine. “Me preparaba a morir”, escribe Rilke, “es esta muerte la que de continuo está en mí, la que en mí trabaja”.<sup>66</sup> Cuerpo-ruina, materia iluminada: el de Suzanne, que vive en reclusión, “morte au monde”, y que ha soportado el acoso de las hermanas del convento –‘pisadla, es un cadáver!’–, y que, a pesar de llevar puesto un antifaz negro, puede ver la ventana por la que tirarse y alcanzar así la liberación; el de Nana

(Godard, *Vivre sa vie*, 1962), una “puta santa” que, sin ser consciente de ello, ejercita el abandono ascético de sí en las calles, el radical desasimiento, confiesa que quiere morir, que “da su cuerpo, pero preserva su alma” renunciando a la vida un cierto tiempo para merecer *une autre vie*; o el de esa otra muchacha (*Dans le noir du temps*) que yace de blanco como la cal viva, sacrificada, arqueada sobre la piedra oscura, “cuando uno está muerto, y uno vive”, corpúsculo de la luz; ante las profundas y agitados aguas, los ojos de Olga (*Nôtre musique*), otra joven mártir de mirada beatífica que ha cumplido la “muerte propia”, que ha alcanzado *l’autre monde*, se cierran.

## 2. La “inercia de cadáver” (S. Weil), el “morir hacia adentro” (M. Zambrano)

Simeón el Nuevo Teólogo (949-1022) insiste sobre esta muerte del hombre a sus pasiones y a sus deseos, pues sus interlocutores no creen en la posibilidad de llegar aquí abajo a la *apátheia* perfecta. Pero esta muerte es “una necrosis que hace vivir”, “una muerte vivificante”, el oxímoron *zôpoids nékrôsis*, bello epíteto que el autor bizantino forma a partir de 2 Cor 4:10 (“llevando siempre en el cuerpo el [suplicio] mortal de Cristo...”), que por obra del Espíritu se produce siempre de manera bien sensible entre los perfectos: “Está muerto sin estar muerto (*nekròs kai ou nekròs ôn*) aquel que ha alcanzado las medidas de la perfección, pues él vive en Dios, al cual está unido, como no viviendo más en él mismo.”<sup>67</sup>

Si Simone Weil habla de ese estado regresivo hacia el devenir-nada que es la “déscreation”, María Zambrano menciona una práctica ascética de “desprendimiento” similar, el “desnacer” o el “ir muriendo”, que es “el hermanar vida y muerte” para “volver a donde se ha sido lanzado” por medio del “morir

<sup>65</sup> Weil, S., *La connaissance surnaturelle*, París, Gallimard, 1950, p. 168.

<sup>66</sup> Rilke, R. M., *Cartas a una amiga veneciana*, o. c., p. 23.

<sup>67</sup> Syméon le Nouveau Théologien, *Chapitres théologiques, gnostiques et pratiques*, ed. de J. Darrouzès, París, Cerf, <sup>2</sup>1980, cent. 2, cap. 19, pp. 112-113.

(que) salva de la muerte” o del “éxtasis que hace nacer”.<sup>68</sup> Este desnacer es lo que procura el sabio oriental, muerte en vida que constituye el comienzo de la trascendencia verdadera: “Pero es que Séneca no es un filósofo, y del filósofo es de quien se dice ha de estar maduro para la muerte, y como compenetrado de ella, en Platón y Plotino. No es tampoco un místico como el sabio oriental que busca en vida desnacer, nacer, borrar la agitación del nacimiento.”<sup>69</sup> Lo real no es del todo un estado de cosas que uno domine, es un movimiento que envuelve. Así el momento más elevado de la acción, de toda acción, sería la acción no activa. Simone Weil emplea la imagen de la “inertie de cadavre” (inercia de cadáver) para referirse a la pasividad: “Devenir pasividad total, inercia de cadáver, [*para que*] y que el Espíritu de Dios, a partir de esta energía, haga vida.”<sup>70</sup> Pasividad, una de las nociones más difíciles del vocabulario filosófico: receptividad total, sufrir, sin saber nada de toda continuación; una pasividad que iría hasta el punto más negro, el sí a la muerte, paroxismo de la pasividad. Esto es así no por resignación o falta de coraje, sino por consentimiento, por un acrecentamiento, totalmente imprevisible, de verdad. En el filme de Rivette (*La religieuse*), Sor Suzanne ejemplifica la figura de la pasividad absoluta. “Marchez sur elle, ce n’est qu’un cadavre” le gritan a Sor Suzanne las hermanas que la acosan y la aíslan en el convento de Longchamp tras acusarla de abrigar al diablo. El cuerpo-cadáver de Suzanne tipifica perfectamente la idea, clave en el pensamiento de Simone Weil, de la pasividad total.<sup>71</sup> En la pasividad la palabra es golpeada en el corazón; ella

se apaga. El discurso se estrella, cesa, paralizado, reconducido a las profundidades del vacío. La perfecta pasividad que se alcanza por medio del consentimiento de la muerte, la “inercia de cadáver”, es comparable al cristal sin manchas.<sup>72</sup> El cuerpo aparece y desaparece, se inscribe para borrarse a continuación, sin dejar otra huella de sus pasos que el vacío, que el lugar mismo en su brutal opacidad: “Aparece *sôma sêma*<sup>73</sup> [*el cuerpo como tumba*]. [...] Por lejano que sea ese amor, hay un momento de ruptura en que sucumbe, y ése es el momento que transforma, que arrebatara de lo finito hacia lo infinito, que hace *trascendente en el alma* el amor al alma por parte de Dios. *Es la muerte del alma*. ¡Desgraciado aquel para quien la muerte del cuerpo precede a la del alma! [...] El alma que no está llena de amor muere de una mala muerte.”<sup>74</sup>

La meditación de la muerte recorre asimismo el pensamiento de María Zambrano, desde sus primeros textos hasta sus escritos póstumos. Nuestra pensadora, a partir de Platón y de los estoicos, insiste en que “la filosofía es una preparación para la muerte”, “es un ejercitarse en morir”, y a partir de los ascetas y los místicos, “este ir delirante hacia la muerte”, “ganar a la muerte, hermanándose con ella... pues el morir salva de la muerte”. Asimismo, la pasividad de orden ascético o místico que encontramos en la obra de Weil, la “inercia de cadáver”, también está presente en el pensamiento de Zambrano cuando habla del “abandonado de sí mismo”, borrarse, desaparecer,<sup>75</sup> para “morir hacia adentro”,<sup>76</sup> “en el hueco de las manos de Dios”.<sup>77</sup> Para Zambrano, como para Weil, la muerte, más que un

<sup>68</sup> Inéditos de María Zambrano, en J. Moreno Sanz (ed.), *María Zambrano 1904-1991. De la razón cívica a la razón poética*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes; Fundación María Zambrano, 2004, pp. 714, 715, 727, 734.

<sup>69</sup> Zambrano, M., *El pensamiento vivo de Séneca*, o. c., p. 36.

<sup>70</sup> Weil, S., *Cahiers*, vol. 4, ed. de F. de Lussy, París, Gallimard, 2006, Cahier XVIII, p. 371.

<sup>71</sup> *Ibid.*, Cahier XVII, Cahier XVIII, pp. 343-344, 377, 382.

<sup>72</sup> *Id.*, Cahier XVII, p. 323; Cahier XVIII, pp. 382, 383.

<sup>73</sup> Cfr. Platón, *Gorgias*, 493a; *Cratilo*, 400c.

<sup>74</sup> Weil, S., *Cahiers*, vol. 2, París, Gallimard, 1997, Cahier VI, pp. 366-367.

<sup>75</sup> Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, México, FCE, 1973, pp. 33 ss.

<sup>76</sup> El “morir en sí mismo” (*Mathnawí*, VI:723 ss.), del que habla el gran poeta místico persa Jalâl al-Dîn Rûmî (m. 672/1273) como celebración del éxtasis supremo (el “estoy muerto antes de morir”, *Mathnawí*, VI:755). Cfr. Anvar-Chenderoff, L., *Rûmî*,

concepto abstracto que se pueda abordar desde la pura especulación filosófica abstracta, es una experiencia que debe situarse en el contexto de una antropología espiritual. La expresión weiliana “inercia de cadáver” guarda una cierta correspondencia con la idea zambrana, de origen platónico, del cuerpo como tumba.<sup>78</sup> Según Zambrano, la muerte, la muerte aceptada, el ejercicio ascético del “ir muriendo”, constituye la entera libertad, una indefinible revelación, un punto de partida, un “segundo nacimiento” a partir del cual reconquistar el verdadero ser. Búsqueda amorosa del Ser, muerte en vida como condición para que este Ser se revele.<sup>79</sup> Nuestra autora, a partir de la filosofía de Platón y Plotino, del estoicismo y del ascetismo cristiano, defiende una antropología mística en la cual las prácticas ascéticas de la vida contemplativa, la renuncia absoluta, el ejercicio de “morir en vida”, “de aceptar la muerte como si fuera también la vida” y el camino de salvación, constituyen la senda hacia la esencial autoliberación:<sup>80</sup> “Aprender a morir puesto que ya muero a cada momento.” “Meditación de la muerte, pensamiento fijo en el morir.” “Este ir delirante hacia la muerte, esta entrega sin reservas ni límite alguno.”<sup>81</sup> Zambrano repite en diversos textos esta idea del “ir muriendo” a cada momento como si de una jaculatoria se tratara. En sus escritos inéditos aparece de nuevo esta antropología espiritual que defiende el “morir que salva de la muerte”. Ella reconoce este morir en vida en la filosofía griega (Sócrates, Platón, Plotino), pero también en la sabiduría oriental (sufismo, taoísmo, buddhis-

mo): “Y así es: *sabio es aquel que ya en vida está como si hubiera muerto*. Es el que está maduro para la muerte, aquietado, dispuesto a marchar sin desgarramiento.”<sup>82</sup> Se trata de “hacer la nada en uno mismo”, lo que equivale a consumir la muerte del alma, o también ejercitar la *meditatio mortis*, pues, según Lezama: “[...] Nacemos antes de nacer y morimos antes de morir. [...] La muerte nos vuelve a engendrar a todos de nuevo. Esa infinita posibilidad que está en la muerte [...]. El no tiempo, es decir, lo edénico, lo paradisiaco, nos hace pensar en una vida como infinita posibilidad que surge de la muerte.”<sup>83</sup> Todos estos escritos que coinciden prácticamente con este periodo de correspondencia entre María Zambrano y José Lezama Lima entre 1968 y 1976, tienen su límite en el límite: la muerte redentora y los misterios del renacimiento y la generación. En esto estaban, en poner a prueba la palabra poética como símbolo que transgreda la finitud existencial hacia el ámbito de lo indecible, el silencio y la muerte asumida: “[...] Muere en mí, dentro de mí y en momentos de felicidad luminosa, de pura luz y amor, luz-amor [...] de *este ir muriendo*, de *este ir reviviendo* en planos diferentes de la vida y del ser.”<sup>84</sup> Nuestra pensadora ve en esta antropología espiritual una conversión radical, una aceptación, la práctica ascética de la mortificación, o del morir antes de morir, ese desvanecimiento del que ya no es posible volver en sí, volver a sí, indescifrable entrega: “El anhelar morir no es todavía el morir mismo.”<sup>85</sup> El anonadamiento o aniquilación voluntaria del alma del santo, por medio del amor de muerte, hace de éste la

París, Entrelacs, 2004, pp. 47-49. Tiene su equivalente en un dístico de Angelus Silesius: *wenn ich selber mir absterbe*, “cuando muero a mí mismo”. *Il pellegrino cherubico*, o. c., V:360, p. 350. Cfr. ‘Ayn al-Qudât al-Hamadhânî, *Tamhidât*, o. c., n° 374: “Quien no haya vivido esta muerte (i.e., la extinción, *fanâ*) no conocerá la vida”.

<sup>77</sup> Zambrano, M., *España, sueño y verdad*, Barcelona, Edhasa, 1982, p. 133.

<sup>78</sup> Zambrano, M., *Filosofía y poesía*, México, FCE, 1987, pp. 48, 56.

<sup>79</sup> Zambrano, M., *España, sueño y verdad*, o. c., pp. 164-165.

<sup>80</sup> Zambrano, M., *El pensamiento vivo de Séneca*, o. c., pp. 18-19, 21.

<sup>81</sup> Zambrano, M., *Pensamiento y poesía en la vida española*, o. c., pp. 83, 84, 85.

<sup>82</sup> Zambrano, M., *El pensamiento vivo de Séneca*, o. c., p. 35. (La cursiva es mía).

<sup>83</sup> Lezama Lima, J., en *Correspondencia entre José Lezama Lima y María Zambrano y entre María Zambrano y María Luisa Bautista*, ed. de J. Fornieles Ten, Sevilla, Espuela de Plata, 2006, pp. 171-172.

<sup>84</sup> Zambrano, M., *ibid.*, p. 225. (El subrayado es mío).

<sup>85</sup> Zambrano, M., *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 131.

nada en la que puede habitar por completo el Otro:<sup>86</sup> “Y así vemos que el místico [...] se ha enajenado por entero, ha realizado *la más fecunda destrucción*, que es la destrucción de sí mismo, para que en este desierto, en este

vacío, venga a habitar por entero otro [...].” “[...] *Amor de muerte*, tendencia a la aniquilación final, mortal desgana de la existencia.”<sup>87</sup>

Des-devenir (*entwerden*),<sup>88</sup> conversión radical del sujeto totalmente vaciado de sí mis-



Philippe Garrel, *Rue Fontaine* (1984)



Sergei Parajanov, *Sayat Nova* (1968)



Fritz Lang, *Der Müde Tod* (1921)

<sup>86</sup> “El que ha encontrado [...] en el fondo de su culpa un alivio liberador, el deseo de otra cosa que eso, la “desgarradora pureza”, aquél, degusta la muerte de amor divino que perfora el corazón.” L. Massignon, “Carta X (vigilia de Navidad, 1956) de la Badaliya”, en Six, J. F. (dir.), *Louis Massignon*, París, Éditions de l’Herne, 1970, p. 517.

<sup>87</sup> Zambrano, M., *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, Madrid, Trotta, 1998, pp. 267, 268. (La cursiva es mía).

mo. “Sería necesario poder renunciar a todo —escribe Emil Cioran—, incluso al propio *nombre*, lanzarse al anonimato con pasión, con furor. El despojamiento es otra palabra para (designar) lo absoluto. *Entwerden*, sustraerse al devenir, —la palabra alemana más hermosa, la más significativa que conozco.” “De un místico musulmán estas palabras dignas del Maestro Eckhart: ‘La verdad que no destruye la criatura no es una verdad.’”<sup>89</sup> Pues, tal como afirma Simone Weil: “La verité est du côté de la mort (La verdad se halla del lado de la muerte).”<sup>90</sup> Al igual que algunos filósofos griegos que “se ejercitan en morir”, según la expresión de Platón en el *Fedón*, la propia Weil defiende este aprendizaje a morir:<sup>91</sup> “Una muerte más profunda que la muerte carnal y que produce un horror semejante a la naturaleza: la muerte de lo que en nosotros dice ‘yo’.”<sup>92</sup>

De hecho, el ideal del *tamquam cotidie moriturum* en el mundo secular contemporáneo lo encontramos en los contextos más insólitos, aquellos en los que el devenir-ruina cobra la misma fuerza que tuvo para los padres del yermo o los ascetas extáticos y contemplativos sufíes: por ejemplo, en la figura de las prostitutas-santas de los filmes de Garrel y de Godard. Weil habla del “extremo de la pasividad”,<sup>93</sup> “aceptar la muerte”,<sup>94</sup> Zambrano y Lezama han dialogado sobre el “hermanar vida y muerte”, de “ahijarse de nuevo, por tan-

to renacer”, un “ir naciendo” que es un “sostenerse en la muerte”.<sup>95</sup> Esta perspectiva iniciática de la muerte que hace posible el “doble nacimiento”, el “nacer de nuevo” (*renatus fuerit*, Jn 3:3),<sup>96</sup> la encontramos en el bello y enigmático cortometraje de Garrel titulado *Rue Fontaine*, tipificado en la resurrección de la hermosa Génie, que se suicida para después “reencarnarse” en una prostituta idéntica a ella y que, al final, reaparece en el sueño del amante para, mientras se aleja, proponerle reunirse de nuevo allende los vivos: misteriosa expresión del vencer a la muerte, el ciclo vida-muerte-vida, el renacimiento a otro modo de ser.<sup>97</sup> En este sentido, podemos recordar las significativas palabras en *off* del espléndido cortometraje de Godard titulado *Dans le noir du temps*: “cuando uno está muerto, y uno vive”. O tal como escribe el poeta Aragon, influido por la poesía mística persa<sup>98</sup>, el hombre “marche à la mort qu’on nomme vie”:

*si respiro es arder en el fuego que  
en mí mismo he colocado  
si hablo me destruyo y lo que  
digo es mi ceniza  
y la tiniebla ante mí es mi luz  
que la engendra  
y la nada nace de mi fuerza y  
tengo mi ruina en la sangre  
y soy el gusano que me roe y el  
sepulcro donde desciendo*<sup>99</sup>

<sup>88</sup> *Ent-werden*, término empleado en la tradición de la teología alemana —desde el Maestro Eckhart hasta Karl Rahner o Hans Urs von Balthasar, pasando por Sebastian Franck y Angelus Silesius—, que se puede traducir al español por “desdevenir”. El término descrear (*décreer*) lo emplea Rolf Kühn (*Deuten als Entwerden – Eine Synthese des Werkes Simone Weils in hermeneutisch-religions-philosophischer Sicht*, Friburgo, Herder, 1989), quien en su obra sobre Simone Weil lo pone en relación con *entwerden* (des-devenir), término que en Eckhart hace referencia a un modo de interpretar el devenir *en hueco* o *vacío*, una visión del flujo como reflujo y del devenir como revenir.

<sup>89</sup> Cioran, E. M., *Cahiers, 1957-1972*, París, Gallimard, 1997, pp. 59, 62.

<sup>90</sup> Weil, S., *La gravedad y la gracia*, Madrid, Trotta, 1994, p. 62.

<sup>91</sup> Weil, S., “El amor a Dios y la desdicha”, en *Escritos esenciales*, Santander, Sal Terrae, 1998, p. 76.

<sup>92</sup> Weil, S., “Reflexiones desordenadas acerca del amor a Dios”, *ibid.*, p. 102.

<sup>93</sup> Weil, S., *Cahiers*, vol. 4, o. c., Cahier XIII, p. 141.

<sup>94</sup> Weil, S., *La gravedad y la gracia*, o. c., p. 62.

<sup>95</sup> Inéditos de María Zambrano, en Moreno Sanz, J. (ed.), o. c., pp. 714-715.

<sup>96</sup> Silesius, A., *El peregrino querúbico*, ed. y trad. Ll. Duch Álvarez, Madrid, Siruela, 2005, p. 31 (intr.).

<sup>97</sup> El nacimiento del *yo esencial* de Génie queda expresado en uno de los *Monodisticha* (monodísticos) que Czepko dedica a *Der Gelassene*: “Permanece nudo en ti mismo, como si nunca hubieras nacido / y jamás tuvieras que ser: súbitamente, renacerás”. Cit. en *Il pellegrino cherubico*, o. c., p. 111, n. 22.

<sup>98</sup> Cfr. Hadidi, J., *De Sa’di à Aragon*, Teherán, Éditions internationales Alhoda, 1378/1999.

<sup>99</sup> Aragon, “Et si beau que me fut le jour”, o. c., p. 421. Aragon, como Zambrano, admiraba la obra de Massignon. Cfr. “Hommage à Louis Massignon”, *Les Lettres Françaises* 952, 15-21 noviembre 1962.

*Laura Llevadot\**

## *Para una crítica de la novela: Zambrano y Benjamin\**

### **Resumen**

Este trabajo analiza la crítica a la novela que llevaron a cabo Zambrano y Benjamin, especialmente en *El sueño creador* y en el texto *El narrador* respectivamente. Se defiende la tesis de que lo que distingue ambas críticas de las realizadas por otros autores contemporáneos es la reivindicación de un concepto ampliado de experiencia y el reclamo de una suerte de justicia narrativa de la que la novela está ausente. Finalmente, a modo de ejemplo, se da cuenta de las “lecturas sacralizantes” de los textos de Kafka acometidas por ambos autores y que demuestran cómo la escritura de Kafka escapa al género de la novela.

**Palabras clave:** novela, experiencia, sabiduría, narración, sagrado

### **Abstract**

This paper analyses Zambrano's and Benjamin's critiques of the novel, especially in *El sueño creador* and *The Storyteller*. We hold that what distinguishes both critiques from those of other contemporary authors is the defence of an extended concept of experience and the call for a kind of narrative justice which is absent in the novel. Finally, as an example, we discuss their “sacralizing readings” of Kafka's texts that show how Kafka's writing escapes the novel genre.

**Keywords:** Novel, Experience, Wisdom, Narration, Sacred

---

Fecha de recepción: 3 de junio de 2010

Fecha de admisión: 20 de junio de 2010

\* Universitat de Barcelona. lallevadot@ub.edu

\* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia: FFI2009-08557

I. Una estampa arcaica

“**E**stampas como la de uno que se sienta a leer un buen libro son arcaicas”.<sup>1</sup> En esta frase de Adorno se concentra todo lo que aquí quisiéramos indagar. Zambrano comenta en algún lugar<sup>2</sup> que toda gran obra contiene frases más o menos célebres que basta recordarlas para que el libro se presente entero porque son indicativas del sentido y la unidad a la que la obra aspira. “La del alba sería” es una de esas locuciones que contienen la unidad de la obra cervantina, basta pronunciarla para que *El Quijote* se presente íntegro. Pero hay también frases que, por el contrario, se desprenden de la obra y principian un camino por su cuenta. Frases que sacadas de su contexto inicial abren nuevas vías de reflexión y propician conexiones inéditas. “Palabras que han sido ahuyentadas del contexto idílico del sentido”, como dirá Benjamin a propósito de la cita.<sup>3</sup> De este género podría ser la frase de Adorno con la que abrimos este trabajo. Bastaría con que en lugar de llevar a cabo una exégesis de este aserto que nos condujera a la teoría estética de Adorno hiciéramos, por el contrario, que se descolgase del texto que le dio origen para iluminar con su luz otros textos no menos valiosos, en concreto, dos capítulos de *El sueño creador* y “La ambigüedad de Cervantes” de María Zambrano y el escrito “El narrador” de Walter Benjamin.

La filiación entre Adorno y Benjamin es sin duda obvia y está suficientemente acreditada. El vínculo entre éste último y Zambrano, por el contrario, no lo es. No es suficiente

advertir que ambos criticaron este género de creación por la palabra que es la novela. Esta forma literaria propia de la época burguesa fue también objeto de reflexión para pensadores tan diversos como Ortega<sup>4</sup> y Lúkacs,<sup>5</sup> los cuales claro está influyeron directamente en los autores que nos ocupan. Habrá pues, antes que nada, que sortear el peligro de establecer una falsa filiación allí donde en realidad de lo que se trata es de un “aire de familia” surgido de las necesidades de la época. La similitud de este gesto inicial de crítica a la novela como forma literaria no justifica una aproximación que sería forzada en tanto no hay indicios de que Zambrano conociera la obra de Benjamin, traducida muy tardíamente al español. Entonces, ¿Por qué acercarse a estos textos en un mismo movimiento? ¿Por qué apostar por una lectura cruzada de estos escritos que desde un punto de vista meramente historiográfico sólo atestiguarían una preocupación común de la época: una cierta inquietud ante la emergencia de la novela como género literario? ¿Y de dónde saca su fuerza la frase de Adorno para esclairar esta propuesta de lectura cruzada?

Hay que decir a favor de este acercamiento aparentemente forzado entre Zambrano y Benjamin que ya en 1966 alguien del calibre de Valente escribía en uno de los primeros artículos dedicados a la autora: “El proceso de sacralización coincide en parte, al menos en su aspecto instrumental, con el señalado por Adorno como típico de Walter Benjamin, originado en el caso de éste en la cábala. La coincidencia tiene interés, no como posible indicación de influjos que supongo inexistentes, sino como nota común en un momento de crisis de la filosofía o de las filosofías como sistemas autónomos. Porque hay otra nota coincidente que tal vez convenga

<sup>1</sup> Adorno, Th. W., “La posición del narrador en la novela contemporánea”, en *Notas sobre literatura. Obra completa*, 11, Madrid, Akal, 2003, p. 43.

<sup>2</sup> Zambrano, M., *El sueño creador*, Madrid, Turner, 1996, p. 113.

<sup>3</sup> Benjamin, W., *Karl Kraus*, en *Obras, libro III/ vol. 1*, Madrid, Abada Ed., 2007, p. 372.

<sup>4</sup> Ortega y Gasset, J., *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Revista Occidente en Alianza Editorial, 1982.

<sup>5</sup> Lukács, G., “Teoría de la novela”, en *El alma y las formas y La teoría de la novela. Obras Completas I*, trad. Manuel Sacristán, Ed. Barcelona-Buenos Aires-México, Grijalbo, 1975.

señalar: la violación de las fronteras entre literatura –o poesía en el más amplio sentido del término– y filosofía”.<sup>6</sup> Aquí Valente sugiere dos puntos de coincidencia relevantes entre ambos autores, la sacralización de textos profanos y la fractura de las fronteras entre filosofía y poesía. Aunque la cuestión de la novela tiene bastante que ver con esta última observación que ya se ha convertido en un tópico de difícil disolución, trataremos de dejarnos aconsejar por el primer punto de coincidencia que Valente advierte entre Zambrano y Benjamin: el llevar a cabo, ambos, lecturas de textos en su origen profanos pero que sufren un proceso de sacralización al ser interpretados por ellos. Perseguir la pista de esta suerte de interpretación sacralizante no debe llevarnos, sin embargo, a lecturas fáciles que concluirían en el profundo cristianismo de Zambrano y en la incontestable importancia de la tradición judía en Benjamin. No hace falta excavar en la obviedad ni subrayar lo elemental. Antes de ceder ante lecturas piadosas habría que preguntarse acerca del por qué y a dónde les lleva este ejercicio de sacralización. Permítasenos adelantar algo de lo que aquí se quisiera decir. Si algo distingue la crítica a la novela de Zambrano y Benjamin respecto a la que iniciaron sus respectivos maestros es que en ambos hay una preocupación ética esencial que va más allá de la teoría de los géneros. Ni “los pensamientos ocasionales”<sup>7</sup> de Ortega sobre la novela, ni “la dialéctica general de los géneros fundada en la esencia de las categorías estéticas”<sup>8</sup> que Lukács pretende en su *Teoría de la novela*, tienen el alcance ético que se aprecia en los textos de Zambrano y Benjamin. Lo que está en juego en los textos sobre la novela que aquí queremos tratar es la demanda de un

concepto ampliado de experiencia y la apelación a la justicia o a la piedad de la que el lenguaje, o una cierta configuración lingüística, debería hacerse cargo.

Pero volvamos al moto que nos proporcionaba Adorno al inicio de este trabajo: “Estampas como la de uno que se sienta a *leer un buen libro* son arcaicas”. Hay una escena en la película de Víctor Erice, *El Sur*, que presenta bien esta stampa arcaica. La niña que afirma no recordar apenas nada de su madre con la que pasaba todo el día la recuerda sin embargo leyendo una novela en el sofá mientras ella misma lee a sus pies. “¿Es bonita?” –le pregunta, y la madre contesta “Muy bonita”. Sonríe y regresa a su lectura en un vano intento de ahuyentar el desastre que se cierne sobre ellas, el suicidio anunciado del padre. Esta escena de *El Sur* evoca ese tiempo en que era posible ausentarse del mundo leyendo “un buen libro”. Un buen libro era aquél que o bien era capaz de transportarnos a otro mundo (“Mientras dura la lectura de una gran novela nos sentimos dentro de su mundo, al igual que en la realidad que nos rodea”,<sup>9</sup> dirá Zambrano) o bien aportaba un conocimiento verdadero, el “sentido de la vida” condensado en una historia y presto a ser consumido, una verdad que hacía sentir al lector una ganancia, un haber aprendido algo, pero “esa consistencia de la verdad es la que se ha perdido”.<sup>10</sup> Algo sin duda debe haber ocurrido para que la gran novela se haya roto en pedazos y en su lugar un libro bueno, aquel que valdrá la pena ser leído, sea justamente el que rompe con la figura del lector contemplador, el que, en palabras de Adorno, “destruye el recogimiento del lector ante lo leído”.<sup>11</sup>

<sup>6</sup> Valente, J. A., “El sueño creador”, en *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, nº 124-125-126, 1968, p. 80 (1a edición en *Insula*, Madrid, 1966, año XXI, núm. 238, septiembre, pp. 1-10). También Jesús Moreno Sanz ha destacado las semejanzas entre Zambrano y Benjamin pero, esta vez, en sus reflexiones sobre la historia. Ver: Moreno Sanz, J., *El logos oscuro: tragedia, mística y filosofía en María Zambrano*, Madrid, Verbum, 2008, p. 372.

<sup>7</sup> Ortega y Gasset, “Ideas sobre la novela”, ed. cit., p. 16.

<sup>8</sup> Lukács, G., *Teoría de la novela*, ed. cit., p. 287.

<sup>9</sup> Zambrano, M., “La ambigüedad de Cervantes” en *España, sueño y verdad*, Madrid, Siruela, 1994, p. 18.

<sup>10</sup> Benjamin, W., “Dos iluminaciones sobre Kafka”, en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones 1*, Madrid, Taurus, 1980, p. 207.

<sup>11</sup> Adorno, Th. W., “La posición del narrador en la novela contemporánea”, ed. cit., p. 47.

Durante mucho tiempo un “buen libro” se identificó con la novela, género burgués por excelencia puesto que permitía la huída redundante del mundo industrializado. Hoy probablemente sea el cine el que haya asumido este papel. Salir del cine habiendo visto una “buena película” es haberse sentido transportado a otro mundo a través del recogimiento que la historia proporciona al espectador. O quizás sea hoy la buena telenovela, la serie que capta al espectador cada tarde después de comer la que proporcione el placer que antes proveía la novela. Lo que es seguro es que en una era post-humanística y post-literaria<sup>12</sup> el recogimiento contemplativo no ha sido liquidado sino solo transportado de la novela a otros géneros de creación que las transformaciones técnicas han permitido. Es por ello que hay que seguir preguntándose si la imagen de quien mira un buen film o una buena serie televisiva sigue siendo arcaica. Y para comprender su arcaísmo hay que ir allí donde la crítica vio emerger un peligro incipiente, en el surgimiento de la novela cuya clausura anuncia menos el fin de la sabiduría humanista y literaria —algo que como se verá la novela ya había eliminado—, que su permanencia en nuevas formas creación.

Hay que ir entonces a las raíces: ¿qué tiene de malo la actitud contemplativa? ¿Por qué no dejarse llevar por el placer que produce la buena novela, el buen film, la buena serie? Adorno respondería que esta actitud nos hace cómplices de la catástrofe del mundo administrado a la que preferimos no asistir, y Zambrano nos dirá que la novelaría perpetúa nuestro soñar, nos impide trascender, despertar, liberar el sueño en nosotros contenido, y despertar es el único modo de “acabar de nacer”, motivo por el cual seguimos aquí, todavía

vivos. Pero no se trata de emitir condena alguna, se trataría simplemente de intentar comprender qué es lo que está en juego en esta crítica de la novela y que precisamente las lecturas de Zambrano y Benjamin, a diferencia de otras, nos dan a ver. Si para ellos la lectura de un buen libro sigue siendo un gesto censurable es porque tras sus “interpretaciones sacralizantes” permanece la exigencia ética de una justicia y una piedad de la que ni la novela ni sus variantes contemporáneas son portadoras. Pero hay que dirigirse a los textos, a los capítulos de *El sueño creador*; al de *España, sueño y verdad* que Zambrano dedica a Cervantes, y a *El narrador* para poder apreciar la dimensión de estas reflexiones en torno a la novela. Y habrá también que detenerse en sendas lecturas de Kafka, porque en ellas se perciben todos los poderosos efectos interpretativos de eso que Valente llamaba “sacralización”.

## II. Caracterización de la novela

Del mismo modo que Zambrano reconoce que “no se escribe por necesidades literarias, sino por necesidad que la vida tiene de expresarse”,<sup>13</sup> los ensayos de Zambrano y Benjamin sobre la novela no responden a ninguna voluntad teórica sino a la demanda ética de un concepto de experiencia que aúne vida y verdad. Sus críticas a la novela son en consecuencia una denuncia de los tiempos modernos por haber puesto fin a esta capacidad para atender a lo vivo y, a la vez, un reclamo de justicia ante esta pérdida.

No es este el lugar para desarrollar un análisis detallado, sin duda necesario, de todos los textos en que Zambrano y Benjamin tratan la cuestión de la novela.<sup>14</sup> Lo que sin embar-

<sup>12</sup> Sloterdijk, P., *Normas para el parque humano. Una respuesta a la “Carta sobre el humanismo”*, Madrid, Siruela, 2006, p. 84.

<sup>13</sup> Zambrano, M., *La confesión, género literario*, Madrid, Siruela, 1995, p. 25.

<sup>14</sup> Los textos en los que Zambrano ofrece teorizaciones entorno a la novela, a parte de los dedicados a análisis de obras concretas como por ejemplo los dedicados a Galdós, son los siguientes: “La novela: *Don Quijote*. La obra de Proust” y “La novela-tragedia: *El castillo* de Kafka” en *El sueño creador* (1986), ed. cit., pp. 106-128; la primera parte dedicada a Cervantes, y en especial el primer capítulo “La ambigüedad de Cervantes” en *España, sueño y verdad* (1965), ed. cit., pp. 15-29; algunos importantes fragmentos de *La confesión, género literario* (1943), ed. cit., pp. 25 y ss., así como algunos apuntes sobre el tema en “La Guía: forma de pensa-

go sí nos interesa aquí es subrayar aquello en lo que sus análisis coinciden, no para homogeneizar lo diverso sino para intentar responder a la cuestión adorniana del arcaísmo de la novela y ampliar de este modo el marco de comprensión que nos permita entender qué nos jugamos en nuestras vidas cada vez que abrimos un buen libro o nos internamos en la oscuridad de la sala para ver un buen film. En este sentido no perseguiremos las conexiones que el texto de Benjamin tiene con conceptos clave de su pensamiento, tales como el aura, los nombres, la historia natural u otros que abrirían un campo inmenso y apasionante de investigación,<sup>15</sup> del mismo modo que no nos detendremos en el análisis y clasificación de los sueños que lleva a cabo Zambrano en *El sueño creador* y que habría que conectar con los escritos que conforman *Los sueños y el tiempo*. Limitémonos pues a tratar de ver aquello en que coinciden sus caracterizaciones de la novela para así poder apreciar la denuncia y el requerimiento que sostienen ambas reflexiones y que los alejan de otras teorizaciones de la época:

1. *Origen de la novela*. Tanto Zambrano como Benjamin coinciden en señalar la dependencia de la novela de la fábula o el cuento. De hecho, ésta será una de las diferencias entre Benjamin y Lukács.<sup>16</sup> Así afirma Zambrano: “Si la tragedia es hija del conflicto entre los dioses y las leyes primeras, la novela será hija del conflicto entre la conciencia y el cuento, ya puramente humano”.<sup>17</sup> La novela surge precisamente como respuesta a la clari-

dad de la conciencia que condena el cuento y el mito. Zambrano hace depender de este modo la aparición de la novela del auge del pensamiento moderno de raíz cartesiana. La novela es la contrapartida del racionalismo europeo<sup>18</sup> que responde a la definición del hombre como sujeto pensante con la figuración de un ser que se sueña a sí mismo, que actúa y se inventa, que se convierte en personaje de novelaría tal y como el Quijote da a ver. De hecho, el Quijote muestra bien la obediencia de la novela al desencanto del mundo. Es un héroe que ha perdido su heroicidad, un héroe desplazado del mundo del mito y que se convierte en objeto de burla porque es portador de una verdad que ha perdido toda vigencia. Como más tarde mostrará Foucault en *Las palabras y las cosas* el Quijote, en la medida en que sigue leyendo los signos del mundo allí donde las cosas han enmudecido ya, es un personaje anacrónico en una episteme que ha dejado de serle propia.<sup>19</sup> Y de este enmudecimiento del mundo nace la novela, género “humano” por excelencia, en tanto se ha abandonado ya todo referente no humano y lo sagrado se ha convertido en objeto de mofa.

Este vínculo entre la pérdida de lo sagrado y el nacimiento de la novela es señalado también por Benjamin en *El narrador*. Siguiendo a Lukács, Benjamin ve en la epopeya el origen bifronte de la novela y la narración, sin embargo lo que la novela ha perdido, a diferencia de la narración, es “la magia liberadora del cuento”.<sup>20</sup> Esa orientación mágica

miento” (1971), en *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2005, p. 88 y ss., o “La reforma del pensamiento español” (1937). Para un recorrido de estos textos y otros referentes a autores concretos remitimos al capítulo “La novela: Cervantes, Galdós y Unamuno” de Goretti Ramírez, *María Zambrano, crítica literaria*, Madrid, ed. Devenir, 2004. Respecto a Benjamin los textos más destacados son: *El narrador* (1936), Santiago de Chile, ed. Metales pesados, 2008; “Las afinidades electivas” (1925), en *Dos ensayos sobre Goethe*, Barcelona, Gedisa, 1996 (en especial pp. 64 y ss.), además de muchos de sus artículos de crítica literaria de entre los cuales destacaremos por sus referencias explícitas al género de la novela: “Construyendo la muralla china” (1934), en *Iluminaciones I*, ed. cit., pp. 209-217.

<sup>15</sup> Remitimos para ello al ensayo introductorio de Pablo Oyarzun a la nueva edición de *El narrador*, ed. cit., pp. 7-52.

<sup>16</sup> Lucas, Ana, “Lukacs y Benjamin: Silencio y tragedia”, en *La obra de Lukacs hoy, Tomo II*, Madrid, Fundación de Investigaciones Marxistas, 1987, p. 147.

<sup>17</sup> Zambrano, M., “La ambigüedad de Cervantes”, en *España, sueño y verdad*, ed. cit., p. 22.

<sup>18</sup> Zambrano, M., “La novela: *Don Quijote*. La obra de Proust”, en *El sueño creador*, ed. cit., p. 107.

<sup>19</sup> Foucault, M., *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 1993, p. 54 y ss.

<sup>20</sup> Benjamin, W., *El narrador*, ed. cit., p. 87.

de la narración que hacía que, por ejemplo, los animales corriesen a auxiliar a los hombres y prefiriesen la complicidad con éstos en lugar de sumergirse en la mítica naturaleza, es lo que la novela ha olvidado a favor de la explicación causal de los hechos y el análisis psicológico de los personajes. A diferencia del narrador que guarda fidelidad a esta magia liberadora del cuento, el novelista, a pesar de la raíz común que le une al primero, se ha deshecho ya del tiempo en que las piedras hablaban a los hombres. Allí donde las piedras “ya nada nos anuncian ni nos aportan utilidad alguna”<sup>21</sup> nace la novela en busca de esa libertad que el mundo ya no entrega aún si se le habla en susurros: “Debió de existir un instante de máxima perplejidad y soledad, que revivimos en nuestra vida diaria involuntariamente: se presenta sin saber por qué en una tarde llena de sol que de repente se queda vacía y lo que nos rodea aparece como desposeído de su fuerza vital, de su conexión con nosotros. Se quiebra sin que sepamos por qué causa, esa especie de magia que nos mantiene encadenados a nuestro contorno, y nos sentimos solos frente a un mundo solidificado. Porque *las cosas* son la decadencia de lo sagrado”.<sup>22</sup> Estas frases de Zambrano que apuntan a la experiencia de la pérdida de lo sagrado que se repite todavía en la vida cotidiana de hoy en día, cuando nos sentimos enfrentados al mundo real, es lo que debió sentir el Quijote en algún momento de lucidez al que tuvo que renunciar para no perderse, y es también la experiencia a la que Benjamin se refiere para diferenciar a la narración de la novela.

2. *Sabiduría*. Así pues, más que de una genealogía de los géneros, de lo que se trata para Zambrano y Benjamin es de señalar la coincidencia entre la emergencia de la novela y la pérdida del encantamiento del mundo. Y

esta pérdida corre pareja a la desaparición de un concepto de verdad que adquiriría su consistencia a partir de la experiencia y su comunicabilidad, esto es, la sabiduría. Toda narración, nos cuenta Benjamin, estaba embestida por la autoridad que la sabiduría aporta: “El consejo, entretelado en la materia de la vida que se vive, es sabiduría. El arte de narrar se aproxima a su fin, porque el lado épico de la verdad, la sabiduría, se extingue.”<sup>23</sup> El narrador entretelaba las historias que contaba con su propia experiencia y con la experiencia colectiva que proporcionaba la transmisión oral. En el boca a boca de la narración se conserva un consejo milenario que el oyente busca descifrar y que explica su atenta escucha. El que escucha una narración se atiene a ella como si fuesen las últimas palabras de un moribundo, de ahí que diga Benjamin que “la muerte es la sanción de lo que el narrador puede profetizar”.<sup>24</sup> Y sin embargo no hay que confundir la sabiduría que la narración transmite con el adoctrinamiento. Es exactamente lo contrario. Si la narración puede aconsejar a alguien es porque la interpretación siempre está abierta, porque el relato está cargado de tal ambigüedad que siempre corresponde al oyente extraer el sentido y dar así con el consejo que necesita. Tal es el sentido de la multiplicidad de interpretaciones de la historia de *Herodoto* que recoge Benjamin en este ensayo.<sup>25</sup>

La novela sustituye esta sabiduría con un exceso de explicaciones. Allí donde el consejo falta, donde el saber de experiencia se torna incomunicable, nace el relato explicativo, la novela que impone al lector las conexiones psicológicas que él mismo no hubiera podido descubrir: “Y es que la mitad del arte de narrar —dice Benjamin— estriba en mantener una historia libre de explicaciones al paso que se relata”.<sup>26</sup> Es decir que la sabiduría a la que la

<sup>21</sup> Benjamin, W., *El narrador*, ed. cit., p. 78.

<sup>22</sup> Zambrano, M., “La ambigüedad de Cervantes”, ed. cit., p. 20-21.

<sup>23</sup> Benjamin, W., *El narrador*, ed. cit. p.64.

<sup>24</sup> O. c., p. 55.

<sup>25</sup> O. c., pp. 68-70.

<sup>26</sup> O. c., p. 68.

narración corresponde no se confunde con el didactismo.

Esta misma apreciación la recoge Zambrano cuando afirma en *El sueño creador*: “Siempre habrá un dejo de didactismo en toda novela, que despertará la pregunta acerca de las intenciones del autor y con mayor insistencia, precisamente, cuanto menos sensible sea la presencia del autor”.<sup>27</sup> No es sólo que la voz del narrador en la novela tome partido o distancia respecto a una situación o personaje lo que hace que la novela sea didáctica. Es en su misma esencia que reside el didactismo explicativo de la novela. Por tratarse de un género de crisis, según la explicación de Zambrano, por haber nacido como respuesta a la escisión entre vida y verdad —es decir, a la fractura de eso que Benjamin llamaba sabiduría—, la novela se propone como una búsqueda del sentido y de la libertad a través de un personaje cuya andanza debe iluminar la vida faltada de consejo. Zambrano muestra cómo en el personaje de la novela se encarna esta falta de sabiduría y a la vez esta voluntad de hallar una verdad que de tan soñada se le escapa: “El personaje de novela va movido por el sueño de la libertad en el que no se da por vencido, aunque lo sea (...) el protagonista de novela es alguien que se ha ido, que se está yendo siempre”.<sup>28</sup> El protagonista de la novela da cuenta precisamente del declive de la sabiduría en su propia persona, por ello busca desesperadamente la verdad, la libertad, este es su sueño. Pero el problema radica justamente en que lo que le guía es sólo un sueño, en que parte, se va siempre, se está yendo ya, sin haber despertado. Personaje “solamente lo es quien arrastra consigo un sueño que no ha obtenido entera transformación”.<sup>29</sup> Esta ausencia de despertar es la que precipita el personaje en la acción y en la búsqueda desesperada del sentido, y que hace partícipe al lector, ciego también ante su propio sueño, de una ense-

ñanza demasiado tibia para ser verdadera. De ahí que también Benjamin pueda definir la novela como “la forma que se crearon los hombres cuando ya no pudieron considerar las preguntas más importantes de la existencia sino bajo el punto de vista de los asuntos privados”.<sup>30</sup> Esto que aquí Benjamin llama “asunto privado” es lo que Zambrano nombra como “sueño de la libertad”, el sueño de querer ser alguien y que se le reconozca, el sueño de la identidad con el que el personaje cree resolver el sentido que le falta y cuyas aventuras no conseguirán revelar. De ahí que la “novela de formación”, el *Bildungsroman*, no sea la excepción en esta falta de sabiduría de la que da fe la novela sino precisamente, en virtud de su didactismo, el género perfecto en el que la esencia de la novela se cumple.

3. *Experiencia*. Tal vez ninguna afirmación de Benjamín explique mejor la relación problemática del lector con la novela que la siguiente: “Lo que atrae al lector a la novela es la esperanza de calentar su vida helada al abrigo de una muerte, de la que lee”.<sup>31</sup> Esta frase, que sin duda serviría para el serial televisivo o para la comedia romántica de factura americana, da cuenta de lo que añade la novela a otras formas de creación anteriores, la transmisión de un sentido cuya elaboración ya no se le exige al lector. La vida faltada de sentido es redimida en la novela que aporta aquello que el lector cree necesitar. De ahí que la imagen del lector “devorando una novela” concentre esta necesidad de llenar el vacío que a pesar de todo perdura tras la lectura. El lector de novelas, dice Benjamin, busca seres humanos en los que se pueda descifrar el sentido de la vida, y este sentido, a menudo, se revela en la muerte del personaje, o cuanto menos en el final. El deseo tantas veces reprimido de querer empezar una novela por el final, o el ruego desconso-

<sup>27</sup> Zambrano, M., *El sueño creador*, ed. cit., p. 109.

<sup>28</sup> O. c., p. 108.

<sup>29</sup> O. c., p. 117.

<sup>30</sup> Benjamin, W., “Borradores sobre novela y narración”, en *El narrador*, ed. cit., p. 133.

<sup>31</sup> Benjamin, W., *El narrador*, ed. cit., p. 85.

lado del “no me la expliques” ante alguien que ya ha visto la película y se dispone a contarla impunemente antes de empezar, dan cuenta de que lo esencial de ambas formas de creación está en el final o en el argumento que fácilmente se resume. El sentido está siempre abreviado, resumido, y el lector o el espectador lo consumen con voracidad. Esto es lo que según Benjamin diferencia a la novela de la narración, pues “de hecho, no hay relato alguno ante el cual pierda su derecho la pregunta: ¿y qué pasó después? En cambio, la novela no puede esperar dar el más mínimo paso más allá de ese límite en que ella invita al lector a figurarse en un vislumbre el sentido de la vida al escribir la palabra *finis* al pie de la página.”<sup>32</sup> El relato, en la medida en que deja el sentido abierto, siempre permite proseguir la historia o elaborar alguna otra explicación. Lo que Benjamin llama experiencia es precisamente esta elaboración de sentido a partir de lo que, en caso contrario, se limitaría a la mera vivencia.<sup>33</sup> De ahí que, tal y como se anuncia al principio del ensayo –repetiendo en buena parte el texto sobre “Experiencia y pobreza”– la aparición de la novela, y el ocaso por lo tanto del arte de narrar, dan cuenta de la pérdida irremediable de “la facultad de intercambiar experiencias”.<sup>34</sup>

No nos ha de sorprender que, en virtud de esta comunidad de sentir que se puede apreciar entre estos autores y que permite poner en un mismo espacio citas de procedencia tan diversa– Zambrano apele precisamente a un concepto muy similar de experiencia para defender otra forma de creación por la palabra frente a la novela. Es en “La Guía: forma de pensamiento” donde podemos hallar la siguiente formulación: “La experiencia si sale

de su silencio, en cambio, es para comunicar. Dice Heráclito: *El sabio no dice ni oculta: indica*. El que habla por experiencia, aunque indique, aunque calle lo más importante, comunica, y cuando calla lo hace como Sócrates, para que el otro sienta nacer dentro de sí lo que necesita y sea más suyo; para que lo sepa por experiencia también”.<sup>35</sup> La experiencia, pues, sólo se transmite en la medida en que el receptor sienta nacer su verdad dentro de sí, y para ello es necesario que quien la comunica no lo diga todo, no ofrezca el sentido de una vez, ya preparado. La indicación, el silencio, son indispensables en esta capacidad de comunicación de la experiencia. Y es precisamente esto lo que le falta a la novela y que sin embargo la narración y la guía conservan. Desde otro punto de vista podría decirse que lo que le falta a la novela es tiempo, tiempo para que la verdad nazca, para que algo pueda saberse de veras. En tanto la novela “hace de su tiempo –tiempo sucesivo– el tiempo del proceso de la libertad”,<sup>36</sup> y reproduce de este modo el “tiempo cinematográfico de la conciencia”,<sup>37</sup> no admite el acceso a otras formas de temporalidad que son las que permiten la elaboración de la experiencia, “ese tiempo que podríamos llamar de la evolución creadora; donde, sin embargo, habita(mos) íntimamente”.<sup>38</sup> Es este tiempo el que la novela encubre y por ello condena al lector a la recepción de una verdad incapaz de ser acogida aunque sea vorazmente deseada. De ahí la sentencia de Zambrano que bien pudiera valer para Benjamin: “No habrá experiencia para los que han abandonado el tiempo”.<sup>39</sup>

La pérdida de lo sagrado o lo mágico, el ocaso de ese lado épico de la verdad al que correspondía la sabiduría, la imposibilidad de

<sup>32</sup> O.c., p. 83.

<sup>33</sup> Sobre la diferencia entre vivencia y experiencia ver Benjamin, W., “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, en *Obras. Libro I/vol. 2*, Madrid, Abada, 2008, p. 217.

<sup>34</sup> Benjamin, W., *El narrador*, ed. cit., p. 60.

<sup>35</sup> Zambrano, M., “La Guía: forma de pensamiento”, en *Hacia un saber sobre el alma*, ed. cit., p. 85.

<sup>36</sup> Zambrano, M., *El sueño creador*, ed. cit., p.113.

<sup>37</sup> Zambrano, M., *España, sueño y verdad*, ed. cit., p. 25.

<sup>38</sup> O.c., p. 26.

<sup>39</sup> Zambrano, M., “La Guía”, ed. cit., p. 86.

que la experiencia —el saber de experiencia— sea transmitida, son las nuevas condiciones de existencia que la novela constata al relatar las aventuras de sus personajes. De *El Quijote* a *La educación sentimental*, la novela da cuenta del desencanto del mundo ante el que se debate el hombre moderno. En realidad nada ocurre porque se consuman novelas. Uno puede “calentar su vida helada” tantas veces como crea necesario. Pero es obligado tomar conciencia de que lo que se esconde tras este gesto que a Adorno le parecía arcaico es “el enmudecimiento del hombre interior”,<sup>40</sup> como dirá Benjamin, o el encubrimiento de una tragedia, un sueño primero y ancestral, al que no se quiere atender, pues “el hombre moderno no puede vivir tan siquiera su novela apresado por la tragedia”.<sup>41</sup> Es ante este hombre desasistido de consejo que arrastra consigo una tragedia, es ante todo lo enmudecido, hombre interior y otras criaturas,<sup>42</sup> que Benjamin y Zambrano reclaman justicia y piedad respectivamente. Y lo curioso es que en lugar de retrotraerse al mundo de antes de la caída, en lugar de girarse nostálgicamente hacia un pasado remoto, ambos hallan esta justicia y esta piedad narrativa en lo más contemporáneo, en un texto que hace las veces de una novela y que sin embargo la clausura, en los escritos de Kafka. Es en virtud de sendas “interpretaciones sacralizantes” que estos textos profanos apuntan a una piedad que una mirada estrictamente filológica no podría siquiera sospechar.

### III. Kafka

Adorno reconoce en la obra de Kafka la supresión de la distancia estética que permitía la representación en la novela y, con ella, la actitud contemplativa del lector: “Kafka absorbe completamente la distancia. A base de *shocks* destruye el recogimiento contemplativo del lector ante lo leído. Sus novelas, si es que

en absoluto caen todavía bajo este concepto, son la respuesta anticipada a una constitución del mundo en la que la actitud contemplativa se convirtió en escarnio sanguinario”.<sup>43</sup> Los textos de Kafka, según Adorno, esquivan el género de la novela en la medida en que rompen con la distancia ante su lectura, impidiendo de este modo que el lector se identifique con el personaje y dé rienda suelta a una imaginación que la atrocidad del mundo condena. Si bien esta interpretación es del todo rigurosa y habría que seguir indagándola, interesa recalcar aquello que la diferencia de las que nos propondrán Benjamin y Zambrano. Las lecturas que éstos llevan a cabo no se limitan al análisis de la construcción narrativa del texto sino que, arguyen ellos, lo que hace que los textos de Kafka no sean novelas es su referencia negativa a la sabiduría perdida. Es muy revelador que Zambrano y Benjamin coincidan en el uso del término “sabiduría” para caracterizar la escritura de Kafka, porque como hemos visto el concepto de sabiduría se conecta en sus pensamientos con lo sacro, con el saber de experiencia y con formas narrativas que tratan de transmitir este lado épico de la verdad. Si nos acercamos por un momento a los textos que Zambrano y Benjamin dedican a Kafka podremos advertir esta singular mirada.

En la carta que escribe a Gerhard Scholem el 12 de junio de 1938 Benjamin atribuye la singularidad de la escritura de Kafka al hecho de que ante la consciencia del fracaso de la sabiduría “probó algo nuevo por entero: abandonó la verdad para atenerse a su transmisibilidad, a su elemento hagádico”.<sup>44</sup> Allí donde la mayor parte de escritores renuncian a la posibilidad de transmitir la verdad pero no a la verdad misma, Kafka lleva a cabo el gesto contrario, hace pervivir en sus textos una forma de comunicación verdadera pero

<sup>40</sup> “Nada contribuye más al peligroso enmudecimiento del hombre interior como la lectura de novelas”, afirma Benjamin, W., “Borradores sobre novela y narración”, ed. cit., p. 130.

<sup>41</sup> Zambrano, M., *El sueño creador*, ed. cit., p. 129.

<sup>42</sup> Benjamin, W., *El narrador*, ed. cit., p. 89 y p. 96.

<sup>43</sup> Adorno, Th. W., “La posición del narrador en la novela contemporánea”, ed. cit., p. 47.

<sup>44</sup> Benjamin, W., “Dos iluminaciones sobre Kafka”, ed. cit., p. 207.

vaciada de contenido. El “elemento hagádico” al que aquí hace referencia Benjamin es tematizado en un texto posterior, “Construyendo la muralla china”, donde se explica que las *hagadah* son las historias y anécdotas de la literatura rabínica que sirven para ilustrar la doctrina, esto es, la *halacha*.<sup>45</sup> El caso es que los textos de Kafka llevan las *hagadah* a su máximo paroxismo. Si de por sí estas narraciones ya son suficientemente ambiguas, llenas de detalladas descripciones y posponen indefinidamente el sentido con la esperanza de que la doctrina (la *halacha*) se ilumine como por combustión,<sup>46</sup> los textos de Kafka han perdido ya toda referencia a la doctrina y sólo queda en ellos el detallismo exacerbado y la demora indefinida, que caracteriza las narraciones del Talmud, sin que éstos tengan ya verdad alguna que iluminar. Por eso escribe Benjamin: “Pero lo que a Kafka le gusta en esa infinidad es el miedo ante el final. Por eso tiene su detallismo un sentido muy distinto al de los episodios de una novela. Las novelas se bastan a sí mismas, los libros de Kafka nunca, puesto que son narraciones”.<sup>47</sup> Así pues, si los textos de Kafka no son novelas no es sólo por la posición que toma el narrador en ellos sino por su referencia a una sabiduría (la *halacha*) que se ha perdido y de la que sólo quedan sus ruinas, las *hagadah*, las narraciones inconclusas, que dejan al lector helado y desubicado ante la ausencia de sentido. Pero es precisamente en esta ausencia y en esta demora donde lo sagrado pervive alejado de la doctrina. Ante las historias de Kafka, como ante toda genuina narración, uno siempre puede preguntarse “¿y cómo sigue?”, pero la alusión a la magia del mundo ya no puede ser más que negativa, y en Kafka el narrador, ese que “guarda fidelidad” al tiempo en que las piedras hablaban, respon-

de con una muda alusión al mundo sin sentido, sin doctrina y, por lo tanto, sin verdad.

Y es del mismo modo que Zambrano caracteriza la obra de Kafka. Si en *El sueño creador* interpretaba *El Castillo* a partir de sus caracterizaciones de la tragedia, es decir, entendiendo que este libro de Kafka da cuenta de la novela congelada, cerrada, “por la tragedia que la propia novela encubre”.<sup>48</sup> Si de lo que se trata en *El sueño creador* es de mostrar el ocaso de la novela a partir de este olvido inicial de la verdad trágica, de la que da testimonio la obra entera de Kafka —no ya de esta verdad sino de su olvido, de un olvido vacío de contenido puesto que no se sabe qué es lo que se ha olvidado, como le sucede a K. en su búsqueda desesperada o al protagonista de *El proceso* que ha olvidado su delito—, en el artículo “Franz Kafka, mártir de la miseria humana”<sup>49</sup> este olvido encuentra su nombre. Allí escribe Zambrano: “Esta sabiduría es la que acerca el arte de Kafka ya plenamente revelado en *La Metamorfosis* a las antiguas profecías como las que se daba en sueños. (...) Artimañas, astucias del alma, y de la sabiduría antigua de viejas culturas y religiones cuyas últimas tradiciones sólo algunos raros artistas nos transmiten. Así Kafa”.<sup>50</sup> Parecería, por lo pronto, que Zambrano viera renacer en Kafka la sabiduría perdida que la novela ha soslayado, que Zambrano advirtiese en Kafka el resurgimiento de esa forma de transmisión que permite comunicar las verdades de experiencia y de las que las antiguas religiones darían buena cuenta. Y sin embargo no hay que dejarse llevar por esta primera impresión, porque Kafka opera un giro nada desdeñable respecto a esta sabiduría olvidada: “el tema de *La Metamorfosis* es igualmente de una antigüedad venerable. Lo nuevo

<sup>45</sup> Benjamin, W., “Construyendo la muralla china”, ed. cit., p. 212.

<sup>46</sup> Sobre la relación, a menudo contradictoria, entre la *hagada* y la *halacha* en el Talmud, ver los magníficos comentarios de Levinas en *De lo sagrado a lo santo. Cinco nuevas lecturas talmúdicas*, Barcelona, ed. Riopiedras, 1997. En especial la última lectura, “Los daños causados por el fuego”, pp. 155-180.

<sup>47</sup> Benjamin, W., “Construyendo la muralla china”, ed. cit., p. 213.

<sup>48</sup> Zambrano, M., *El sueño creador*, ed. cit., p.128.

<sup>49</sup> Zambrano, M., “Franz Kafka, mártir de la miseria humana”, en *Espuela de Plata*, La Habana, agosto de 1941. Reproducido en *Suplementos Anthropos*, pp. 28-31.

<sup>50</sup> O. c., p. 29.

es el tono, de sombría amenaza. No es la fábula alegre, de los tiempos mágicos en que los seres carecían de límites fijos, el mito de las edades dichosas en que el hombre no había aun roto con las demás criaturas, en que no era todavía el *ser separado* en que vino a quedar más tarde. Es un regreso (...) Pero *La metamorfosis* nos conduce a un tiempo catastrófico, en que la conversión del hombre en extraño animal, no es síntoma de paz, ni de restablecimiento de la perdida unidad, sino al contrario, la desgraciada posibilidad abierta de nuevo, al final del largo camino”.<sup>51</sup> Es decir que Kafka no conecta con el mito, con la sabiduría antigua, más que para invertir su sentido, o más bien, para despojarla de sentido. El tiempo en que las piedras hablaban, las escenas de los cuentos en que los animales venían en ayuda de los hombres a las que se refería Benjamin en *El narrador*, aparecen en Kafka subvertidas. Lo sagrado, lo mágico, pervive allí pero falto de sentido. Es más bien “un regreso”, como dice Zambrano, o una “recaída en la barbarie” como teme Adorno.<sup>52</sup> En cualquier caso es así como la transmisión de la experiencia perdura más allá de las vivencias que aporta la novela, en esta “sabiduría sin sabiduría” y en estas narraciones sin consejo.

Nos gustaría ahora poder darle la razón a Adorno y afirmar que después de Kafka, y después de los análisis de la novela que Zambrano y Benjamin llevan a cabo, la imagen de quien “lee un buen libro” es en este punto arcaica. Pero lo arcaico no radica aquí en lo mítico, en lo referido a los tiempos de antes de la razón, la sanguinaria barbarie. Sino que lo arcaico es la pretensión moderna de encontrar el significado que la vida no tiene en ciertas configuraciones lingüísticas o audiovisuales sobrecargadas de sentido, llámese novela o “comedia romántica”. Lo relevante, en cualquier caso, es que ni Zambrano ni Benjamin, a pesar de

constatar el desencantamiento del mundo a partir de la aparición de la novela y la desaparición del arte de narrar, no proponen ningún regreso a lo mítico. Es precisamente en el arte profano, así en los textos de Kafka, donde se da testimonio de esta pérdida de lo sagrado, en esta sabiduría sin sabiduría, en esta *bagadah* sin *halacha*, en estas fábulas sin consejo que ambos reconocen en las historias de Kafka. Las lecturas sacralizantes de Benjamin y Zambrano atestiguan esta pervivencia negativa de lo sagrado en los textos profanos más contemporáneos.

Cuando Sloterdijk afirma en *Normas para el parque humano* que “también esto, que libros clásicos de antaño hayan dejado cada vez más de ser cartas a los amigos, que ya no se encuentren en las mesas de noche ni de día de sus lectores, sino que se hayan hundido en la intemporalidad del archivo: también esto ha quitado al movimiento humanista la mayor parte de su pujanza”,<sup>53</sup> hay que advertir que sin embargo este humanismo subsiste bajo otras formas, las que proporcionan el cine o la televisión, seguramente, pero también las que se ocultan tras la anacrónica veneración de los libros de antaño como si fuesen un bien en peligro de extinción. Entre esos libros, probablemente hoy hundidos en el archivo, como afirma Sloterdijk, se cuentan las novelas venerables y necesarias que forman eso que llamamos “clásicos”. Sin duda ya nadie repara en ellas, pero si siguen ahí es también para avisarnos de que tal vez “lo humano no sea la mejor medida para lo humano”,<sup>54</sup> al decir de Zambrano, y que eso demasiado humano –el arcaísmo del recogimiento, la sobrecarga del sentido, la falta de tiempo, la intransmisibilidad de la experiencia– no sólo es obra de la novela, sino que ésta, y la crítica que de ella hicieron Benjamin y Zambrano, sirven de indicación para reconocer la atrocidad de “lo humano” allí donde todavía pervive.

<sup>51</sup> O. c., p. 29-30.

<sup>52</sup> “Estas epopeyas comparten con todo el arte actual la ambigüedad de que no les corresponde a ellas decidir si la tendencia histórica que registran es recaída en la barbarie o apunta pese a todo a la realización de la humanidad.”, Adorno, ed. cit., p. 48.

<sup>53</sup> Sloterdijk, P., *Normas para el parque humano*, ed. cit., p. 84.

<sup>54</sup> Zambrano, M., *España, sueño y verdad*, ed. cit., p. 19.

*Miguel Morey\**

## *La constatación que vendrá<sup>1</sup>*

### **Resumen**

Cuando la propuesta de una razón poética de M. Zambrano pueda comenzar a ser aquilatada en toda su complejidad, es seguro que se constatará su asombrosa proximidad con muchas de las más nobles experiencias de pensamiento que le fueron contemporáneas, y cuyo denominador común bien podría ser caracterizado como una crítica de la razón discursiva. Lo más llamativo de estas proximidades será sin embargo su simultaneidad y a la vez su distancia, su independencia unas de otras, la falta de comunicación entre ellas, una sorprendente concordancia a pesar del desconocimiento mutuo. Su proximidad con el pensamiento de Maurice Blanchot puede ser un buen ejemplo de ello

**Palabras clave:** M. Zambrano, M. Blanchot, razón poética, razón discursiva, escritura y pensamiento

### **Abstract**

When the proposal for a poetic reason of M. Zambrano can start to be weighed in all its complexity, it is certain that it will be demonstrated their amazing proximity to many of the noblest experiments of thought that were contemporary, whose common denominator may well be characterized as a critique of discursive reason. The most striking of these proximities will be their simultaneity, sure, but also their distance, their independence from each other, the lack of communication between them, a surprising agreement in spite of mutual ignorance. Its proximity to the thought of Maurice Blanchot can be a good example.

**Keywords:** M. Zambrano, M. Blanchot, Poetic Reason, Discursive Reason, Writing and Thinking

Fecha de recepción: 3 de mayo de 2010.

Fecha de aceptación: 1 de junio de 2010.

\*Universitat de Barcelona. morey@ub.edu.

<sup>1</sup> El presente texto recoge la intervención que, con el título de "Sobre algunas correspondencias parisinas", se presentó en el marco del XI Seminario Internacional M. Zambrano, en la Facultat de Filosofia de la Universitat de Barcelona, en mayo de 2007.

**M**uy probablemente lo que nos estamos empeñando en hacer aquí no va, no puede ir más allá del juego de los previos, los esfuerzos preliminares de aproximación a los dominios del pensamiento de María Zambrano, cuyos alcances precisos se nos escapan sin embargo. Hace ya mucho que nos movemos en su atmósfera, pero estamos lejos de haber podido tomar realmente tierra. Y tal vez siga siendo así aún durante un tiempo. Sin duda llegará la hora en la que su propuesta de una razón poética podrá comenzar a ser aquilatada en toda su complejidad, y cuando así se haga es seguro que no dejará de constatar su asombrosa proximidad con muchas de las más nobles, por culturalmente nutricias, experiencias de pensamiento que por los mismos años se estaban llevando adelante en las cuatro esquinas del mundo occidental, por lo general en soledad, y cuyo denominador común bien podría ser caracterizado como una crítica de la razón discursiva. Sin embargo, para que esto ocurra será preciso que nos olvidemos del personaje y sus circunstancias y nos centremos en los textos, y de un modo que todavía no está ni siquiera físicamente a nuestro alcance, habrá que esperar pues, deberemos contentarnos por el momento con el juego de las aproximaciones.<sup>2</sup>

Algo podemos anticipar sin embargo de esa constatación que vendrá, algo se está anticipando ya. Comenzamos a poder movernos en la sinuosa línea de sus fronteras con el pensamiento de Heidegger, por ejemplo, ayudados en parte tanto por sus propias referencias explícitas como por las réplicas evidentes

—podría decirse que estamos cerca de poder reconstruir las líneas mayores de su diálogo con el pensador bávaro. Pero probablemente la constatación que vendrá no girará tanto en torno a aquellos de sus contemporáneos con los que quiso entrar explícitamente en diálogo, como tampoco se demorará demasiado en sus líneas de filiación, maestros e influencias, tratando su pensamiento como rama de algún tronco común, no tanto. Sin duda son estos pasos necesarios y bienvenidos sean, pero lo que de asombroso tendrá constatar su proximidad con buen número de experiencias de pensamiento que le fueron contemporáneas será su simultaneidad y a la vez su distancia, su independencia unas de otras, su falta de comunicación entre ellas, —éste será el asombro fecundo, constatar su sorprendente concordancia a pesar del desconocimiento mutuo, podemos comenzar ya a anticipar.

Sin duda, de entre todas las proximidades que hoy ya son previsibles, la que vincula su pensamiento con el de una cierta inteligencia parisina del momento es de las más. Y sí, sabemos de sus estancias en París y de los contactos que mantuvo con los círculos intelectuales parisinos. Estuvo allí en 1946, y regresó en 1950 —conoció a A. Camus, R. Char, E. Cioran y un largo etcétera de pensadores influyentes del momento. Pero no sería acertado justificar las concordancias entre la reflexión de M. Zambrano y un buen puñado de las mejores derivas del pensamiento parisino de aquel entonces por recurso a la influencia recibida, su proximidad es de otro orden —esto es lo realmente hermoso. Más oportuno sería quizá apelar a una noción acuñada por G. Bataille por aquellos tiempos, la noción de pertenencia a una comunidad inconfesable, la comunidad desnuda de quienes no tienen

<sup>2</sup> En enero del 2010, en la presentación de la antología que sobre la obra de M. Zambrano realizó el poeta J.-M. Ullán, *Esencia y hermosura*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010, José Luis Pardo aludía a ello con estas atinadas palabras: “[M. Zambrano] ha tenido mala suerte y en parte se debe a los que la conocieron y rodearon que estaban tan fascinados por su personalidad, que debía de ser arrolladora, que se olvidaron de su obra. Tenemos en España más información de su vida, de su peripecia, y de los recuerdos de los que la rodearon que de su obra. Es un escándalo que aún no se hayan editado sus obras completas y falta una lectura rigurosa. No se ha hecho el esfuerzo crítico de poner en orden una obra que abre el mismo camino que otros filósofos como Heidegger o Blanchot estaban abriendo en países europeos. Está en la línea de Sartre cuando pensaba que el destino de Europa se jugaba en la literatura”.

ninguna comunidad, sino tal vez acaso la del leer y el escribir, ese continuo desarraigo.<sup>3</sup> Podríamos aplicarle entonces a la propia M. Zambrano la explicación que ella misma da de las vecindades entre la obra de L. Cernuda y de O. Paz, descartando el peso de cualquier influencia, y señalando por el contrario que lo que las acerca es el estar situadas “ante la misma realidad del hombre no definida, antes de haber sido sometida a la manipulación del pensamiento o a cualquier abstracta reducción de la mente”.<sup>4</sup> Y repárese de paso que esta afirmación casa en sintonía casi exacta con el proyecto de G. Bataille de pensar el hombre al desnudo, pensar desde el hombre desnudo, atreverse a pensar lo que sólo puede pensar un hombre desnudo.

¿Comunidad inconfesable, pues, la suya? Desde luego la experiencia de pensamiento de M. Zambrano es la de alguien perito en desarraigos y desposesiones, una vida de exilio y errancia, sacando fuerzas de flaqueza siempre, tratando siempre de trasmudar la nada en plenitud, siempre en la más última de las soledades. “Por lo general en soledad”, decíamos que se llevaron a cabo esas experiencias de pensamiento excéntricas a la razón discursiva entre las que ocuparía un lugar eminente la singladura de M. Zambrano: experiencias solitarias, experiencias de la soledad más extrema... Y ahí sí podríamos enumerar a continuación la lista de sus vecinos de comunidad en París, y tendría sentido entonces, otro sentido: A. Camus, R. Char, E. Cioran, R. Callois... Y a buen seguro deberían añadirse otros, como A. Artaud, al que “casi” conoció en 1946,<sup>5</sup> y otros más aún, habría que

añadir incluso algunos cuyo conocimiento ni nos consta ni parece probable: G. Bataille, M. Blanchot, P. Klossowski, el mismo W. Benjamin... – y habría que añadirlos porque probablemente será gracias a ellos que la constatación que vendrá podrá alumbrar un asombro fecundo ante cada insospechada concordancia. Sea como fuere, tratar de avanzar en el detalle de esa comunidad inconfesable queda hoy por hoy fuera de nuestro alcance, debemos contentarnos por el momento con el juego de las aproximaciones –decíamos. A lo sumo podemos anticipar una primera mirada a distancia, y lo que es evidente desde ahí es poco más que un primer rasgo común que comparten los autores parisinos citados hasta aquí, un rasgo muy general pero bien significativo. Y es que, si bien todos ellos pueden ser calificados de pensadores, no acaba de cuadrarles el nombre de filósofos sin embargo, ninguno de ellos fue profesor de filosofía, ninguno de ellos tuvo que ver con esa filosofía de los profesores denostada un siglo atrás por Schopenhauer y Nietzsche. Y en cambio sí todos tuvieron algo que ver, y bastante más que algo, con el pensamiento de Nietzsche –a menudo establecieron con él una relación como la del ciego con el lazarillo. No, ninguno de ellos fue profesor de filosofía, M. Zambrano tampoco, y, muy significativamente, lo que les vincula a todos ellos tiene como punto de partida su crítica a toda racionalidad discursiva. Tampoco fueron adeptos a la filosofía de los profesores ni M. de Unamuno ni A. Machado, pensadores ambos que se sitúan en el inicio mismo del proyecto zambraniano de una razón poética.<sup>6</sup> Es pensable que la constatación que vendrá encuentre ahí un primer

<sup>3</sup> Como es sabido, la noción de Bataille halló una tematización ejemplar en el texto *La Comunidad inconfesable* de Blanchot, Madrid, Arena, 2002, dando lugar a una compleja reflexión al respecto, en la que destacan los textos de Nancy, J.-L., *La communauté désœuvrée*, traducida al castellano como *La comunidad desobrada*, Madrid, Arena, 2001 y también como *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile, LOM, 2000, y “La comunidad afrontada”, publicada en castellano como postfacio a la obra citada de Blanchot; Agamben, G., *La comunidad que viene*, Valencia, Pre-Textos, 1996, y Esposito, R., *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003. En castellano debe recordarse el artículo de Pardo, J.-L., “La sociedad insospechable. Ensayo sobre la falta de comunidad”, *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, 49, 2001.

<sup>4</sup> Zambrano, M., “Un descenso a los infiernos”, *Vuelta*. México, 224 (julio de 1995). Reeditado en *Homenaje a M. Zambrano*, México, El Colegio de México, 1998.

<sup>5</sup> Zambrano, M., “Casi le conocí, poco antes de su muerte en París...”. Véase Moreno Sanz, J., *La razón en la sombra*, Madrid, Siruela, 2004, p. 699.

asidero sólido para afianzar su comprensión de los modos en que esta crítica se desplegó a lo largo de casi todo el siglo XX.

Arriesguémonos a probar de dar un primer paso, sin embargo. Detengámonos un momento en el modo en que se tantea esa razón poética, mediadora entre poesía y filosofía, en el artículo antes citado.<sup>7</sup> Dice allí:

*Legitimarse es la tarea de los que han ganado la batalla de una época. Pero no basta; lo de momento vencido, clama, que clamar es la fatiga de todo enterrado vivo, y toda realidad condenada se levanta un día por esa maravillosa voz libertadora, poética y aun razonadora.*

*La Filosofía ha ido dejando a la poesía esa función redentora de lo que gime condenado. No fue así siempre. En el momento actual tenemos todos esos intentos, de vitalismos y existencialismos, que claman por una amplia, totalizadora razón vital que dé cuenta de todo lo que quedo apresado por la legitimidad victoriosa o de los victoriosos.*

*Desde el Romanticismo se han ido verificando diversos descensos a los infiernos; infiernos del alma asfixiada, de lo no dicho, de lo imposible de expresar, de la blasfemia misma. ¿Qué se oculta en la blasfemia? ¿Qué en el sacrilegio? ¿Quién tiene en definitiva la culpa? ¿Y esa defensa del culpable que tiende a ganar el ámbito de toda razón justificante, pues, al fin, el condenado nos condena, o nos condenamos por él? En todo caso, una visita a los infiernos parece obligada; una larga, lucida visita a todos sus*

*laberintos infernales, donde el bien y el mal presentan otras caras, y todo parece intercambiable; donde las definiciones racionales y establecidas pierden su vigencia; donde todo lo que se sabe se olvida, porque lo olvidado vuelve y se presenta en una memoria continua, sin principio ni fin, sin punto de referencia.*

Aplicando simplemente un oído atento a lo dicho no resulta difícil señalar los múltiples polos de imantación que sitúan su reflexión en estrecha concordancia con la de autores como los antes citados. Será a partir de líneas como éstas, nos decimos entonces, que la constatación que vendrá irá construyendo pacientemente su tela de araña, líneas como éstas que ahora mismo ya estamos adivinando. Y es que ¿cómo no oír las resonancias de Benjamin que asoman tras su repudio de la razón legitimadora de los vencedores? ¿Cómo no poner en diálogo su pregunta por la blasfemia y el sacrilegio con la experiencia de la trasgresión reflexionada por Bataille? Si la función de la poesía, de la literatura es ante todo preservar el grito, si el descenso a los infiernos es su condición de posibilidad, ¿cómo no pensar en Blanchot entonces, como no recordar el viaje de Orfeo y la morosa exégesis que Blanchot le dedica en *El espacio literario*<sup>8</sup>? Y si repitiéramos ahora su caracterización de los laberintos infernales, “donde el bien y el mal presentan otras caras, y todo parece intercambiable; donde las definiciones racionales y establecidas pierden su vigencia; donde todo lo que se sabe se olvida, porque lo olvidado vuelve y se presenta en una memoria continua, sin principio ni fin, sin punto de referencia”, ¿en qué podrí-

<sup>6</sup> Sobre A. Machado, Zambrano escribió una recensión en la revista *Hora de España* XII, diciembre de 1937 y el escueto “Antonio Machado y Unamuno, precursores de Heidegger” *Sur*, 42, 1938. Conviene recalcar que la primera propuesta explícita de una “razón poética” la realizó Zambrano a propósito del libro *La Guerra* de Antonio Machado, en 1937, donde dice: *Razón poética, de honda raíz de amor*, tras la siguiente cita de Machado [...]: ‘Poesía y razón se complementan y requieren una a otra. La poesía vendría a ser el pensamiento supremo por captar la realidad íntima de cada cosa, la realidad fluente, movizada, la radical heterogeneidad del ser’. Véase Moreno Sanz, J., ed. cit., pág. 523, nota 32. Los dos artículos citados han sido reeditados en *Los intelectuales en el drama de España* Barcelona, Anthropos, 1986. De Unamuno basta con recordar su credo poético, enunciado en ‘El Cristo de Velázquez’: *pensar el sentimiento, sentir el pensamiento...*

<sup>7</sup> Zambrano, M., “Un descenso a los infiernos”, ed. cit. El original figura en los archivos de la Fundación M. Zambrano (M-306, fechado en Roma, 1955), con el título “El descenso a los infiernos”, y se presenta como una reflexión sobre *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, México, Ediciones Cuadernos Americanos, 1950.

<sup>8</sup> Blanchot, M., *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992.

amos pensar si no en algunas de las nociones fundamentales —*l'incessant, le ressassement...*— del pensamiento blanchotiano?

No cabe duda de que, en esa constatación que vendrá, los paralelismos que se establecerán con la obra de M. Blanchot ocuparán un lugar de singular importancia, y muy probablemente el trabajo del poeta J.-A. Valente sirva aquí para tender un puente de especial relevancia entre ambos, más allá de los personajes y sus circunstancias.<sup>9</sup> Y es que, si de razón poética se trata, ¿qué otra cosa cabe esperar si no un esclarecimiento progresivo y combinado desde las dos orillas de la escritura a un tiempo, la poética y la filosófica? Es de esperar entonces que nociones como exilio y errancia, soledad, y comunidad, sueño, grito, muerte y tantas otras que ocupan lugares igualmente estratégicos en ambas escrituras permitan un acercamiento esclarecedor al respecto. Y cuando así se haga sorprenderá sin duda la luminosa simplicidad con la que Zambrano maneja nociones que en Blanchot aparecen a menudo revestidas por una más que notable crispación conceptual, consciente la pensadora malagueña siempre, como antaño Heráclito o Teresa de Jesús, de que también entre pucheros anda el juego del pensar. Dos ejemplos pueden bastar

para ilustrar lo que quiere decirse. Uno, respecto de la comunidad y el afuera y su relación con la razón poética, donde M. Zambrano escribe: “La aparición del símbolo en la conciencia humana, pues, la abre al tiempo, a *un tiempo comunicante* por el cual pueda abarcar el tiempo de los individuos que están bajo el influjo de dicho símbolo [...]. Mas la oposición fundamental que queda abolida por virtud del símbolo es la de sujeto/objeto. Más exacto es decir que en principio se produce una transformación en ella y que en último grado esta transformación llega a ser tal que quede abolida esta oposición que es la base del pensamiento conceptual [...]. Con respecto a esas interioridades últimas e intermediarias, el recinto al que comúnmente tenemos por nuestro, *es sentido como fuera*; nos sentimos a la puerta de nosotros mismos, tal como un mendigo de nuestra propia verdad”.<sup>10</sup> Y otro, aún más transparente, a vueltas con la noción de neutro, en el Prólogo a la edición de sus *Obras reunidas*: “Y, ya entre paréntesis, he de explicar que esto de decir el autor es algo enteramente espontáneo, debido a que este autor se me aparece como neutro y no como masculino. Neutro por más allá y no por más acá de la diferenciación existente entre hombre y mujer, ya que de pensamiento se trata.”<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Las proximidades entre Zambrano y Blanchot están tanto más preñadas de preguntas por cuanto doy por sentado el desconocimiento mutuo: no hay referencia ninguna de uno a otro, hasta donde se, y en la biblioteca de M. Zambrano se encuentra un único texto de Blanchot, la novela *Tomás el Oscuro*, en la traducción castellana de M. Arranz, publicada en 1982 Valencia, Pre-Textos.

<sup>10</sup> Zambrano, M., “El pensar sistemático: indicio, símbolo, razón” Fundación M. Zambrano, inédito M-129, fechado en Roma, 1966. Las cursivas son mías.

<sup>11</sup> Zambrano, M., *Obras reunidas*, Aguilar, Madrid, 1971. Añadamos aún un tercer ejemplo, del texto *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939), recogido en el mismo volumen. Dice allí: “En un extremo de la cultura clásica, está la filosofía, el metódico conocimiento racional, el esfuerzo de la mente para adquirir la verdad separándose violentamente de las cosas, de las apariencias que encubren al mundo. Este saber llega a ser sistema, sistema en que la totalidad del mundo quiere ser abarcada, en que la infinita multiplicidad de las cosas pretende ser poseída. En el otro extremo de la cultura clásica quedó la poesía. La poesía. Cuentan que los soldados de Alejandro el Grande, al llegar a la India, encontraron en los bosques, confundidos entre los árboles, a los yoguis, hombres consumidos por la contemplación, sumidos en éxtasis, a quienes la continuidad extática había convertido casi en un árbol más; sobre sus hombros habían anidado los pájaros. Tal era su resignación vegetal, tal su inhumana mansedumbre. Debajo del cielo, confundido, inmerso en la naturaleza, el poeta puede estar simbolizado por ese hombre árbol. Sobre los hombros del poeta anidan también los pájaros; con los brazos abiertos ante la creación, el poeta se abre a todas las cosas, se ofrece íntegramente sin ofrecer resistencia a nada, quedándose vacío y quieto para que todas las criaturas aniden en él; se convierte en simple lugar vacío donde lo que necesita asentarse y vaga sin lugar, encuentre el suyo y se pose. Tal puede ser el símbolo del poeta. Entre ambos extremos se alza la cultura española, con su conocimiento poético. Pues el hombre en cuyos hombros anidan los pájaros es el poeta, sí, mas tan grande es el vacío que para las cosas ha hecho, tan completa su mansedumbre y entrega, que se ha vaciado completamente. Ya él no existe, sino las cosas en él, llenándole tan por completo, que no le queda distancia suficiente para poder expresarlas. Y no puede tampoco expresarlas porque nada suyo tiene, pues que toda expresión requiere cierta violencia”.

Si este cotejo entre ambas aventuras de pensamiento llega finalmente a llevarse a cabo, lo que podemos conjeturar hoy es que su punto de partida no puede ser otro sino el más simple, el que parte del mero anclaje del pensamiento sobre sí mismo tal como se da en el hecho de escritura, en la soledad del escribir (entendida ésta a partir de su materialidad más elemental, como vuelta de tuerca –¿trasgresión? ¿trascendencia?– sobre la materialidad del leer, en la lectura solitaria y silenciosa, interior, que se generaliza a partir de la invención de la imprenta). La soledad como conquista metafísica, para Zambrano, la soledad esencial, para Blanchot –y en ambos la misma atención por el pensamiento atrapado en su extremo más previo, encarándose con la página en blanco, en esa suerte de grado cero virtualmente infinito, a punto siempre de echar a volar pero demorándose en esa inminencia, como una suerte de animalillo intemporal atrapado en una gota de ámbar, en el laberinto de su soledad. Caben tan pocas dudas hoy de que los primeros pasos deberán darse a partir de ahí como de que la cancha privilegiada en donde comenzarán a darse serán dos textos: el ya citado, *El espacio literario* de M. Blanchot, y un artículo muy temprano de M. Zambrano, publicado en junio de 1934 en *Revista de Occidente*, “¿Por qué se escribe?”<sup>12</sup>

Escuchemos tan sólo las primeras líneas, el diapason que da la entrada a este último texto, “¿Por qué se escribe?”:

*Escribir es defender la soledad en que se está; es una acción que sólo brota desde un aislamiento efectivo, pero desde un alejamiento comunicable, en que, precisamente por la lejanía de toda cosa concreta se hace posible un descubrimiento de relaciones entre ellas.*

Y atiéndase ahora a uno de los posibles contrapuntos de Blanchot, en el texto citado:

*Escribir es participar de la afirmación de la soledad donde amenaza la fascinación. Es entregarse al riesgo de la ausencia de tiempo donde reina el recomienzo eterno. Es pasar del Yo al El, de modo que lo que me ocurre no le ocurre a nadie, es anónimo porque me concierne, se repite con una dispersión infinita. Escribir es disponer el lenguaje bajo la fascinación, y por él, en él, permanecer en contacto con el medio absoluto, allí donde la cosa vuelve a ser imagen, donde la imagen, de alusión a una figura, se convierte en alusión a lo que es sin figura, y de forma dibujada sobre la ausencia, se convierte en la informe presencia de esa ausencia, la apertura opaca y vacía sobre lo que es, cuando ya no hay mundo, cuando todavía no hay mundo.*

Si se continúa avanzando en el artículo de M. Zambrano, pronto nos toparemos con su modo de encarar aquello mismo que el tópico blanchotiano del *noli me legere* quiere nombrar:

*Puro acto de fe el escribir, y más, porque el secreto revelado no deja de serlo para quien lo comunica escribiéndolo. 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.*

Y a continuación, todo un rosario de ecos: la zozobra del autor, la transparencia del sujeto, el reinado de lo neutro...

Obsérvese ahora el modo tan sutil como Blanchot parece prolongar esta mirada de Zambrano en el hermoso fragmento siguiente, que renuncio a traducir: “Le discours sur la passivité la trahit nécessairement, mais peut ressaisir certains des traits par lesquels il est infidèle : non seulement le discours est actif, il se déploie, se développe selon les règles qui lui assurent une certaine cohérence, non seulement il est synthétique, répondant à une certaine unité de parole et répondant à un temps qui, toujours mémoire de soi-même, se retient en un ensemble synchronique – activité, développement, cohérence, unité, présence d’ensemble, tous caractères qui ne peuvent se dire de la passivité”. Blanchot, M., *L’écriture du désastre*, París, Gallimard, 1980.

<sup>12</sup> Reeditado en Zambrano, M., *Hacia un saber sobre el alma* (1950), Madrid, Alianza, 1987.

## La constatación que vendrá

*Acto de fe el escribir, y como toda fe, de fidelidad. El escribir pide la fidelidad antes que cosa alguna. Ser fiel a aquello que pide ser sacado del silencio. Una mala transcripción, una interferencia de las pasiones del hombre que es escritor destruirán la fidelidad debida. Y así hay el escritor opaco, que pone sus pasiones entre la verdad transcrita y aquellos a quienes va a comunicarla.*

*Y es que el escritor no ha de ponerse a sí mismo, aunque sea de sí de donde saque lo que escribe. Sacar algo de sí mismo es todo lo contrario que ponerse a sí mismo. Y si el sacar de sí con seguro pulso la fiel imagen de transparencia a la verdad de lo escrito, el poner con vacua inconsciencia las propias pasiones delante de la verdad, la empaña y obscurece.<sup>13</sup>*

Y aún se cerrará su artículo con una última pregunta, a la que podríamos conjeturar que un buen tramo de la obra de M. Blanchot intenta dar respuesta:

*Afán de desvelar, afán irreprimible de comunicar lo desvelado; doble tábano que persigue al hombre, haciendo de él un escritor. ¿Qué doble sed es ésta? ¿Qué ser incompleto es éste que produce en sí esta sed que sólo escribiendo se sacia? ¿Sólo escribiendo? No; sólo por el escribir, pues lo que persigue el escritor, ¿es lo escrito, o algo que por lo escrito se consigue?*

Será el asombro fecundo ante concordanancias como las que estos fragmentos dejan traslucir el que guiará y dará aliento a la constatación que vendrá, podemos ya anticipar. Será éste el primer paso, y en cierto sentido el más peligroso también. De no seguir avanzando, en caso de detenerse ahí, la amenaza de ser presa de una avalancha de semejanzas banales y de parentescos forzados pesaría gravemente

sobre cualquier constatación, que quedaría en mero discurso de generalidades. Evidentemente parece de poco sentido tratar de construir un discurso sobre la crítica de la razón discursiva – el resultado nada tendría que ver con ninguna razón poética y, además, sería bien poco de fiar. No, es de esperar que la constatación que vendrá dé otro paso más allá (¿trascendencia? ¿trasgresión?), es de esperar que haya aprendido lo que se debe de los profesores de filosofía. Y es que cuando el mítico antepasado de todos nosotros, los profesores de filosofía, el maestro Aristóteles nos invitaba a distinguir el género y la especie en el mundo de formas que nos rodea es posible que tratara de solventar el problema de la definición filosófica, es muy posible, pero lo que seguro estaba señalándonos son los dos tiempos de todo aprendizaje, la dirección del camino de conocimiento: por un lado el establecimiento de parecidos y semejanzas, analogías, géneros, clases, y en un segundo momento, la morosa indagación de las diferencias. Y es en la ruta que abre este segundo momento donde está situada la posibilidad de penetrar en esa razón poética que ahí está, a la espera de la constatación que vendrá.

He comenzado invitándoles a considerar una serie de vecindades entre el pensamiento de M. Zambrano y algunos de sus contemporáneos parisinos, haciendo especial hincapié en la figura de M. Blanchot –vecindad compleja que ninguna de las variantes de la noción de influencia puede en este caso reducir. Los pocos ejemplos aducidos, sin ser concluyentes de nada en absoluto, han mostrado sin embargo algunas proximidades sorprendentes, en ocasiones casi ha llegado a parecer que ambos, cada cual a su aire, estaban tratando de caracterizar la misma experiencia y constatando a la vez la imposibilidad de dar

<sup>13</sup> Y Blanchot, en *El paso (no) más allá*, Barcelona, Paidós, 1994, parece apostillar lo dicho cuando escribe: “De día estaban los actos del día, las frases cotidianas, la escritura cotidiana, algunas afirmaciones, valores, costumbres, nada de importancia, y, no obstante, algo que era preciso confusamente denominar vida. La certeza de que al escribir ponía precisamente entre paréntesis dicha certeza, incluso la certeza de sí mismo como sujeto de escribir, le condujo lenta pero inmediatamente a un espacio vacío, cuyo vacío (cero tachado, heráldico) no impedía en absoluto las vueltas y las revueltas de un recorrido muy largo”.

con una caracterización suficiente que la saturara verbalmente –cada uno a su aire...

Ahora quisiera terminar invitándoles a dar un paso más allá, ni que sea volviendo sobre lo dicho y atendiendo esta vez a las diferencias, las voces y los matices, a la distancia que les separa a ambos. Ahí es donde comien-

za a caber la posibilidad de aprender realmente algo, ponderando el modo específico que tiene cada uno de vincular el esfuerzo por poner en común el pensar, de un lado, y el compromiso de este pensar con lo que es inconfesable, del otro: arte de la confesión la razón poética sin duda, pero arte también de lo inconfesable, siempre.

L'Escala, primavera de 2010



Joaquim Cantalozella. *Luz de treinta y dos millas náuticas*, 2010

*Fernando Romo Feito\**

## *María Zambrano, ensayista*

### Resumen

Este artículo discute el ensayo como género literario de las obras de María Zambrano. El género se relaciona con su idea de la razón poética y con la respuesta a la pregunta por el ser. De ahí que Zambrano se mueva entre ensayo y fragmento, entre poesía y prosa; y que su escritura no sea sólo cuestión de filosofía sino también de estética, en concreto la del simbolismo.

**Palabras clave:** género literario, hermenéutica, razón, poesía, ser, estética

### Abstract

This paper discusses the essay as literary gender of the works by María Zambrano. This problem is related with the conception of the poetic reason and the answer to the question for the meaning of the being. As a consequence, Zambrano moves between essay and fragment, between prose and poetry; and her writing is not only a matter of philosophy, but it implies an aesthetic, this one of the symbolism.

**Keywords:** Literary gender, Hermeneutics, Reason, Poetry, Being, Aesthetics

**A** primera vista, la cuestión del género (literario, o si se prefiere hablar más en general, discursivo) resultaría periférica tratándose del discurso de la filosofía. No creo que sea así, y por varias razones. Primero, porque no son pocos los casos en que el género es fisiognómico respecto del pensar;

por ejemplo, el fragmento respecto de los románticos de Jena, como el ensayo, de Ortega y Gasset. Y más en general, porque es un principio hermenéutico bien conocido que el género constituye una pauta para la interpretación. Pero es que, además, y centrándonos en el caso particular de María Zambrano, ella misma ha discurrido de manera ejemplar sobre la cuestión, bien que fuera a propósito de su

maestro Ortega. Y es otro principio hermenéutico de venerable antigüedad el de entender a los autores desde sí mismos: *Hóméron ex Homérou saphenídsein, Scriptura sui ipsius interpres*. De modo que estamos autorizados a abordar el problema de los géneros que practica María Zambrano a partir de lo que ella misma ha dicho; aunque aquí, y por razones obvias de extensión, nos limitaremos a cómo aborda el ensayo, y a cómo queda éste modificado en manos de ella.<sup>1</sup>

En “La filosofía de Ortega y Gasset”<sup>2</sup> Zambrano dedica sendos epígrafes a “estilo y género”, y a “sistema” en Ortega:

*El “género” en que se vierte una Filosofía depende del íntimo movimiento que describe el pensar [...] El estilo filosófico depende a su vez de este íntimo movimiento en el cual se integra y se diferencia el pensar razonador de la poesía. De ella depende la existencia y la función de la metáfora, por ejemplo, y aun su abundancia o su escasez. Y hay lo que se llama el ritmo del pensamiento, y la melodía en la cual se inscribe, la música del pensamiento número que contiene la palabra.*<sup>3</sup>

Hay, pues, un movimiento del pensar, previo al género —éste le preexistiría—; en tanto se diferencia de la poesía,<sup>4</sup> este movimiento manifiesta un estilo filosófico; y quien dice movimiento dice ritmo, que se relaciona con la melodía cuyo material es el lenguaje. De la forma interior a la externa, que hubiera dicho la vieja estilística. Pero, además, “el estilo depende

de la necesidad de la comunicación de un pensamiento, la cual emerge de su misma naturaleza”.<sup>5</sup> Lo que completa lo anterior y apunta a lo que constituye el objetivo último de esta teoría zambranianiana: rebatir la supuesta incapacidad para el sistema en la filosofía de Ortega. En efecto, para una razón pensada como instrumento que se aplica a un objeto exterior a ella misma, la exposición sistemática estaría bien. Pero una razón que reconoce que todo se da en la vida, y que responder a las circunstancias de ésta es la primera y principal tarea, ha de producir una filosofía que “se ejercitara antes de formularse”, o que se formulara a la vez que se ejercía, y ello, por fuerza en una pluralidad de géneros, desde el ensayo hasta la reseña de libros. Lo que nos interesa aquí es que la “razón vital” exige unos cauces expresivos incompatibles con el sistema entendido, por ejemplo, al modo hegeliano, y ello por su propia naturaleza. Pues parece que el autor de un sistema se propone en último término dominar su objeto, mientras que si no hay tal objeto porque es la vida misma la que se trata de explicar, y ella, por definición, contiene al instrumento que se le aplica, no habrá sistema posible.

Ahora bien, ¿no nos da lo anterior una clave para lo que ocurre con Zambrano? En otras palabras, ¿es posible sorprender el “íntimo movimiento” de su pensamiento? Y nótese que no nos preguntamos de momento por contenido temático alguno, sino sólo por eso, no hay otra palabra, por el movimiento que puede apreciarse incluso a través de contenidos diferentes.

<sup>1</sup> Si es verdad que la novela ocupa hoy buena parte del espacio literario, no es menos verdad que la del ensayo tampoco es pequeña. Quizá por efecto del actual culto a la ciencia o a la opinión, pero es así. Por anecdótico que parezca, *Babelia* 944 (25-26 de diciembre de 2009) señaló que se vendían más ensayos que novelas.

<sup>2</sup> Zambrano, M., “La filosofía de Ortega y Gasset”, en *Suplementos Anthropos* 2, marzo-abril 1987, pp. 17-22; primero publicado en *Ciclón* (La Habana), vol. 2, n.º 1, 1956.

<sup>3</sup> O.c., p. 18.

<sup>4</sup> Para la mención de la metáfora, recuérdese la *Poética* aristotélica: «*tò gàr metaphérein tò tò hómoion theoreîn estín*» (1459a 7-8). La metáfora es lo único que es signo de talento natural, que no se puede aprender de otro, *pues metaforizar bien es lo mismo que percibir la semejanza*. Donde se notará que el verbo para ‘percibir’ es *theoreîn*. Y relacionar bien está en la base de la formación de conceptos. Lo que aproxima filosofía y poesía. Véase de todos modos «VI.4. Las metáforas», en Zambrano, M., *Notas de un método*, Madrid, Mondadori, 1989, pp. 119-120, para relación y diferencias entre concepto y metáfora.

<sup>5</sup> Zambrano, M., “La filosofía de Ortega y Gasset”, ed. cit., p. 19.

Hay entre sus libros dos cuyo comienzo sugiere un movimiento similar. En *De la aurora*.<sup>6</sup>

*Todo lo que se escribe viene al fin, sin remedio, a dar en un libro: un cuerpo material; peso, número, argumento. O peor aún, tema; la temática que exige la estructura [...] Nunca pudo sonar simplemente o ser aliento que irrumpa y luego se esconde. Pues que ha de ser ante todo, a costa de todo, una continuidad sin desfallecimientos, un sostenido palabrear que borra la huella de la sierpe.*

Da igual, por el momento, qué representante la sierpe, el caso es que un avanzar fluente, y el fluir serpea, se ve detenido en forma de tema y estructura, es decir de libro, y esa detención se valora negativamente. No se puede evitar, si es que se quiere comunicar algo, pero ello no evita la negatividad: “sin remedio”. A diferencia de muchos filósofos, Zambrano no valora negativamente la escritura, ni mucho menos —ahí está “Por qué se escribe” para probar lo contrario—; ésta conlleva, empero, el trabajo de la “abusiva conciencia occidental”, que construye, ocupa extensión, y pide claridad, que deja la palabra “vaciada de su germen, desubstanciada de su latente oscuridad”.<sup>7</sup>

Semejante patrón dibuja el comienzo de *Notas de un método*.<sup>8</sup> “El hacer un libro está lejos de la finalidad de este pensamiento, que habría de fluir sin pretensión de llegar a un final, a una conclusión o conclusiones resumibles en doctrina”. Al contrario, el libro debería conducir al pensamiento, posibilitar el fluir de una experiencia que permitiese integrar “los saberes fragmentarios a los que el hombre,

especialmente el de hoy, se ve sometido” (*ibidem*). Y todavía explica que el ‘notas’ del título del libro hay que entenderlo en sentido musical, lo que permite contraponer ritmo, “conceptual [...] expresión de la falta de libertad”, y melodía, “creadora e imprevisible”.<sup>9</sup>

Tanto en *De la aurora* como en *Notas de un método* se contraponen, pues, el movimiento de progresión fluente, ondulante, a la sujeción de la estructura o el ritmo, necesarios, pero que se ansía sobrepasar. Es inevitable recordar ahora, de nuevo, “Por qué se escribe”,<sup>10</sup> que ya procedía mediante una contraposición, entre habla y escritura. El habla fluye, pero brota de un apremio exterior, del que nos libera; la escritura retiene y reconcilia con las palabras, en tanto fija el secreto que ha descubierto, pero para comunicarlo.

En el corazón mismo del discurrir zambrano hay, pues, siempre, una dualidad que quiere ser sobrepasada. Da igual los términos: habla y escritura, filosofía y poesía, razón y sentir, luz y oscuridad, alba y aurora... Y siempre que hay dualidad, obviamente, hay limitación —A limita a B tanto como B limita a A—, pero ¿en qué dirección sobrepasarla? Desde luego, no va a ser cuestión de la *Aufhebung* hegeliana, pues ya estableció Zambrano que la vida transfirió sus caracteres al Espíritu absoluto de Hegel, y que eso la dejó más confusa que nunca.<sup>11</sup> Ese, el del ansia por superar dualidades que *siempre ya* estaban ahí, debe ser el lugar de la razón poética, ‘razón’ y ‘poética’: “Conocimiento [...] incompleto y sobre todo infundamentable, no a la altura de la razón”.<sup>12</sup> Lo que, de paso, justifica la búsqueda incesante de esa aurora primigenia y anterior a las dualidades.

<sup>6</sup> Zambrano, M., *De la aurora*, Madrid, Turner, 1986, p. 9.

<sup>7</sup> Para esta cita y la anterior, o. c., p. 10.

<sup>8</sup> Zambrano, M., *Notas de un método*, ed. cit., p. 11.

<sup>9</sup> O. c., p. 12.

<sup>10</sup> Zambrano, M., “Por qué se escribe”, en *Suplementos Anthropos* 2, marzo-abril 1987, pp. 54-57, primero publicado en *Revista de Occidente*, nº 32, 1934.

<sup>11</sup> El absoluto del Idealismo alemán ha sido criticado por Zambrano en no pocos lugares, entre otros en el citado arriba, de *La confesión: género literario*, Madrid, Siruela, 2004, p. 19.

No vamos a detenernos en un principio que tantas glosas y comentarios ha merecido, sino sólo a notar que si hay razón poética es porque el ser mismo manifiesta esa íntima dualidad: “Y así todo ante la vida, aun sin conciencia, aparece como dual, no como doble; y la unidad se escinde casi de inmediato”.<sup>13</sup> En efecto, la razón poética se emparenta con la razón vital orteguiana, que se enlazaba con la convicción inicial de que cuanto se da, se da en la vida, del mismo modo la razón poética será inseparable de la cuestión del ser. Porque, lejos de caracterizar en exclusiva la filosofía de Heidegger, lejos de constituir *sólo* el punto de partida de *Ser y tiempo*, se puede defender que la pregunta por el ser define la historia de la filosofía; al menos es aquello de lo que, de hecho, se han ocupado y se ocupan los filósofos.<sup>14</sup>

¿Y en el caso de Zambrano?<sup>15</sup> No es fácil responder, y por dos razones. La primera, por la amplitud y variedad de la obra zambrana. Y la segunda proviene de las propias exégesis dedicadas a Zambrano: en no pocas ocasiones, el entusiasmo por la autora arrastra a paráfrasis tan ricas en metáforas como el propio texto que pretendían analizar, de modo que tenemos variaciones más que explicaciones, testimonios, eso sí, del fervor del exégeta.

Una primera respuesta es la personal, “mi verdadera condición, es decir, vocación,

ha sido la de ser, no la de ser algo, sino la de pensar, la de ver, la de mirar”,<sup>16</sup> que equipara ser y pensar, pero que se completa con la definición del hombre como mediador (*ibidem*). Añádase a esto que el ser se nos da “en el sentir [...], en su entraña”,<sup>17</sup> o que frente a la pregunta heideggeriana, el ser es en Zambrano “respuesta”.<sup>18</sup> A todo lo cual corresponde el *logos* órfico, “que se hiciera cargo de las entrañas, que llegase hasta ellas y fuese cauce de sentido para ellas. Un *logos* [...] voz de las entrañas, luz de la sangre”.<sup>19</sup> Hay, pues, aquí una voluntad de superar abstracciones, contraposiciones del tipo sujeto-objeto, diferencias del tipo sueño-vigilia, las habituales preferencias por la acción frente a la pasividad, la concepción de la razón que margina en la poesía cuanto no sea ella misma.

¿Cuál sería la palabra justa para un pensamiento así? Es obvio que la contraposición pensamiento/palabra sería una dualidad más. Ya Aranguren notó que Ortega pensaba muy bien las palabras, pero había una distancia interior entre palabra e idea, porque “lo que hacía era [...] poner música o retórica, esa retórica modernista, a las ideas”.<sup>20</sup> Mientras que en el caso de Zambrano la unidad entre palabra e idea es tan íntima que si dejase de interesar María Zambrano –añade gráficamente Aranguren– sería “de golpe”, tanto por lo que dice como por cómo lo dice. Esa íntima

<sup>12</sup> Zambrano, M., *De la aurora*, ed. cit., p. 26.

<sup>13</sup> O. c., p. 19.

<sup>14</sup> Martínez Marzoa, F., *Iniciación a la filosofía*, Madrid, Istmo, 1974. Para el caso de Descartes, la pregunta adopta el sesgo característico de toda la filosofía moderna, que llegará hasta Kant: ¿cuándo se está autorizado a afirmar, bajo qué condiciones es válido, que algo *es*? Pero en el fondo ésta es la misma pregunta que la platónica y aristotélica de en qué consiste que algo *sea* tal como afirmamos. O. c., p. 92.

<sup>15</sup> Adán, O., “María Zambrano y la pregunta por el «ser»”, en *Aurora* 1, 1999, pp. 59-79. Óscar Adán se ha ocupado de la pregunta por el ser en Zambrano, en relación con Ortega y contraposición con Heidegger y a su superior saber cabe remitirse. Sin embargo, su anti-Heidegger (el de Adán) le lleva a algunos extremos. Sólo un ejemplo. Donde Zambrano, en *La confesión: género literario* habla de que los que no saben que la transformación necesaria al idealismo es inmanente, «quedan relegados al grado de semihombres, en una existencia degradada como ha dicho al fin su heredero Heidegger», Adán (o. c., p. 68) cita «en una existencia degradada como ha hecho [...] Heidegger», lo cual es bastante distinto (y no es el único caso).

<sup>16</sup> Zambrano, M., “A modo de autobiografía”, en *Anthropos 70/71. María Zambrano. Pensadora de la Aurora*, 1987, pp. 69-73, p. 70.

<sup>17</sup> Zambrano, M., *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1992, p. 68.

<sup>18</sup> Zambrano, M., *Notas de un método*, ed. cit., p. 52.

<sup>19</sup> Zambrano M., *De la aurora*, ed. cit., p. 123.

<sup>20</sup> Aranguren, J. L., “Filosofía y poesía”, en *Anthropos 70/71. María Zambrano. Pensadora de la Aurora*, 1987, p. 27; primero publicado en *Papeles de Almagro. El pensamiento de María Zambrano*, julio de 1983. Por cierto, ¿debemos entender por ‘modernismo’ el sentido habitual en la crítica hispánica o el de la anglosajona? Porque creo que valen los dos. Al respecto, Santiáñez, N., *Investigaciones literarias*, Barcelona, Crítica, 2002.

unidad constituye, entonces, la marca de la poesía, y permite afirmar que el suyo es un pensamiento poético, y que, si la filosofía de Ortega se hizo con ideas, “la filosofía poética de María Zambrano se hizo con palabras” (*ibidem*). Sin embargo, aunque lo de Aranguren, como descripción fenomenológica, parece cierto, no menos resulta incompleto. Porque no siempre es así. Hay no pocas páginas de Zambrano que se parecen más a lo que esperamos cuando nos acercamos al discurso de la filosofía. Por ejemplo, y limitándonos a los epígrafes en *Notas de un método*, es obvio que no suena igual “La aparición del método en Occidente” o “Identidad de vida y pensamiento”, que “La esfera”, “La perla”, “La rosa del tiempo”. Con razón diferenciaba Antonio Colinas entre formas y géneros: “En algunos de estos títulos la autora parece decantarse hacia la razón [...]. En otros [...] parece tender hacia el poema en prosa [...]. [Otras veces], el ensayo es sólo ensayo, reflexión al hilo de lo real”.<sup>21</sup> De las tres posibilidades, la primera según Colinas parece ser más cuestión de escritura, las otros dos, ya con nombre de género, son el poema en prosa y el ensayo. Ejemplo de razón son entre otros, para Colinas, *Filosofía y poesía*; de poema en prosa, *De la aurora*; de ensayo, *España sueño y verdad*.

Conviene empezar por recordar que, para Zambrano, “lo que diferencia a los géneros literarios unos de otros, es la necesidad de la vida que les ha dado origen”.<sup>22</sup> De modo que una necesidad expresiva diferente debe haber dado lugar a los ensayos del último libro citado, y a las muchas colaboraciones de prensa semejantes. Comparten lo que, según Lukács,<sup>23</sup> constituía la marca del ensayo: “Es

un juicio, pero lo esencial en él, lo que decide de su valor, no es la sentencia [...], sino el proceso mismo de juzgar”. Pues Zambrano discute sobre la obra de otros –Cervantes, Galdós, Machado...– no tanto para encerrarlos en definiciones precisas cuanto para dejarse decir algo por ellos, algo que enlaza con el propio pensamiento de ella, que se deja acoger cordialmente por éste. Son ensayos canónicos, digamos, y giran en no pequeña parte en torno a lo que se dio en llamar el problema de España (no sólo, claro está). Pero, realmente, ¿qué los diferencia, por ejemplo, de *Filosofía y poesía*, a no ser la superior extensión de este último y su ocuparse de un tema abstracto? Desde luego, para la concepción lukacsiana de ensayo, que se restringe como es sabido a los que manifiestan con voluntad de forma la vivencia de la creación artística ajena, son más bien ensayos los primeros; para la definición habitual, *Filosofía y poesía* entra también en el ensayo. Desde luego, unos y otros comparten rasgos comunes. Si puede decir Bajtin que en la novela, “el hablante y su palabra son el objeto de la representación verbal y artística”,<sup>24</sup> el ensayo sería la representación artística de la propia capacidad argumentativa del autor, en lucha con el discurso ajeno. Y si en él no hay personaje, es porque el verdadero personaje es el autor, ‘el que sabe’, uno de los héroes de la Modernidad frente al héroe patético, ‘el que siente’, como por ejemplo el protagonista del *Cancionero* de Petrarca. Ahora bien, los géneros didácticos han recibido mucha menos elaboración que la novela y la lírica. Necesitan subcategorización. El mismo Pedro Cerezo<sup>25</sup> que incluye la *Crítica de la razón pura* kantiana en el ensayo, acaba delimitando éste del espíritu de sistema, lo que excluiría aquella. Y

<sup>21</sup> Colinas, A., “La palabra esencial de María Zambrano”, en Gómez Blesa, M., Santiago Bolaños, M<sup>a</sup>. F. (coords.), *María Zambrano: El canto del laberinto*, Segovia, Diputación Provincial de Segovia, pp. 19-31, p. 25.

<sup>22</sup> Zambrano, M., *La confesión: género literario*, ed. cit., p. 25.

<sup>23</sup> Lukács, G., “Sobre la esencia y forma del ensayo”, en *El alma y las formas. Teoría de la novela*, trad. de M. Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1975, pp. 25 y 38.

<sup>24</sup> Bajtin, M., *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991, p. 149.

<sup>25</sup> Cerezo, P., “El espíritu del ensayo”, en García Casanova, J. F., *El ensayo entre la filosofía y la literatura*, Granada, Comares, 2002, pp. 1-32. Pero eso mismo hace interesante el caso de *Ser y tiempo*, estudio sistemático que por la propia naturaleza de la empresa que inicia, queda abierto y nunca se remataría. Véase Leyte, A., *Heidegger*, Madrid, Alianza, 2005.

es que no creo que se pueda manejar como sinónimos “tratado” y “ensayo”. El primero es término tradicional, e inseparable además de la voluntad de tratar sistemáticamente<sup>26</sup> una materia, y, a diferencia del ensayo, no necesariamente de actualidad. Por eso, aun con una escritura de –vamos a decir– siempre sostenida crispación, nadie diría que corresponden al mismo género los heideggerianos *Ser y tiempo* que los integrantes de *Caminos de bosque* (*Holzwege*). El primer título está más cerca del tratado, en cuanto desarrollo sistemático; los otros serían más propiamente ensayos. Volvamos ahora al caso de Zambrano y a la aguda distinción de Colinas a su respecto. Ensayo serían, entonces, tanto *Filosofía y poesía* como los incluidos en *España sueño y verdad*, pero el primero manifiesta una tendencia sistemática que falta en los segundos; hay en el primero polemismo con el discurso ajeno: el que propende a separar poesía de filosofía, y en los segundos elaboración artística de la vivencia de la obra ajena.

Distinto problema suscita lo que Colinas llama poesía en prosa. Aunque, en efecto, el discurso en *De la aurora* nos hace pensar en la prosa poética, no menos el índice manifiesta una voluntad de ilación ausente de, por ejemplo, *Ocnos* de Cernuda, por poner un ejemplo canónico de libro hispánico de poemas en prosa. Si uno de los rasgos del ensayo es el fragmentarismo,<sup>27</sup> pero fragmentarismo en el que va implícita la idea de totalidad, el absoluto al que los románticos tienden al par que lo dan por inalcanzable, el ensayo vale también como definición genérica para *De la aurora*. Pero ello no nos absuelve de intentar precisar qué sesgo peculiar ha impreso Zambrano en estas muestras del género. De hecho,

en su estudio de la relación entre filosofía y literatura, y refiriéndose a los cultivados por Zambrano –autobiografía novelada, drama alegórico, fragmento de inspiración romántica– Ana Bundgård afirma: “Géneros que [...] no le resultaron satisfactorios [...], pues lo que ella buscaba era un género «transgenérico» que, uniéndolos entre sí, los trascendiera en función de una razón ancha, capaz de albergar los «derechos de lo irracional»: la razón poética”.<sup>28</sup> Hablábamos arriba de que los géneros surgen de necesidades de la vida. Dar cauce a los derechos de lo irracional –superar las dualidades no negando sino transfigurando el polo negativo (que en Zambrano deja de serlo)– es, sin duda, la necesidad de que brota este aspecto del ensayismo de la autora. Ahora bien, del discurso de la filosofía esperamos abstracción, diferenciación conceptual, en todo caso, recordando a Ortega, esas metáforas que, a diferencia de las lexicalizadas, nos permiten “aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual”.<sup>29</sup> Mientras que el discurso que a ella le convenga será el que supere las dualidades palabra-cosa, razón-sentir: la metáfora (que no se aprende, y supera las diferencias). Desde luego, no el discurso analítico, sino el simbólico. No es casual que Zambrano haya dedicado reflexiones a la metáfora, que, en su caso, por su amplitud significativa y por su continuidad, más que metáforas son símbolos. Y el símbolo es, en verdad, la clave de su discurso, como que sirve a la “función de definir una realidad inabarcable para la razón, pero apta para ser captada de otro modo. Y [...] supervivencia de algo anterior al pensamiento, huella en un tiempo sagrado”.<sup>30</sup> Y, en otro lugar: “No se trata de una relación «lógica» sino [...] que llega a ser intercambiabilidad entre formas,

<sup>26</sup> Bundgård, A., “Fragmento, aforismo y escrito apócrifo: formas artísticas del pensamiento” en García Casanova, J. E., *El ensayo entre la filosofía y la literatura*, Granada, Comares, 2002, pp. 67-94, p. 70.

<sup>27</sup> Cerezo, P., “El espíritu del ensayo”, ed. cit., pp. 30-31.

<sup>28</sup> Bundgård, A., “Fragmento, aforismo y escrito apócrifo: formas artísticas del pensamiento”, ed. cit., p. 71.

<sup>29</sup> Ortega y Gasset, J., “Las dos metáforas”, en *El espectador* III y IV, Madrid, Austral, 1966, pp. 199-215, p. 204.

<sup>30</sup> Zambrano, M., “La metáfora del corazón”, en Zambrano, M., *La Cuba secreta y otros ensayos*, ed. de J. L. Arcos, Madrid, Endymion, 1996, pp. 92-97, p. 92.

colores, a veces hasta perfumes, y el alma oculta que los produce”.<sup>31</sup> Ahora bien, ¿no es esta concepción la característica del simbolismo? ¿no es ideal del simbolismo tanto la sinestesia como la subordinación del sentido racional a la música: un método que sea “notas” en sentido musical? ¿no buscaba ya Bécquer un idioma que fuera “suspiros y risas, colores y notas”? Así que lo que ocurre en lo que Colinas llama poemas en prosa es que la forma ensayística se ha estetizado de acuerdo con el simbolismo, consustancial con la concepción de la autora. Y concepción no sólo del discurso, sino que afecta a la idea misma de razón poética, ese logos que quiere ser a la vez voz de las entrañas, cuya definición misma ya es metafórica. Incluso no sería exagerado recordar aquí el vínculo entre simbolismo y hermetismo. En efecto, en el centro mismo de esta gran concepción, de tradición tan antigua, está la lucha entre los hijos de la luz y los de la tinieblas, y no es difícil relacionarla con la obsesión por los *inferos*, o con el enfrentamiento con el conocimiento propio del racionalismo excluyente.<sup>32</sup> Claro que para Zambrano, aunque es posible asomarse al abismo, que está en el fondo del alma, más que de lucha se trataría de ‘entrañamiento’. Pero Zambrano, además de defender su razón poética, o, por mejor decir, precisamente para defenderla haya de hacer la crítica de la otra, de la razón del racionalismo que rechaza, explica lo que ya habíamos notado, que en un mismo libro, *Notas de un método* puede recorrer el trayecto que va de

epígrafes como “La aparición del método en Occidente” hasta otros que rezan “La esfera”, “La perla”, “La rosa del tiempo”. O que, en *Los bienaventurados*, a una introducción que hace la crítica a la razón occidental, sigan páginas que desarrollan el símbolo de la serpiente.

En conclusión. No es que haya tantos ensayos como ensayistas sino que nuestro conocimiento de los géneros sigue siendo bastante primitivo, y el concepto de ensayo, demasiado elástico, precisa subcategorización. Otros filósofos podrán adoptar tal o cual género por razones pragmáticas o externas, la actitud de Zambrano es en este punto la del creador literario.<sup>33</sup> Ahora bien, es el movimiento íntimo de su pensamiento, para decirlo con ella misma, el que la conduce a la vez al ensayo y a la modificación de éste. Ella analiza y valora la tradición filosófica y quiere trascenderla, pero lo hace no sólo en forma discursiva, sino *mostrando* tal impulso al transformar su argumentación racional en dirección al símbolo y la poesía. Así, no sólo cultiva el ensayo al modo digamos lukacsiano, y a veces lo extiende de forma más sistemática, sino que otras incluso lo estetiza en esa otra dirección, suya y original, que hace pensar en la poesía en prosa. Sin excluir el hibridismo que puede llevarla a combinar los distintos modos en el mismo ensayo. Pero así, no es sólo cuestión de su personal cauce expresivo, sino de ensanchamiento de los límites del género y tarea nuestra de pensar éste.

<sup>31</sup> Zambrano, M., *Notas de un método*, ed. cit., p. 120.

<sup>32</sup> Véanse aproximaciones diversas en general Beltrán Almería, L., y Rodríguez García, J. L., coords., *Simbolismo y hermetismo. Aproximación a la modernidad estética*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007.

<sup>33</sup> Véase para esta contraposición, Bundgård, A., “Fragmento, aforismo y escrito apócrifo: formas artísticas del pensamiento”, ed. cit.

Virginia Trueba Mira\*

# La sierpe que sueña con el pájaro

(*algunos apuntes sobre María Zambrano, dramaturga*)

## Resumen

Este trabajo estudia las acotaciones dramáticas y notas aclaratorias que María Zambrano escribió con motivo de *La tumba de Antígona*, conservadas en los borradores inéditos de la Fundación que lleva su nombre, pero suprimidas por voluntad de la autora del texto final editado en 1967. En conjunto, dichas acotaciones arrojan luz sobre el pensamiento escénico de Zambrano, materializado en las distintas referencias a la caracterización física de los personajes, a sus movimientos y gestos en el escenario, al propio espacio escénico y a su luminosidad, y muy en especial, a la música. Igualmente, reafirman y complementan el sentido de la obra editada, sobre todo por lo que respecta a su decisivo simbolismo.

**Palabras clave:** acotaciones dramáticas, mujeres dramaturgas, tragedia griega, Antígona, exilio español

## Abstract

This essay studies the dramatic and explanatory notes that María Zambrano wrote on the occasion of *La tumba de Antígona*. These notes have been kept as unpublished drafts in the Foundation named after María Zambrano, but they had been removed from the text published in 1967, according to her wish. As a whole, the notes shed light on Zambrano's scenic thought, such as it is concentered in the several references to the physical characterization of the characters, to their movements and gestures on the stage, to the scenic space itself and its luminosity, and particularly to music. Also, the notes reassert as well as complement the meaning of the published text, especially with regard to its decisive symbolism.

**Keywords:** Dramatic notes, Dramatist women, Greek tragedy, Antígona, Spanish exile

**L**a tumba de Antígona (1967) es un texto excepcional en el conjunto de la producción de Zambrano al tratarse de su única obra dramática. Es conocida la mirada atenta y constante de Zambrano al universo griego y, en concreto, a la tragedia antigua, cantera de preguntas para nuestra pensadora más que de respuestas, algo que se relaciona con la propia naturaleza de su pensamiento que girará siempre en torno a la idea de movimiento y transformación. Este pensamiento justifica una escritura cercana a cierta práctica poética y también a esa oralidad que actúa sobre las palabras por tanteo o aproximación, más que por delimitación definitiva del sentido. Precisamente será en el teatro donde Zambrano encuentre una de las más afortunadas fórmulas de hermanamiento de poesía y palabra hablada. Alguien muy próximo en tantos aspectos a Zambrano, Federico García Lorca, definía el teatro en 1936 en los siguientes términos: “El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera”.<sup>1</sup> Reflexiones similares son las de José Bergamín, tan cercano asimismo a Zambrano: “el teatro es poesía a voz en grito”,<sup>2</sup> escribía en cierta ocasión, recordando a Miguel de Unamuno. Bergamín fue autor, además, de una Antígona por las mismas fechas que Zambrano escribe la suya.<sup>3</sup>

El teatro fue siempre para Zambrano cuerpo en el que toman forma y sentido las

voces interiores del ser humano, modo originario de la voluntad del *delirio* de transformarse y significarse. De ahí los vínculos del teatro con el rito y el mito, con la religión –por el teatro, sostenía en el mismo sitio Bergamín, “lo inaudito, se oye, lo invisible, se ve”–. Zambrano editó, entre otros, “Delirio de Antígona” (1948), “Tres delirios” (1954), “Diotima de Mantinea” (1956), “Delirio, esperanza y razón” (1959), los “delirios” de la segunda parte de *Delirio y destino*. Escribió también otros que permanecen inéditos: “Delirio del infortunio”, “Delirio de la virginidad”, “Delirio de su nacimiento”, “Delirio de no tener nupcias” (perteneciente a M-343, manuscrito de la Fundación). De acuerdo con algunos manuscritos, *La tumba...* pensaba haberse titulado *Delirio y muerte de Antígona*.<sup>4</sup> Con este último título se presentó en la primera puesta en escena que se conoce de la obra, en 1983 y en Almagro. En la propia obra editada es la figura trágica la que afirmará ante su hermana Ismene: “Yo estoy aquí delirando”. Y, en verdad, las palabras de Antígona en *La tumba de Antígona* devendrán un largo delirio. Ya desde “Ciudad ausente” (1928), el delirio ha aparecido en Zambrano como un lenguaje vinculado a una experiencia honda y abisal, la del hombre observado por lo desconocido. El delirio sería entonces el grito primigenio que busca articularse para encontrar su sentido, universalizarse para salir de lo individual.<sup>5</sup>

También fue temprano el interés que suscitó la figura concreta de Antígona en Zambrano, lo que se explica tanto por moti-

<sup>1</sup> García Lorca, F., *Obras completas*, recopilación, cronología, bibliografía y notas de A. del Hoyo, Tomo I, prólogo de J. Guillén, Tomo II, prólogo de V. Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1980 (21ª), p. 1119.

<sup>2</sup> Bergamín, J., “Figuraciones pasajeras. Musaraña del teatro. Poesía a voz en grito. Tablas y diabladas no son más que imaginación”, en *El pasajero. Peregrino español en América (México, 1943-1944)*, edición, prólogo y notas de Dennis, N., A Coruña, Ediciones O Castro, 2005, p. 273.

<sup>3</sup> Se tituló *La sangre de Antígona* y debió escribirse sobre 1955 o 1956 (Véase para una información precisa de la fecha de escritura, Santa María Fernández, M<sup>a</sup> T., *El teatro en el exilio de José Bergamín*, Tesis doctoral, leída en la Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, p. 39). *La tumba de Antígona*, aunque publicada en 1967 en Siglo XXI, se escribió con probabilidad años antes, como comentaré más adelante en este trabajo.

<sup>4</sup> Así se deduce de la información contenida en M-249, y que confirma M-343.

<sup>5</sup> Véase para una génesis de los “delirios” zambranianos, Moreno Sanz, J., “El Ángel del límite y el confín intermedio”, en Zambrano, M., *Tres poemas y un esquema*, Moreno Sanz, J. (ed.), Segovia, Pavesas. Hojas de Poesía, VII, Instituto de Bachillerato “Francisco Giner de los Ríos”, Segovia, 1996, pp. 7-82.

vos autobiográficos, como por la propia forja de su pensamiento. En el fondo de ese interés está la agonía de su hermana Araceli, realidad y símbolo de la resistencia del débil ante la injusticia de lo legal, tema de la dimensión política de la metafísica zambraniana<sup>6</sup>. Antígona representa en este sentido la nueva ley, pero también representa un nuevo lenguaje que, como resulta evidente en *La tumba de Antígona* aunque aquí no podemos detenernos en ello, es lenguaje de experiencia, y por ello lenguaje contra el poder. El escenario de la Antígona zambraniana es, en concreto, el de la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. Transcurridos ambos dramas, Zambrano ha entendido que ha llegado aquel tiempo del que hablaba Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*: “Sólo después –escri-

bía el filósofo— de que el espíritu de la ciencia sea conducido hasta su límite, y de que su pretensión de validez universal esté aniquilada por la demostración de esos límites, sería lícito abrigar esperanzas de un renacimiento de la tragedia”.<sup>7</sup> Es a fines de la década de 1940 y en los años cincuenta cuando la figura de Antígona adquiere pleno relieve en el pensamiento de Zambrano. *La tumba de Antígona* se publica en 1967, pero es bien posible que estuviera escrita ya a fines de los años cuarenta.<sup>8</sup> Lo mismo ocurriría con el extenso prólogo, escrito con probabilidad a principios de los sesenta.<sup>9</sup>

A lo largo de los cincuenta, Zambrano se muestra muy interesada en que “algún español escriba una tragedia verdadera”,<sup>10</sup> aquella que permita denunciar a los responsables de la

<sup>6</sup> La asociación de Antígona con Araceli es explícita en numerosos textos, entre los que se cuentan ciertas cartas conservadas. Se trata de las que Zambrano escribió desde La Habana a su madre y a su hermana, fechadas en 1945. En ellas Zambrano confiesa lo siguiente: “hermana, estoy haciendo un ensayo sobre Antígona, la figura de la tragedia. La hermana que se sacrifica eres tú y va dedicado a ti” (12/8/1945). Y casi dos meses más tarde, vuelve a escribir: “el ensayo que te estoy haciendo a ti se llama Antígona y formará parte de un libro sobre la mujer que te dedicaré entero” (7/10/1945). Agradezco a Rosa Rius y a Elena Laurenzi que me facilitaran la información y la fotocopia de estas cartas. A Rosa Rius debo igualmente algunas importantes anotaciones para el presente trabajo.

Si la asociación de Antígona con Araceli es explícita, también lo es la asociación de la figura trágica con la misma Zambrano. De este doble desdoblamiento se hará eco el poeta francés René Char en una dedicatoria que encontramos en un libro que regala a ambas hermanas y que se conserva en la Fundación Zambrano, *Claire: Théâtre de verdure*. La dedicatoria reza: “Pour Marie et pour Ara, soeurs d’Ismène”. Rosa Rius ha recogido el dato en “La voz de otras miradas”, *Aurora*, 3, febrero de 2001, p. 84.

<sup>7</sup> Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1984, traducción A. Sánchez Pascual, p. 140.

<sup>8</sup> Así puede deducirse del manuscrito a máquina del dossier M-249, titulado “Antígona” y fechado en 1948. Entre otros textos, aparece ahí el titulado *La tumba de Antígona* que, aunque no conservado íntegro, permite identificarlo con la obra que conocemos editada. Lo mismo cabe decir del manuscrito a mano del dossier M-343, titulado asimismo “Antígona”, en este caso sin fecha pero probablemente de los mismos años que el anterior. Por último, el dossier M-440, escrito a mano, sin fecha igualmente, y cuyo título es “Antígona. El sacrificio a la luz engendra el ser”, avanza también parte del texto *La tumba de Antígona* y se relaciona, por tanto, con M-249 y M-343. De ser cierta la fecha de 1948 para M-249, buena parte de la que conocemos como *La tumba de Antígona* estaría no sólo pensada sino escrita en esa fecha. Se trata de una hipótesis cuya comprobación depende de la fiabilidad de las fechas de los manuscritos inéditos de la Fundación y de la confirmación de la correcta ordenación de muchos de sus papeles, algo en lo que se está trabajando en estos momentos. Si la escritura de *La tumba de Antígona* podría haberse iniciado en 1948, lo que sabemos con certeza es que Zambrano la terminaría más tarde, en los primeros años sesenta, a tenor de lo que ella misma reconoce en el prólogo de 1985 a *Senderos*: “responde –escribe– a la inspiración del exilio diariamente en París y más tarde en una aldea del Jura francés” (ed. cit., p. 7).

<sup>9</sup> En el prólogo hay una única referencia temporal que, aunque indirecta, permite situar el momento de su escritura: Zambrano menciona el hecho de que Louis Massignon nos ofrezca “ahora” la leyenda de los siete sabios durmientes. Pues bien, será en los años cincuenta cuando Massignon publique algunos de sus más fecundos trabajos sobre la leyenda. En la biblioteca de Zambrano se conserva un ejemplar de *Opera minora* (París, Presses Universitaires de France, 1969), donde se recogen dos trabajos sobre los Durmientes de Efeso, de 1950 y 1961, subrayados en más de un punto por la propia Zambrano. Se trata de “Les ‘Sept Dormants’ apocalypse de l’Islam” (1950) y “Le culte liturgique et populaire des VII Dormants Martyrs d’Ephèse (Ahl al-Kahf): trait d’union Orient-Occident entre l’Islam et la Chrétienté” (1961). Parece difícil que Zambrano leyera estos trabajos en su fuente originaria y *Opera minora* se edita dos años después de la aparición de *La tumba de Antígona*, así que no nos sirven las referencias para identificar el “ahora” de Zambrano. En conversación telefónica, Jesús Moreno Sanz me transmitió que Zambrano está pensando, en realidad, en *Parole donnée*, la obra de Massignon aparecida en 1962, donde quedaron recogidos diversos trabajos en los que se encuentran referencias a los siete sabios. Esta podría ser, pues, la fecha del prólogo a *La tumba de Antígona*.

<sup>10</sup> Así se lo dice a Rafael Dieste en carta de 1948, citada por Jesús Moreno Sanz en *María Zambrano, La razón en la sombra. Antología crítica*, Madrid, Siruela, 2003, p. 700.

acción trágica y ofrecer el testimonio de los que fueron aplastados por ella, permitiendo de este modo la restitución de la dignidad perdida. *La tumba de Antígona* debe considerarse el intento de la propia Zambrano por escribir esa tragedia. No está sola en la recuperación del mito de Antígona, aunque haga una lectura particular del mismo.<sup>11</sup> En el ámbito hispánico, no obstante, el existencialismo –cristiano–<sup>12</sup> de la obra la aproximaría a *La sangre de Antígona* de José Bergamín,<sup>13</sup> muy cercana, como la de Zambrano, a Kierkegaard. A continuación nos detendremos en las propias señas de identidad de *La tumba...*, con motivo de los borradores conservados en la Fundación, los cuales muestran una faceta novedosa en Zambrano, la de autora dramática, al tiempo que complementan la propia significación de la obra.

De los borradores conservados, lo más interesante –aparte de la datación de la génesis de *La tumba...*– son las acotaciones dramáticas y algunas notas aclaratorias relacionadas con la representación, ambas desaparecidas del texto editado, en el que el único protagonismo lo tiene la palabra hablada de los personajes. Sólo una acotación, en la escena dedicada a Ismene: “Aquí, de este lado (*señalando un lugar*), un corredor estrecho, y allá, al fondo, una escalerita”. Como muestra este mismo caso, sobre la palabra recae toda la responsabilidad de la obra,

incluida la indicación del escenario, también la luminosidad de la escena en otros casos, o el movimiento de los personajes, o sus vestidos, aunque en relación a estos últimos sólo sabremos de la túnica de Antígona, de la que ella misma nos habla a través del déictico, en la escena dedicada a “La noche”: “un terror que llega a ser como una túnica, ésta, ésta que me pusieron ya de niña, que ha ido creciendo conmigo hasta ser como mi propia piel”.

Desde esta perspectiva nada en la obra editada hace pensar que Zambrano hubiera reflexionado sobre su representación –sí existe, sin embargo, un sentido dramático inherente al propio lenguaje de los personajes, y que está implícito en las palabras de Alfredo Castellón, el autor de una importante versión de *La tumba de Antígona* en 1992 representada en el Teatro Romano de Mérida el 16 de agosto, al sostener que se trata de un texto “que está esperando la voz, el espectador, el escenario”.<sup>14</sup> Desconozco si, tras su publicación en 1967, *La tumba de Antígona* se representó alguna vez antes de que Zambrano regresara a España –uno de los principales concedores del teatro del exilio, Manuel Aznar, ha sostenido, haciéndose eco de José Monleón, que “el exilio teatral acaso resulte irrecuperable como hecho escénico pero en absoluto como hecho literario”–.<sup>15</sup> En el caso que nos ocupa, sólo

<sup>11</sup> Véase por lo que respecta a la recuperación de los mitos clásicos en el teatro español de postguerra, Vilches, M<sup>a</sup> F., “Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro de la postguerra española”, *Segismundo*, XVII, 1983, pp. 183-209, donde analiza la obra de José Bergamín, Antonio Buero Vallejo, Antonio Gala, Luis Riaza o Juan Antonio Castro. Véase también Ragué, M<sup>a</sup>. J., *Lo que fue de Troya. Los mitos griegos en el teatro español actual*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 1992, interesante, entre otras cuestiones, por el análisis de diversas obras centradas en la figura de Antígona desarrolladas desde una ideología progresista pero también conservadora y católica. Por último, véase de Nieva de la Paz, N., “*La tumba de Antígona* (1967): teatro y exilio en María Zambrano”, en *El exilio teatral republicano de 1939*, Aznar, M., (ed.), Barcelona, Gexel, 1999, pp. 287-301, y “Mito e historia: tres dramas de escritoras españolas en el exilio [M<sup>a</sup> Luisa Algarra, María de la O Lejárraga y María Zambrano]”, *Hispanística XX*, 15, 1997, pp. 123-131.

<sup>12</sup> El componente cristiano de la obra zambranianiana pone a ésta en relación con una de las líneas interpretativas que han recorrido la historia de la recepción de esta tragedia antigua en el ámbito occidental, al menos desde la Antígona de Robert Garnier en el siglo XVI, subtitulada “La piedad”. Debe subrayarse, aunque ahora no podamos entrar en ello, que el tema de la cristianización de las obras trágicas no ha dejado de ser polémico a lo largo del tiempo, ya que para algunos estudiosos, entre los que se cuenta George Steiner, “el cristianismo es una visión antitrágica del mundo”, (*La muerte de la tragedia*, Barcelona, Azul Editorial, 2001, p. 242).

<sup>13</sup> Véase Vilches, M<sup>a</sup> F., “Mitos y exilios en la construcción de la identidad colectiva: Antígona en el teatro español contemporáneo”, *Hispanística XX*, 24, 2006, pp. 71-93, trabajo dedicado a comparar las Antígonas de Bergamín y Zambrano a la luz de sus respectivas reflexiones sobre la guerra fratricida, el exilio español y la memoria histórica.

<sup>14</sup> Citado en la edición de la SGAE (1997) donde aparece la versión de Castellón.

<sup>15</sup> Aznar, M., “Escena y literatura dramática del exilio republicano español de 1939”, en *El exilio teatral republicano de 1939*, M. Aznar (ed.), Barcelona, Gexel, 1999, p. 19.

sabemos que Zambrano confesó a Alfredo Castellón que no le gustaría morir sin verla en escena.<sup>16</sup> Parece que la primera representación de algunos fragmentos tuvo lugar en 1983 con el título “Delirio y muerte de Antígona”, en el Convento de los Padres Dominicos de Almagro, el 2 de julio de 1983. Al año siguiente, el 24 de julio de 1984, se produce otro montaje en el Teatro-Estudio de Málaga bajo la dirección de Juan Hurtado. Contamos en esta ocasión con el testimonio especial de Miguel Romero Esteo en una reseña aparecida en 1985 en la revista *El Público*, escrita en buena medida para subsanar el silencio absoluto con que los medios acogieron la representación. Gracias a las palabras de Esteo sabemos que ésta integró danza y escultura, sonido y música (de un joven compositor, Rafael Díez), silencio y explosión sonora, glosolalia y palabra; que participaron cerca de noventa personas (entre coros, percusionistas, actrices, actores, músicos de instrumentos dulces y la cantoría de solistas formada por una mezzosoprano, un barítono y un bajo). No sé si Zambrano supo de esta puesta en escena –no regresa a España hasta el 20 de noviembre de 1984–, pero resulta significativa la integración de las artes que en ella se ha producido ya que, a tenor de lo subrayado en las acotaciones de los borradores, esa integración, en especial la de la música o el sonido con la palabra, resultaba para Zambrano decisiva. Para Romero Esteo el espectáculo hizo gala de una “creatividad límite”, lo que le da pie a definir la puesta en escena como una “liturgia trágica [...] básicamente fundamentada en el cante jondo”, y como “una gran fiesta bárbara de la tragedia por vía de una realización sofisticada y exqui-

sita”.<sup>17</sup> En 1990 es una compañía universitaria malagueña (Compañía de Teatro María Zambrano) la que estrena la obra.<sup>18</sup>

Una de las más destacadas versiones es la de Alfredo Castellón, quien lleva a cabo la adaptación por encargo de la propia Zambrano.<sup>19</sup> Según Máximo Durán, parece que Zambrano llegó a ver el vídeo del montaje, de unos 15 minutos,<sup>20</sup> pero nada más, ya que fallece el febrero de 1991. La versión se representó finalmente del 13 al 16 de agosto de 1992 en el Teatro Romano de Mérida. Sabemos también que en esta ocasión la representación tuvo gran éxito de público, sobre todo debido a la interpretación de la actriz principal: “*La tumba de Antígona* fue –reconoce Durán– una de las obras más aplaudidas [...] seguramente por la gran fuerza interpretativa de Victoria Vera en un difícil papel de protagonista, de denso contenido”.<sup>21</sup> No podemos ahora detenernos en la versión de Castellón, que editó la SGAE en 1997 con prólogo de Eduardo Haro Tecglen. Sólo mencionar que respeta buena parte del texto de Zambrano, pero introduce también diversos cambios con los que se pretende acentuar el elemento dramático, para lograr un mayor dinamismo y agilidad. De esos cambios destaca la aparición, en la obra editada, de las acotaciones dramáticas –distintas, no obstante, de las de los borradores zambranianos–, que nos informan del chal gris oscuro de Antígona, de la filtración de la luz o su desvanecimiento, de la existencia de las escaleras, del vestuario guerrero y desastroso de los hermanos y del impecable de Hemón. La acotación del final es importante en relación al significado de una escena que no es

<sup>16</sup> En declaración a P. Balbín en “La resurrección de Victoria”, *El Mundo*, 8 agosto 1992, pp. 51-52. Tomo el dato de P. Nieva de la Paz. “*La tumba de Antígona* (1967): teatro y exilio en María Zambrano”, ed. cit., p. 296.

<sup>17</sup> Romero Esteo, M., “Una fiesta bárbara llamada ‘Antígona’”, *El Público*, 17, febrero 1985, pp. 41-42.

<sup>18</sup> Citado en Aznar, M., “Escena y literatura dramática del exilio republicano español de 1939”, ed. cit., p. 28.

<sup>19</sup> P. Balbín en Nieva de la Paz, “*La tumba de Antígona* (1967): teatro y exilio en María Zambrano”, ed. cit., p. 296.

<sup>20</sup> “María Zambrano –escribe Durán– no llegó a ver su obra representada sobre el escenario aunque sí unos quince minutos de filmación”, Durán, M., “Mérida. El año de Edipo”, *Primer acto*, 245, 1992, pp. 114-115.

<sup>21</sup> Distintos diarios se harán eco de ese regreso de la actriz. Victoria Vera, por su parte, reconocía días antes de estrenar la obra que María Zambrano “es una magnífica escritora y espero que mi trabajo le esté a la altura” (Muñoz, A., “Victoria Vera regresa con *La tumba de Antígona*”, *ABC*, 11 agosto de 1992, p. 103).

fácil de interpretar: “Entran dos desconocidos con careta y vestuario diferente. Se inicia, lo que podría denominarse, Juicio del Alma”. Teniendo en cuenta que Zambrano colaboró con Castellón en la puesta en escena de la obra, cabe resaltar que estas acotaciones, lo mismo que los cambios internos de la obra fueron aprobados por la misma Zambrano.<sup>22</sup>

Han sido numerosas las representaciones de *La tumba de Antígona*, y es difícil dejar constancia de todas ellas. Rosa Rius ha recordado la que tuvo lugar en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona en 2001, destacando el desdoblamiento del personaje por parte de las dos actrices protagonistas, de acuerdo a la interpretación zambranianiana que identifica Antígona con su hermana Araceli y con ella misma.<sup>23</sup> Contamos asimismo con la exposición de M<sup>a</sup> Fernanda Santiago Bolaños sobre la representación que el Aula de Investigación Teatral de la Facultad, de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, llevó a cabo en 2003.<sup>24</sup> En 2004 el grupo Ancharmar bajo la dirección de Marina Carresi representó en Barcelona fragmentos de la obra en la iglesia de Sants Just i Pastor. Una de las últimas representaciones ha sido la llevada a cabo por la compañía Círculo de Tiza en Málaga, en 2009.

No es la anterior una relación exhaustiva de las representaciones de la obra de Zambrano. He mencionado alguna de ellas sólo con la intención de mostrar el interés que el texto ha generado, lo que me parece indicativo del propio sentido dramático de su lenguaje, más allá de las acotaciones. Que ese sentido preocupó a Zambrano lo confirman precisamente las acotaciones de los borradores, en concreto el M-440,<sup>25</sup> M-249<sup>26</sup> y M-343,<sup>27</sup> las cuales permiten afirmar, además, que Zambrano pensaba en la representación de la obra. El porqué no integró después todo ello en el texto publicado puede deberse a cierta inseguridad en relación a la práctica de un género que no fue, en verdad, el suyo. O a cierto escepticismo respecto de su posibilidad de representación. No obstante, su decisión final de cederle todo el protagonismo a la palabra hablada resulta perfectamente coherente con el resto de su producción, en la que esa palabra ocupa un lugar central.

Las acotaciones de los borradores son de distintos tipos, entre ellas se encuentran las relacionadas con los personajes y su caracterización, las que afectan al espacio y la luz, las que se refieren a los otros “seres” de la escena, y sobre todo, las que centran su atención en la música.<sup>28</sup>

<sup>22</sup> De los cambios estructurales destacan los siguientes: la creación de un único acto que subsume las diversas escenas del texto zambranianiano; la eliminación del extenso prólogo; la unión de escenas; el orden de aparición de los personajes; la creación del coro; la creación de voces para la hermana y la madre que en Zambrano sólo existían en la recreación de Antígona; el escenario inicial, que es ahora la ciudad de Tebas y no la propia tumba.

<sup>23</sup> Rius, R., “La voz de otras miradas” ed. cit. pp. 82-84.

<sup>24</sup> Santiago Bolaños, M<sup>a</sup> F., “Recursos del lenguaje en el pensar zambranianiano: a propósito de *La tumba de Antígona*”, en *Pensamiento y palabra*, J. L. Mora García y J.M. Moreno Yuste, (eds.) Valladolid, Junta de Castilla y León, 2005, pp. 225-238.

<sup>25</sup> M- 440: “Antígona. El sacrificio a la luz engendra el ser”: texto a mano, sin fecha, con unas acotaciones iniciales, el primer monólogo de Antígona y parte de la escena de la madre.

<sup>26</sup> M-249: “Antígona”: lleva la fecha de 1948. A mano, unos papeles iniciales, entre ellos la escena de los hermanos sin acabar, o una escena denominada “Ultimo sueño”. A máquina: “Una figura de la conciencia y de la piedad: Antígona”, correspondiente al texto que como prólogo antecedía a la publicación de “Delirio de Antígona” en *Orígenes* (1948). Aparece también el “Prólogo” que corresponde, aunque con alguna modificación, al de *La tumba de Antígona* de 1967. Primer y segundo parlamento de Antígona, escena de la hermana, escena de la madre, escena de Hemón, escena de los desconocidos (todo modificado, o fragmentario). Al principio, un orden de personajes con su aparición en escena.

<sup>27</sup> M-343: “Antígona”: a mano, relación de personajes (se añaden algunos que no aparecían en M-249), monólogo inicial de Antígona, escena de la hermana, de Edipo, de la nodriza, de la madre, de la Harpía, de los hermanos, de Hemón, de Creonte, último monólogo, escena de los desconocidos. Más hojas sueltas con delirios, fragmentos de parlamentos de personajes, y lo que Zambrano denomina “Pasos de la luz”.

<sup>28</sup> Aparte, están algunas referencias a la estructura de la obra, a los actos y las escenas. A la luz de lo conservado en los inéditos resulta muy difícil, casi imposible, conocer dicha estructura. La obra editada constará finalmente de 12 escenas.

En cuanto a los personajes, las acotaciones ayudan a precisar el sentido que tienen en el drama (pienso en las referencias a la figura de la madre<sup>29</sup> o a los dos desconocidos de la última escena<sup>30</sup>), pero sobre todo la situación fronteriza que les asigna Zambrano, entre la vida y la muerte.<sup>31</sup> Toda la obra se desarrolla, de hecho, en un espacio intermedio, que es real (la tumba) y es simbólico (el tránsito, la *poiesis*). En las acotaciones hay un interés en marcar esa condición de los personajes que, como espectros, deberán moverse por el escenario. Ellos son también representantes de ese mundo que a la altura de los años cincuenta deambula como fantasma de sí mismo. Jesús Moreno Sanz ha hablado de “la teoría de la espectralidad y la desencarnación contemporánea”<sup>32</sup> en relación al pensamiento de Zambrano entre 1946 y 1953. La obra sobre Antígona es la materialización de esa teoría. En los borradores aparece también, por cierto, la diosa Atenea, que luego desaparecerá del texto editado,<sup>33</sup> la cual, en tanto figura cercana a la razón, puede relacionarse con la mencionada espectralidad del mundo, en buena medida derivada para Zambrano y otros pensadores contemporáneos de los abusos del racionalismo.

En los borradores también se ocupa Zambrano de los vestidos de los personajes. Aquí destaca sobre todo Antígona, en especial el cromatismo de sus ropas que cambia conforme avanza la obra, manteniendo en todo momento la relación con el simbolismo general que envuelve a esta misma. Zambrano viste a Antígona de blanco y la cubre con un chal –variante del manto, signo de dignidad supe-

rior en el simbolismo vestimentario– de color azul. No podemos ahora detenernos en la riqueza cromática de esos colores fundamentales en la obra zambraniana, que todos sus lectores conocen (su relación con el blanco del cordero sacrificado de Zurbarán o la *visión en azul* del sufismo iraní, por ejemplo). Obsérvese en la siguiente escena la importancia del cromatismo del chal y de la luz del sol, a través del cual se definen y entran en diálogo el espacio interior de la tumba y el exterior:

*Antígona vestida de blanco envuelta en un chal azulina. La celda en penumbra en la que entra por una hendidura del lado que se considere el Oeste un rayo de luz solar amarillo azafranado y caído en el suelo como una serpiente (M-249).*

Zambrano tiene especial cuidado en señalar la evolución del color del chal de Antígona conforme avanza la obra:

*Al comienzo túnica blanquecina, chal azul-flor azulina. “Luego, túnica blanquecina y chal violeta-flor violeta”. “En la escena de amor, túnica rosada, chal amplio blanco, sandalias blancas”. “En la muerte: túnica y chal dorados, flor de luz (M- 343).*

El chal es, así, casi una segunda piel que va mudando a medida que transcurren las escenas –más adelante, Zambrano asociará Antígona a uno de sus símbolos recurrentes, la serpiente–. De fundamental importancia es la alusión al chal o la túnica en la escena final; se produce entonces una especie de transformación que eleva la figura de Antígona, que la

<sup>29</sup> “La Madre será una sombra grande, densa, oscura, que no habla. Cifra de la fatalidad, suplicante a veces” (M- 249). Y también: “(Los mira imponiéndoles silencio con su silencio, fija, sin dureza, mas inquebrantable)” (acotación de M-343).

<sup>30</sup> “Entran, mientras ella está atormentada, al mismo tiempo y suavemente, uno, el más bajo y caracterizado como un hombre por la puerta de la tumba, el otro de mayor estatura y de forma menos humana aparece como si hubiera estado allí invisiblemente” (M-249). En M-343 sólo es uno el desconocido que habla con Antígona, y ésta se refiere a él como “uno de los míos”.

<sup>31</sup> En M-343, puede leerse: “Antígona-viva”. “Madre-sombra, dentro del alma de Antígona proyectada por ella”. “Ismene-soñada, después real”. “Edipo-muerto transformándose *in via*”. “Creonte-sombra, después vivo en presencia”. “Hemón-muerto, presencia fatal”. “Ana, la nodriza-muerta viva”. “Polinices-muerto que sufre todavía. Eteocles-muerto que no siente”.

<sup>32</sup> Moreno Sanz, J., *Tres poemas y un esquema*, ed. cit., p. 55.

<sup>33</sup> En M- 343: “Diosas: Artemisa-con la luna. Atenea: como diosas dotadas del poder de hacerse presentes donde quieran”.

confirma en ese ascenso que ha supuesto su descenso a la tumba, como una inversión del ángel caído de la modernidad:

*(Una pausa durante la cual el Desconocido segundo lentamente se va acercando a Antígona hasta rozar la frente. Y en ese instante el manto formará dos alas en sus brazos)* (M-249).

Además de las ropas del personaje, le importa destacar a Zambrano los movimientos de éste por el escenario, y, por supuesto, le importa el escenario. En M-343 introduce unas importantes precisiones en relación al espacio por el que Antígona se moverá y que podemos asimilar al escenario de la obra:

*Cámara sepulcral. Una habitación alargada paralelamente al espectador. Un poco regular. Las esquinas nunca serán visibles enteramente [así q. será como una elipse a la vista]. Del lado Oeste izquierda de la escena, estará la puerta cerrada, de piedra también; los muros de piedra rugosa, sin desbatar, un hueco excavado en la roca, con dos paredes nada más, pero rústicas, de piedra y un techo de grandes piedras por cuyas junturas entrará aire, insectos, gotas de lluvia, estará menos expresamente separado del cielo que del contorno. El suelo será pedregoso, no de piedra enteramente, habrá huecos con tierra y alguna débil yerba crecerá en ellos.*

Este fragmento es destacable por dos motivos: nos sitúa ante un espacio que, aunque construido de roca, presenta grietas y poros, es decir, permite la circulación de lo distinto y de lo resistente a la petrificación. Por ese mismo motivo, también los elementos del interior podrán filtrarse hacia el exterior en justa complementariedad. Recordemos las alas de Antígona en la última escena, signo de que el espacio que la tumba evoca no es el de una muerte detenida o definitiva. De ahí la segunda consideración que debe hacerse en relación a este fragmento: la forma de elipse de la propia

tumba, con todo su simbolismo central. Recuerda la elipse a la mandorla, figura que nace de la intersección de dos círculos que simbolizan el mundo de la tierra y del cielo. El círculo de la izquierda, como indica Juan Eduardo Cirlot, suele ser el de la materia, como en el fragmento de Zambrano donde se alude a la puerta de piedra del lado izquierdo, y el de la derecha el del espíritu, que es por donde entrará el alba como la propia Zambrano indicará en otro fragmento. José Ángel Valente escribiría en 1982 un libro titulado *Mandorla*, uno de cuyos poemas dice, “Caer fue sólo / la ascensión a lo hondo”. Esta es la misma caída de Antígona, el mismo ascenso.

Zambrano se preocupa también por la luz de ese escenario. La luz será capital en el texto editado, pero entonces serán las palabras de Antígona las que la definan. En el manuscrito M-343 Zambrano le concede una importancia explícita, casi minuciosa, como en este fragmento:

*Por la rendija de la puerta entrará un rayo de luz solar del lado Oeste, pues, a la tarde, y medirá el ocaso del día. Comienza la escena primera a la hora del ocaso. Del lado Este, una ranura alargada paralela al suelo dejará entrar no el sol, pero sí la luz del alba y de la mañana –lado derecho del escenario. La pared del fondo frente al espectador, será el Sur, pues. En algunos trozos por ser menos espesa –roca y pared- se calentará por el sol de mediodía y Antígona en algunos momentos se pegará a esa parte de la pared caldeada para sentir el calor de la vida; en otros momentos huirá y se sentirá por este calor atormentada. La zona cercana al proscenio será por tanto la del Norte, la más fría* (M-343).

Obsérvense la sensibilidad hacia el movimiento de la luz, que muere por el oeste, y nace por el este, al alba. En referencia a la luz, Zambrano alude también al cromatismo de la tumba y a la evolución de la luminosidad en su interior:

*La atmósfera de la tumba tendrá una tonalidad grisácea verdosa, de acuario, a veces; terrosa, atrás, en los momentos que se señalen. Blanquecina en otros momentos. Al final, la claridad se irá intensificando como derramada desde arriba y desde el lado Este hasta hacerse luz blanca, pero sin brillo ni resplandor. Terminará en blanco, en luz blanca, tendiendo a ser compacta. La luz se irá espesando mientras muere (M-343).*

Todo el fragmento sigue situándonos en un espacio simbólico, que Zambrano quiso subrayar en estos borradores con especial cuidado.

Por ese espacio/escenario se moverán los personajes, sobre todo Antígona, que continúa siendo en este sentido la figura destacada del drama en las acotaciones. No será el suyo un simple movimiento sin matices. Zambrano emplea un verbo concreto para referirse a su moverse especial: “deslizarse”. En la escena con Creonte, anota lo siguiente:

*(Antígona se aleja caminando a solo unos pasos, como si se deslizara) (M-343).*

El deslizarse supone un avanzar sin obstáculos, que puede recordarnos aquel moverse de la Amada del *Cántico* por montes, riberas, valles, fronteras, espesuras, como si su cuerpo fuera incorpóreo o el espacio vacío; pero el verbo implica también una superficie sobre la que realizar la acción y, en este sentido, deslizarse evoca más bien la figura de la serpiente, que no puede precisamente emprender el vuelo y por ello *sueña con el pájaro*.

No sólo se desliza Antígona en los borradores. También lo hace la Harpía, la contrafigura femenina en la obra, razonante y enredadora. Los significantes viene aquí a significar cosas distintas, atendiendo de nuevo a ese movimiento en que se resuelve todo en el pensamiento Zambrano, incluidas las palabras. También Teresa de Ávila era consciente

de ese *deslizarse* de los significados, cuando les recordaba a sus monjas: “mas havéis de entender que va mucho de estar a estar”. Destaca en el siguiente fragmento dedicado a la Harpía, la precisión matemática con que Zambrano sitúa al personaje en escena:

*La harpía avanza como una araña oscura, sin color, desde su rincón, detrás de donde está ella, a su espalda. Como A. mira al Este, llega deslizándose desde el rincón del N.O. Se pone frente a ella, + siempre en ángulo, nunca enteramente de frente, suavemente y como si entrara de visita según una vieja costumbre, cautelosa y familiarmente (M-343).*

Además del deslizarse de los personajes, Zambrano refiere asimismo sus diversos gestos. De entre todos ellos, hay que subrayar los que se efectúan con las manos. Aquí puede recordarse esa poética del tacto que fue la de Valente, o la de José-Miguel Ullán, que habló incluso de la *razón del tacto*, que casi es asimismo la de algunas partes del *Cántico* sanjuanista, como la estrofa 22 en la que la Esposa descansa en los dulces brazos del Amado, o la 23 donde el Amado le da la mano a la Esposa, o la 27 donde el Amado la amamanta. En el libro *El fulgor* (1984), de Valente, puede leerse: “Con las manos se forman las palabras, / con las manos y en su concavidad / se forman corporales las palabras / que no podíamos decir”.

Las manos constituyen esa parte del cuerpo que, de nuevo, es originaria en tanto permite el tránsito hacia la *formación* del barro, del alimento, del deseo, de aquel “Gozémonos, Amado” de la Esposa del *Cántico*. La mano es también soporte, apoyo, y en ese aspecto, camino hacia lo alto. Expresión del espíritu. Reproducimos a continuación algunas de las referencias de Zambrano en relación a Antígona y sus gestos con las manos:

*(Se arropa con el chal como si la invadiera el frío y la soledad) (M-249).*

*(Se lleva las manos delicadamente, sin aspavientos a los ojos)* (M-343).

*(Coje [sic] la albahaca, la huelle)* (M-343)

*(Aovillada en el suelo se yergue un poco y levanta la cabeza para mirar llevándose las manos a los ojos como para despejarlos, como en la [sic] despertar a medias de un sueño ligero)* (M-249).

Escribe Cirlot en su *Diccionario de símbolos* que la mano sobre los ojos es indicativa de la clarividencia en el instante de morir. Sabemos, y esto es decisivo, que Zambrano ha conducido a Antígona a la tumba para bien morir, es decir, para bien nacer, por lo que la tumba es también en esta obra una cuna -y una cámara nupcial en un similar sentido-. El propio deslizarse de su movimiento por el escenario en ocasiones es acompañado del gesto de la mano:

*(Recorre la celda tocando las piedras con las manos, y en algún momento acerca la cara)* (M-249).

*(Se acerca a la pared, la toca, pasa la mano con horror y suavemente, mas en poco tiempo, el horror va siendo ganado por la ternura)* (M-249).

En relación a los gestos de la mano, hay uno en especial con el que Zambrano sella la dimensión mediadora de Antígona con sus hermanos. Se trata de un gesto asociado al agua, símbolo clave en el universo zambrano, con las connotaciones de fluidez, flexibilidad, movimiento. Escribe Zambrano:

*Ahora sí, ya estáis muertos. Os la he dado al fin, hice que os la dieran, muerte de verdad, muerte en paz (coje [sic] el cantarillo de la nodriza y les vierte el agua). Os doy agua, mi agua, el agua que me había de beber, el agua de vida, de mi vida. Para vosotros, mis hermanos, muertos ya en la paz* (M-249).

Además de los personajes que conocemos de *La tumba de Antígona*, en los borrado-

res aparecen asimismo los que la misma Zambrano denomina “seres”, cuya significación sigue remitiendo al simbolismo general de la obra Apuntan en conjunto a la sacralidad de la vida animal y vegetal que de tantos modos se manifestará en el pensamiento de Zambrano.

A veces son elementos de la naturaleza física: “un rayo de luz que se filtra”, “una estrella plateada caída”, “una piedra azul”, “un cantarillo de agua que se llena a medida que se bebe”, “un pan pequeño, blanco, redondo” (M-343). A veces son animales: “una araña que teje su tela”, “una lagartija viva que sale y entra”, “un pájaro estará intermitentemente sobre la tumba, invisible para ella”, “una cabra” (M-343). A veces son sus huellas, a modo de fósiles, de restos, la sedimentación de la materia que tanto fascinaría a Zambrano: “la huella de un pez que ella descubre en la roca” (M-343).

No podemos detenernos en todos y cada uno de estos “seres”. Algunos son símbolos recurrentes en Zambrano y de largo recorrido, como la piedra, el agua, el pájaro. En relación a éste último, vale la pena citar la escena titulada “Ultimo sueño” que luego desaparecerá de la edición de 1967, en la que Zambrano refiere con claridad meridiana el simbolismo del que participa la propia Antígona:

*Antígona es la sierpe que viene de lejos y de lo hondo, del limo, y de ahí su fe en la tierra. La sierpe que asciende hasta la palabra y la luz, la sierpe que sueña con el pájaro, y que es colmada sólo a través del sacrificio: de un ser intacto. Inversamente a Melibea: sacrificio de la virginidad-muerte. Antígona sacrifica en la virginidad-voz, palabra”* (M-249).

Respecto de otros símbolos, algunos destacan por su relación con el orfismo, como la cabra, interpretada por Marius Schneider desde la particular simbología de *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, que tanto fascinaría a

Zambrano, en esa atención precisa, minuciosa y casi delirante a los *ritmos* comunes que mantienen en diálogo todos los elementos de la naturaleza a modo de una orquesta cósmica. Se refiere también Schneider al simbolismo femenino de la lagartija o del pez (no está de más recordar asimismo el deslizarse de ambos, como el de Antígona). El pez remite asimismo a la forma de eclipse de la propia tumba o a su apariencia de acuario. El pan, por su parte, recuerda a la eucaristía y a los bodegones barrocos, entre otros, a los de Zurbarán. “Como el pan, vino la palabra”, escribirá después Valente en *Fragments de un libro futuro* (2000), un verso que recuerda precisamente la metafísica matérica de los barrocos ingleses.

Todos estos “seres” del mundo animal o vegetal pertenecen, en definitiva, a una tierra que forma parte fundamental del imaginario zambraniano. También del imaginario lorquiano -deuda pendiente en la bibliografía sobre Zambrano es el estudio de las relaciones de su obra con la del poeta granadino-. Zambrano podría haber afirmado, con Lorca, “amo la tierra”. La tierra aparece en ambos como espacio primigenio, asociado a antiguas religiones de la vida orgánica sometidas a los ciclos de reproducción y fertilidad, pero también como espacio político, demostrándose que lo simbólico no habla sólo de *otros* mundos, sino también de *este* mundo: “En la tierra encuentro una profunda sugestión de pobreza. Y amo la pobreza por sobre todas las cosas. No la pobreza sórdida y hambrienta sino la pobreza bienaventurada, simple, humilde, como el pan moreno”, declaraba Lorca en palabras que podrían haber sido de Zambrano.<sup>34</sup>

Pues bien, quien habita esa tierra, quien conoce sus fases naturales, quien asiste a sus

sucesivas muertes y renacimientos, quien se sabe partícipe de ese retorno de lo mismo, sabe de ritmos, sabe de música. No está de más traer a colación en este sentido la reflexión de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* cuando define la canción popular (*Volkslied*) como “espejo musical del mundo, la melodía originaria”, y por ello como “el *perpetuum vestigium* de una unión de lo apolíneo y lo dionisiaco”.<sup>35</sup> La canción como forma primera del sonido con sentido, de la armonía. No olvidemos que Alfredo Castellón introduce en *offen* su versión de la obra *La tumba de Antígona* una canción, *A bocca chiusa*, conocida por Ana, la nodriza, el personaje *popular* de la obra. En los borradores, es Zambrano la que se refiere de modo explícito a la canción de Ana: “música débil e indefinida, ¿una canción?, que ella [Antígona] cantará antes de llegar Hemón y al borde de la muerte. Una canción que le cantará Ana, la nodriza” (M- 343).

La música se convierte en los borradores de Zambrano en elemento determinante del sentido de la obra, hasta el punto de que, como ella misma advierte, la música debería funcionar incluso de elemento estructural: “Música antes de levantar el telón y entre cada cuadro. La música marcará las pausas de la acción” (M-343). En M-440 es contundente al sostener: “Hay que encantar. La obra dramática es un encanto”, y agrega después: “La obra toda ha de ser una orquesta con sus diversos instrumentos –las voces de los personajes [sic]”, y “hay que crear música con las palabras”. Es importante esta asociación de la música con las voces, materializada después en los comentarios a los tonos y pausas de las palabras de los personajes que se encuentran también en los borradores -aunque Zambrano no desarrolle en especial este aspecto-.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> García Lorca, F., *Obras completas*, ed. cit., II, p. 1059.

<sup>35</sup> Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, ed. cit., pp. 68-69.

<sup>36</sup> Anoto algunos ejemplos: “Una pausa” (M-249). “Un silencio” (M-249). “(Lo repetirá cada vez más bajo, hasta acabar en una voz ahogada)” (M-249). “Cada vez más bajo, hasta acabar en su voz ahogada de paloma” (M- 440). “Silencio, calla como ausente, lejana” (M-343). “(Interrumpiéndole, cortándole la palabra con un leve gesto en la mano)” (M-249). “(Con voz entrecortada)” (M-249).

No se trata únicamente de la música humana. La voz de la naturaleza ocupa también un espacio en los borradores: “rumor de hojas, de palmas movidas por el viento, rumor del mar, quizás de pasos” (M-343). Aquí se impone el recuerdo de Lorca, de aquellos olivos cargados de gritos, del llanto del agua y las largas cuerdas del viento, del gallo cantando en la luna, de la voz de la Pena durmiendo en los ecos del *Poema del cante jondo*. El mismo Lorca defendió la proximidad del cante jondo “al trino del pájaro y a las músicas naturales del chopo y la ola”.<sup>37</sup>

Voz humana y voz de la naturaleza se fusionan en un instrumento fundamental para Zambrano: la flauta. “De haber un instrumento será una flauta”, sostiene (M-440). La flauta está asociada a Dionisos y a su canto originario. No obstante, el simbolismo del instrumento alcanza a diversas tradiciones y remite a la idea de complementariedad o unión de lo diverso, como ocurre con tantos símbolos zambranianos. Marius Schneider la relaciona con el macho cabrío por el temblor de los dos tubos de que algunas están formadas (recordemos que Zambrano ha situado también una cabra en el escenario).<sup>38</sup> La flauta también se ha asociado al principio masculino, fálico (por su forma) y al femenino (por su timbre). Y al dolor erótico y funerario, como apunta Juan Eduardo Cirlot. En relación a la importancia de la flauta en Zambrano, no puede olvidarse la cita al inicio de la primera edición de *Filosofía y poesía*, del relato de Louis Massignon sobre Hallaj, el místico islámico del siglo X, cuando paseaba con sus discípulos por Bagdad, y oyó una flauta, que entendió como la voz de Satán llorando sobre el mundo que pasa, mientras sólo Dios permanece.

Conocida es la importancia de la música en Zambrano, tanto en un sentido simbólico-religioso, que es el que prevalece, por ejemplo, en el libro de Marius Schneider (“forma suprema del conocer” la denomina Schneider, o “la forma más elevada de oración”<sup>39</sup>), como en un sentido político, en tanto la música es la categoría que Zambrano asocia al orden democrático, al constituir “la unidad de la multiplicidad”, que “armoniza las diferencias”, como ella misma afirma en *Persona y democracia*.<sup>40</sup> También Antígona es armonizadora de diferencias, media entre los hermanos, entre la tierra de arriba y la de abajo, entre la palabra verdadera y la palabra del tirano. No olvidemos que la propia Zambrano tiene la voluntad de que la obra sea una orquesta con sus diversos instrumentos.

Son muchas las tradiciones de las que bebe el pensamiento musical zambraniano, pero por lo que respecta a los borradores analizados aquí, creo que puede destacarse la presencia de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*. En M-440, las afirmaciones de Zambrano así parecen indicarlo:

*“La esencia de la tragedia es musical: apolínea, lumínica. La sustancia de la tragedia es un sacrificio a la luz. La materia y forma primera, la sustancia primera, la consumida, la sufriente es dionisiaca, vida, la vida-muerte. La consumación de la tragedia libra 1º de la mancha, permite purificación”* (M-440).

La materia primera es “sufriente” o “dionisiaca”, pero la esencia de la tragedia es “lumínica” o “apolínea”. La precisión, pues, al servicio de la expresión de lo hondo. El sentido del grito. El delirio. La sierpe convertida en pájaro. El vuelo de la tierra.

<sup>37</sup> García Lorca, F., *Obras completas*, ed. cit., I, p. 1026.

<sup>38</sup> Schneider, M., *El origen musical de los animales-símbolo en la mitología y la escultura antiguas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1946, p. 159.

<sup>39</sup> O. c., pp. 17 y 117.

<sup>40</sup> Zambrano, M., *Persona y democracia*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 162 y 164.

Si Nietzsche está presente en las acotaciones en relación a Antígona, creo que no puede dejarse de mencionar la presencia del portentoso duende lorquiano que no la dejó nunca indiferente. Del propio componente dionisiaco de la tragedia, y de Nietzsche, ya había hablado García Lorca, quien valoraba en el teatro la puesta en escena, la rítmica de los movimientos y de los gestos. Del “dionisiaco grito degollado de la siguiyia” habló refiriéndose al duende, y a la misma Niña de los Peines la denominará “bacante furiosa”. Quién sabe si Zambrano al escribir *La tumba de Antígona* no tenía presente la sensibilidad lorquiana, tan cercana a la pérdida, la ausencia y la muerte, desde las que ella misma escribió el drama.

Las acotaciones a *La tumba de Antígona* vienen, pues, a confirmar el papel otorgado a la música en el universo zambraniano. En una obra dramática cuyo referente es la tragedia griega no podía faltar ese elemento y aunque, ciertamente, en la obra editada no hay ya referencias a la música, y ni siquiera aparezca el coro o corifeo, ello no indica que la música haya desaparecido por completo. Y ello porque la propia escritura de Zambrano ha estado siempre, y también aquí, cercana a la música,<sup>41</sup> en tanto escritura en movimiento constante. Hemos visto ese movimiento en relación al deslizarse de los personajes, a sus gestos, a las inflexiones de su voz, a la evolución de la luz, pero hay también un ritmo en la prosodia zambraniana que se mantendrá después en la edición de *La tumba de Antígona*.

Se trata de un ritmo constituido en lo fundamental por el recurso de repetición, la cual adquiere diversas formas, desde los paralelismos sintácticos, a procedimientos anafóricos y derivativos, a polisíndetos, a aliteraciones en el campo fonético, incluso a cierta versificación interna, en fin, todo un sistema de ecos y resonancias sugerentes –y enredado-

ras en ocasiones–, que tienen mucho que ver con el núcleo de su pensamiento, ese centro en torno al cual Zambrano está siempre reflexionando: lo sagrado de la existencia. Esto explica que casi en cualquiera de sus textos esté contenido su universo entero. La repetición fue recurrente asimismo en Unamuno o en Bergamín, como asimismo en la retórica mística, cuya tortura lingüística en su propósito de decir lo que no se puede decir condujo a la necesidad de las figuras de repetición, como quien tartamudea y se siente apresado en el lenguaje hasta que finalmente logra liberar la palabra de sí, el *no sé qué que quedan balbuciendo*. Este ritmo de repetición es asimismo ritmo de monotonía, que la misma Zambrano asocia en *El hombre y lo divino* al primero de los caminos abierto por el hombre a través del tiempo: la monodía del canto primitivo griego y de la liturgia.<sup>42</sup> Aquel delirio como gemido que busca armonía.

Es hora de recoger velas. *La tumba de Antígona*, como único ejemplo de obra dramática escrita por Zambrano, ocupa un lugar destacado en el conjunto de su producción. Los motivos de esa escritura tienen que ver con el interés por el mundo griego, por la propia Antígona y también por el género de la tragedia y, por extensión, del drama en conjunto, espacio de la conjunción de poesía y palabra hablada, dos elementos que caracterizan asimismo el propio discurso zambraniano que, en este sentido, camina junto a otros discursos filosóficos de la modernidad cuya voluntad es desestabilizar la rigidez de cierto pensamiento/lenguaje racionalista, volver a preguntar después de siglos de respuestas. La edición de *La tumba de Antígona* otorga un protagonismo absoluto a esa palabra que en los borradores conservados se acompaña, sin embargo, de acotaciones y notas aclaratorias, indicadoras del pensamiento escenográfico de Zambrano, nunca desvinculado del propio

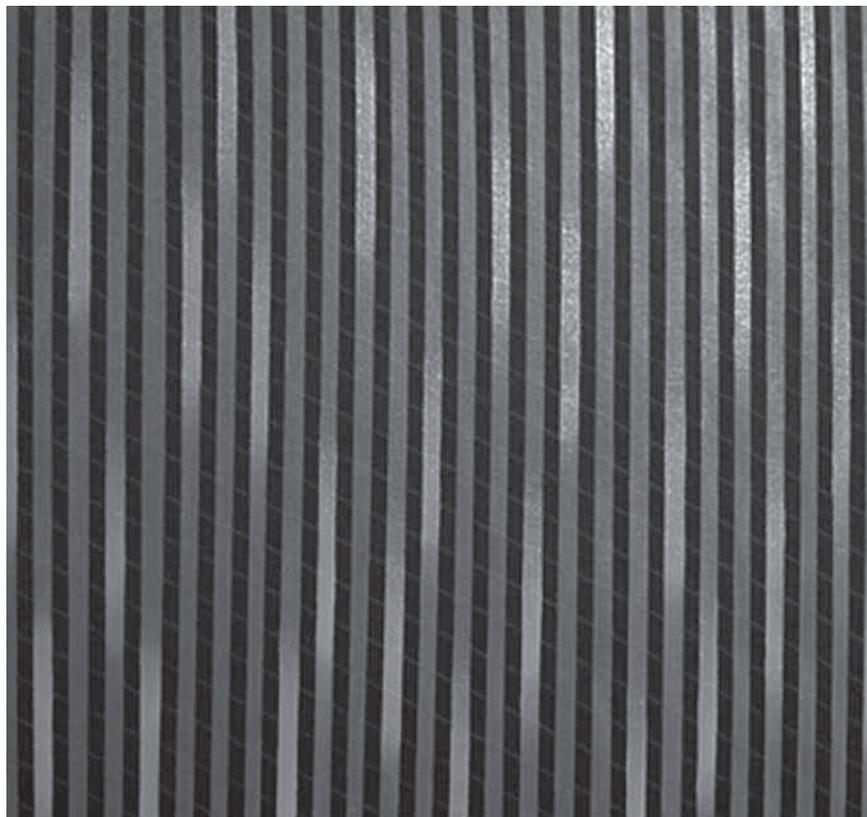
<sup>41</sup> Véase para un análisis exhaustivo de esta cuestión, la tesis doctoral de F. Martínez González, *El pensamiento musical de María Zambrano*, leída en la Universidad de Granada en julio de 2008.

<sup>42</sup> Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 85.

contenido simbólico y político de la obra. No podemos saber certeramente los motivos por los que Zambrano decidió eliminar estas acotaciones de la edición de *La tumba...* Tal vez se sintió insegura en su faceta de dramaturga, tal vez no vio la oportunidad de que la obra llegase algún día a representarse. No debemos olvidar la condición de mujer y de exiliada de Zambrano, dos realidades que no debieron alentarla precisamente en ese sentido. Sabemos, eso sí, que celebró los “aproximadamente quince minutos” que se filmaron de la versión de Alfredo Castellón, como éste mismo recuerda, y que Zambrano pudo ver en casa con sus familiares y amigos. La obra se estrenó en el mes de agosto de 1992, pero nuestra pensadora no llegó a tiempo de verla: murió en el mes de febrero de 1991.

Es cierto que *La tumba de Antígona* tal vez no sea un texto teatral plenamente conseguido. Las ideas y reflexiones lastran, sin duda, su sentido dramático. Zambrano es aquí, como en buena parte de su producción, una pensadora más que una poeta. El largo prólogo

que antecede a *La tumba...* es signo, a mi parecer, de la necesidad de explicar la obra, como si Zambrano no confiase plenamente en el poder evocador de sus palabras más creativas. De hecho, el prólogo funcionó como texto autónomo en *Revista de Occidente*, donde se reprodujo el mismo año de la publicación de *La tumba...* (con numerosas correcciones ortotipográficas y la eliminación de algunos párrafos). La editorial Mondadori, por su parte, presentó la reedición de la obra en 1989 bajo el rótulo de “Ensayo”, no sabemos si con la aprobación o no de Zambrano. No obstante, sí hay en *La tumba de Antígona* momentos climáticos, en los que la sola palabra de Antígona se presenta con una potente fuerza sugestiva, incluso perturbadora, algo de lo que dan fe los numerosos directores y directoras de escena que en más de una ocasión la han llevado, aunque adaptada, a las tablas. En este sentido, las acotaciones que aquí se han visto son la prueba fehaciente de que Zambrano pensó en todo momento en el sentido dramático de la obra, aunque finalmente decidiera que éste recayera sobre las propias palabras de los personajes.



Oscar Padilla. *Cosmos 2.10*, 2007

*Cristina Campo*

## *Atención y poesía* (traducción de María Zambrano)<sup>1</sup>

**E**n algunos viejos libros se le ha dado al justo el celeste nombre de mediador. Mediador entre el hombre y Dios, entre el hombre y otro hombre, entre el hombre y las leyes secretas de la naturaleza. Al justo, y al justo solo, se le concede el oficio de mediador porque ninguna atadura imaginaria, pasional, puede coartar o deformar en él la facultad de lectura. “Et chaque être humain (y se podría añadir: et chaque chose) crie en silence pour être lu autrement”.

De aquí la importancia de la libertad del corazón que todas las iglesias recomiendan como higiene espiritual: vigilia de las turbaciones, mantenerse en disponibilidad para la revelación divina. Pero ninguna iglesia ha dicho nunca explícitamente: manteneos puros en las obras y en los pensamientos para concertar a los hombres y las cosas según esta

mirada sin sombras. En este plano aparecen como equivalentes: justicia, poesía y crítica: son tres formas de mediación.

Pues, ¿qué puede ser la mediación sino una facultad para atender enteramente limpia? Contra ella actúa lo que muy impropriamente llamamos la pasión, o sea: la imaginación febril, la ilusión fantástica. De modo que se podría decir que justicia e imaginación son términos antitéticos. La imaginación pasional, una de las formas más incontrolables de la opinión (ese sueño en el que todos nos movemos) no puede servir sino a una justicia imaginaria. Y ésta parece ser la diferencia esencial entre la justicia pasional de Electra y la justicia espiritual de Antígona: que la primera imagina poder restituir culpa por culpa, transfiriendo el peso de uno a otro eslabón de una cadena inquebrantable, mientras la segunda se mueve en un plano donde la ley de la necesidad no tiene ya curso.

El presente texto se publicó en *Sur*, 271, Buenos Aires, julio-agosto de 1961, pp. 38-41. Se quiere aquí agradecer a doña María Pertile y a la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, su ayuda y su amabilidad.

<sup>1</sup> Esta traducción de Zambrano la reproduce María Pertile en el trabajo ‘Nadar sabe mi llama el agua fría’. Por la historia de dos amigas: María Zambrano y Cristina Campo”, en el volumen colectivo, *María Zambrano 1904-1991. De la razón poética a la razón cívica*, ed. Moreno Sanz, J., con la colaboración de Muñoz, F., Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Fundación María Zambrano, 2004, pp. 169-172.

Al justo, contrariamente a cuanto suele pedírsele, no le es necesaria la imaginación sino la atención. Solicitamos del juez una cosa justa usando un término equivocado, cuando solicitamos de él que use “de la imaginación”. ¿Qué sería, en este caso, la imaginación sino arbitrariedad inevitable, violencia a la realidad de las cosas? Justicia es una atención ferviente, enteramente no-violenta, igualmente distante de la apariencia y del mito.

“Justicia, ojo de oro, mira.” Imagen de perfecta inmovilidad, perfectamente atenta.

También la poesía es atención: lectura en múltiples planos de la realidad circundante, que es verdad en figuras. Y el poeta, que disuelve y recompone estas figuras, es así también un mediador: entre el hombre y Dios, entre el hombre y otro hombre, entre el hombre y las leyes secretas de la naturaleza.

Los griegos fueron seres desdeñosos de la imaginación: la fantasmagoría no encontró lugar en su espíritu: su atención heroica, inmovible (de la que el ejemplo más cumplido es quizás Sófocles), establecía de continuo relaciones, separaba y unía de continuo, en un esfuerzo incesante por descifrar la realidad y también el misterio. Los chinos actuaron de la misma manera en el maravilloso “Libro de las Mutaciones”. Dante no es, por extraño que pueda sonar, un poeta de la imaginación sino de la atención: ver almas retorciéndose en el fuego o en el olivo –para no recordar sino la imagen más inmediata– es una suprema forma de atención que deja puros e incontaminados los elementos de la idea. El arte de hoy es en grandísima parte imaginación, o sea: contaminación caótica de elementos y de planos. Todo ello se opone a la justicia (que por supuesto, no interesa al arte de hoy).

Pues si la atención es espera, aceptación ferviente, valerosa de lo real, la imaginación es impaciencia, fuga en lo arbitrario: eterno laberinto sin hilo de Ariadna. Por ello el arte antiguo es sintético; el arte moderno, analítico: un

arte que opera por pura descomposición, como conviene a un tiempo nutrido de terror. Porque la verdadera atención no conduce, como podría parecer, al análisis, sino a la síntesis que la resuelve, al símbolo y a la figura, en una palabra: al destino. El análisis se convierte en destino cuando la atención, cumpliendo una superposición perfecta de tiempos y de espacios, los recompone paso a paso, en belleza, en figura. Es la atención de la memoria en Marcel Proust.

La atención es el único camino de lo inexpresable, la sola vía del misterio, ya que está inmediatamente vinculada con lo real: y sólo por alusiones emboscadas en lo real se manifiesta el misterio. Los símbolos contenidos en las historias sagradas, en los mitos y en las fábulas que durante milenios han alimentado y consagrado la vida, se revisten de las formas más concretas de esta tierra: de la Zarza Ardiente hasta el Grillo Parlante (del Fruto del Conocimiento hasta la calabaza de la Cenicienta).

Ante la realidad, la imaginación retrocede. La atención la penetra, directamente y como símbolo. (Pensemos en los cielos de Dante, divina y minuciosa traducción de una liturgia.) Es ésa, al fin, la forma más legítima, absoluta de la imaginación: la misma a la que se refiere sin duda el viejo texto de Alquimia cuando recomienda dedicar a la obra la verdadera imaginación y no la fantástica: significando así claramente por ella la atención –en la que está contenida la imaginación, sublimada, como el veneno en la medicina. Por uno de los tantos equívocos del lenguaje, se la llama comúnmente “fantasía creadora”.

Poco importa si a ese momento, en que se cumple la alquimia de la perfecta atención, conducen largas y dolorosas peregrinaciones o si aparece como una fulguración. Tales relámpagos no son sino aquella chispa, de origen y naturaleza cada vez más misteriosa, en la medida en que se le ofrece la clave de todo, que la atención solicita y prepara –como el pararrayos al rayo, como la plegaria al milagro,

como la búsqueda de la rima a la inspiración que puede brotar de esa rima. A veces, se trata de la atención de toda una estirpe, de toda una genealogía, que se enciende de improviso en la centella de un dios: “Io posi li piedi in quella parte della vita di là dalla quale non si puote ire più per desiderio di ritornare”.

Y a ese individuo dotado de una atención que así concluye y rapta, el mundo lo define –con una bella síntesis– como un genio, para señalar al que está habitado por un “daimon”; que encarna la manifestación de un espíritu ignoto.

Como el genio de la botella, la atención de la imagen libera la idea y de la idea recoge la imagen, también a semejanza de los alquimistas que trataban la sal disolviéndola en un líquido y estudiando luego cómo se adensaban y rehacían las figuras así formadas. Opera una descomposición y recomposición del mundo en dos planos diversos, igualmente reales. Cumple así la justicia, el destino: esa dramática disolución y recomposición de una forma.

La expresión, la poesía así nacida no puede ser, evidentemente, sino jeroglífica, como una nueva naturaleza; y sólo una nueva atención, un nuevo destino la puede descifrar. Pero la palabra revela al instante de qué potencia de atención ha nacido. Lo revela con la integridad de su peso, terrestre y ultraterrestre, tanto más respetado, tanto más circundado de silencio y de espacio, cuanto más intenso haya sido el tiempo de la atención.

Toda palabra se da según la multiplicidad de sus secretos significados, semejantes a los estratos de una columna geológica, cada uno coloreado y poblado diversamente; multiplicidad que está en relación directa con la del espíritu –el destino– que la acoge y descifra. Mas, para todos, cuando es pura, es portadora de un don colmado, parcial y total a la vez: belleza y significación, independientes y al mismo tiempo inseparables, como en una comunión. Como en aquella primera que fue la multiplicación de los panes y de los peces.

La palabra del maestro, dice un cuento hebraico, se le aparecía a cada uno como un secreto destinado a su oído y a ningún otro, y así cada cual oía como suya y completa la historia que él narraba en las plazas y de la que el recién llegado no escuchaba más que un fragmento.

Todo ello, de una parte y de otra, significa sufrimiento y amor. “Souffrir pour quelque chose c’est lui avoir accordé une attention extrême”. (Homero sufre por los troyanos, contempla la muerte de Héctor. El maestro de espada japonés no distingue entre su propia muerte y la de su adversario.) Y haber acordado a una cosa una atención extrema es haber aceptado sufrirla hasta el fin. Y no sólo sufrirla a ella, sino sufrir por ella, colocándose como una pantalla entre ella y todo lo que pueda amenazar su significado, en nosotros y fuera de nosotros: haber asumido valerosamente el peso de estas oscuras e incesantes amenazas.

En este punto la atención alcanza quizás la forma más pura, su nombre más exacto: la responsabilidad, la capacidad de *responder* por algo o alguien que nutre en igual medida el entendimiento entre los seres, el nacimiento de la poesía y la oposición al mal. Pues, en verdad, todo error humano, poético y espiritual, no es, en esencia, sino desatención.

Pedirle a un ser humano que no se distraiga en ningún momento, que se sustraiga sin descanso al equívoco de la imaginación, a la inercia de la costumbre, al hipnotismo del hábito su facultad de atender, es pedirle que actualice al máximo su forma.

Es pedirle algo que se acerca a la santidad, en una época que parece perseguir solamente –con furia ciega y con escalofriante éxito– el divorcio total de la mente humana de su propia facultad de atender.

Tarjeta postal de Cristina Campo  
(Vittoria Guerrini) a María  
Zambrano, 7 de agosto de 1963  
(Fundación María Zambrano).

*Anna Formentí Sabater\**

# *Una mirada recíproca entre María Zambrano y Cristina Campo*

## **Resumen**

El artículo aborda en dos partes los puntos en común entre María Zambrano y la poeta italiana Cristina Campo. Por un lado, se analiza la traducción que hizo Zambrano de un texto de Campo, titulado “Atención y poesía”, donde se detecta una interpretación zambraniana muy personal. Y por otro, se introduce al lector en el periodo romano que vivió Zambrano y las concepciones filosóficas que nacían en ella, como, por ejemplo, una nueva percepción de tiempo. Concluye con la comparación de los textos Campo/Zambrano, recogiendo las similitudes y/o divergencias de pensamiento entre ambas.

**Palabras clave:** Zambrano, Campo, Roma, atención, tiempo

## **Abstract**

This article is a research in two parts about common views between María Zambrano and the Italian poet Cristina Campo. At first, it's an analyse of Zambrano's translation to the Campo's text, untitled “Atención y poesía”. It is detected there a very particular Zambrano's interpretation. Moreover, the reader is introduced into the Roman period of Zambrano and the new philosophical conceptions that she started to experience in it, as a new perception of time. This research concludes with a comparative about both texts Campo/Zambrano, illustrating the thinking resemblances and/or divergences among them.

**Keywords:** Zambrano, Campo, Roma, Attention, Time

### 1. Presentación del texto de Cristina Campo “Attenzione e poesia” y de la traducción de María Zambrano

En estas páginas recogemos y analizamos la traducción que hizo Zambrano de un artículo de Cristina Campo titulado “Attenzione e poesia”, publicado por primera vez en la revista cultural *L'Approdo letterario*, en enero-febrero de 1961. La traducción de Zambrano apareció unos seis meses más tarde en la revista *Sur* de Buenos Aires. Para ello, nos adentraremos primero en el marco relacional que Zambrano creó durante su larga estancia en Roma.

Alrededor de las mesas del barroco Caffè Greco de Roma se congregaron muchos intelectuales nacionales e internacionales, que hicieron vivir a María Zambrano y su hermana Araceli uno de los tiempos más fecundos y de mayor envergadura en cuanto a la obra de la filósofa española. Fue el periodo que va de 1953 a 1964, durante el cual Zambrano pudo embeberse del conocimiento y las perspectivas intelectuales que le ofrecían amistades italianas como las que se forjaron con Elena y Alda Croce. Con Elena dirigirá los *Cuadernos de Pensamiento y Poesía*,<sup>1</sup> donde publicará el artículo de Zambrano “Los sueños y el tiempo”. Así como también tuvo buena relación con el compañero de Elena, Tom Carini, o bien con Silvia Croce y su marido Leonardo Cammarano. Pero la amistad que quizás enriqueció en mayor medida sus nuevas trayectorias intelectuales es la que mantuvo con Elémire Zolla y su compañera Vittoria Guerrini, alias Cristina Campo, amistad que se solidificó con el tiempo manteniéndose a través de una larga y estrecha correspondencia, aún más allá de la estancia de Zambrano en Roma.

Por lo que nos hace saber Maria Pertile, en su artículo “Querida, el viaje ha empezado. Cartas de Cristina Campo a María Zambrano”,<sup>2</sup> no se puede determinar con exactitud cuándo se dio el encuentro amistoso entre Campo y Zambrano, pero se puede conjeturar que fue más o menos a finales de los años 50, en el mismo periodo en que se dio el encuentro entre Campo y Elémire (éste en 1958), dado que poco antes, entre 1955 y 1956 Cristina Campo apenas acababa de llegar a Roma. Este hecho es importante porque, a partir de entonces, la amistad entre los tres se verá estrechada en mayor medida. Separar la influencia que uno y otro ejercían sobre Zambrano será bastante difícil, dado que la correspondencia entre Zambrano y Campo, o Zambrano y Zolla, muchas veces es compartida por la pareja Campo-Zolla a modo de pequeñas “intromisiones” cuando uno u otro escribe a su querida María. “El conjunto de las cartas de Zolla y de Campo a María (.../...) ilumina la naturaleza multiforme de una relación a dos (María Zambrano y Cristina Campo) que dialoga con un tercero (Elémire Zolla), hasta la concreta co-presencia de las dos escrituras en una misma hoja, como es el caso de la carta con fecha 16 de noviembre de 1966”.<sup>3</sup> De Zolla le llegaban a María invitaciones para leer a Guénon, cuya obra había sido recientemente publicada en Italia (a partir del año 1961, año por cierto del texto que vamos a tratar, “Attenzione e poesia”). Y a Cristina Campo la unía la pasión por el sufismo que le llegaba a través de las lecturas de la obra de Luis Massignon.

Sobre la amistad entre Zambrano, Cristina Campo y Elémire Zolla nos habla también Elena Laurenzi, en el prólogo a la edición de 2004 del libro *Spagna. Pensiero, poesia e una città*,<sup>4</sup> obra de Zambrano que salió publi-

<sup>1</sup> *Quaderni di Pensiero e di poesia*, dirigida por Elena Croce y María Zambrano, primero con la editorial De Luca Editore, Roma, con el 1er nº. en 1960, y editados a partir de 1964 con la editorial Vallecchi, Florencia.

<sup>2</sup> “Cara, il viaggio è incominciato. Lettere di Cristina Campo a María Zambrano”, Maria Pertile, en *Humanitas*, nº 3, mayo-junio 2003, Brescia (Italia), pp. 434-474.

<sup>3</sup> O. c., p. 439.

<sup>4</sup> Zambrano, M., *Spagna. Pensiero, poesia e una città*, Troina (Enna, Sicilia), ed. Città Aperta Edizioni, 2004.

cada por primera vez en Italia, en 1964, y un año después, en 1965, en España bajo el título *España, sueño y verdad* (con la editorial Edhasa, en una versión ampliamente corregida y aumentada). En el prólogo a la nueva edición de 2004, publicada para conmemorar el centenario del nacimiento de María Zambrano, Laurenzi nos corrobora que la amistad entre Zolla, Campo y Zambrano fue sumamente importante por lo que se refiere a la comunidad de pensamiento respecto a temas que van “desde la Roma esotérica, a la cristiandad originaria y de las catacumbas, a las confraternidades y a las corrientes heréticas”.

Sin embargo, esa comunidad de pensamiento entre los intelectuales italianos y Zambrano no se habría dado si antes Zambrano no hubiera experimentado por y en sí misma, junto con su querida hermana Araceli, la metamorfosis de espíritu que se engrana cuando uno se adentra entre las ruinas romanas, todavía vivientes, a lo largo de los ejemplares y seculares Fori Imperiali, en pleno centro de Roma. En el prólogo de Laurenzi encontramos una bellísima cita zambraniana, en la que se subraya la nueva visión del tiempo que se estaba apoderando de Zambrano a propósito de su contacto con esas ruinas: “El crecimiento auténtico de las raíces que a veces son las ruinas de otra civilización, se abren como en cada crecimiento viviente hacia dentro y hacia fuera. Adquirí horizonte y profundidad, y, necesariamente, también una nueva concepción del tiempo, que también ella se me reveló en Roma, después de una noche de peregrinación con mi hermana [...]”.<sup>5</sup>

### *La experiencia del tiempo “físico” en Roma, un preámbulo de afinidades entre Zambrano y Campo/Zolla*

Roma tiene algo de encantador, en el sentido más hipnótico y alquímico de la palabra, pues nuestra mirada, perpleja ante las des-

lumbrantes ruinas de un imperio que se yergue todavía orgulloso aunque lejano, se detiene en la corteza de nuestra mente racional sin dejar paso a la palabra. Por unos instantes nos quedamos mudos, se nos abre la brecha del tiempo, entramos en una especie de iniciación sagrada, fugaz. La fuerza de una voz, un eco de sabiduría impregnada en los fundamentos de las antiguas piedras, irrumpe en nosotros llenándonos de un sentimiento a veces inconfesable, sin ser capaces de dar cauce a nuestro *logos* limitado, experimentando el Ser de aquello que se nos presenta. Si nos dejamos abrazar por esa realidad, si contemplamos sin más la vivencia de algo que fue en el pasado y que por una extraña razón se mantiene todavía en el presente, sobreviviendo entre los flujos de una civilización tras otra, en medio de la modernidad, que ya de grandezas parece no entender, entraremos en contacto íntimo con algo efímero, insustancial: la historia.

La Historia, ese fenómeno que parece existir sólo en los libros académicos, aquí toma forma, una forma casi creadora, como diría Zambrano, pues es creadora de perplejidad, de contacto inmediato entre la realidad y la memoria (creadora de conciencia presencial), posibilitando que el hilo que nos une con el tiempo pasado nos convierta a todos en una fraternidad viviente, actual. Las ruinas mantienen el pasado presente, nosotros, devolviéndoles la mirada, hasta tocándolas para corroborar su existencia, las hacemos renacer aceptándolas. Todo ello sucede únicamente cuando nos posicionamos delante de lo real con una actitud *mediadora*.

Cristina Campo expresa la función mediadora a través de metáforas artísticas en el texto, que presentamos en su lengua original, “Attenzione e poesia”. Se trata de una actitud que sólo puede ser gobernada por la atención, esa mirada libre (o *limpia*, según Zambrano, véase nota nº 17) de nuestro cora-

<sup>5</sup> María Zambrano, “Para entender la obra de María Zambrano”, Madrid, 1987, Fundación María Zambrano, M- 317, inédito. Cfr. prólogo de Elena Laurenzi a *Spagna. Pensiero, poesia e una città*, ed. cit.

zón, que reconoce, o más bien aprende a conocer, todo aquello que toca con pureza de ánimo.

Hay un concepto técnico, proveniente de la ciencia astronómica, que a modo de metáfora nos puede dar una idea de cómo entender este mecanismo de anulación del espacio temporal, en el cual lo que fue, por un instante de lucidez intuitiva, se hace actual, ni viejo ni joven, sino presente, vivo, inmediato; se trata de los llamados *agujeros de gusano*, unas realidades teóricas, demostradas científicamente,<sup>6</sup> mediante teoremas matemáticos, pero no comprobadas empíricamente, por la dificultad de prever cuándo y en qué lugar se abrirá un agujero temporal de este tipo. Son movimientos del cuerpo-universo, en el cual el espacio-tiempo se curva hasta tal punto que la pared correspondiente a un tiempo muy remoto (hablamos de años luz, es decir a millones de kilómetros de distancia, hace millones de años) se dobla hasta chocar con la pared actual, la del tiempo que ahora mismo se está viviendo, y en el momento del contacto se abre un canal de inmediatez, comunicando el pasado con el presente en una especie de viaje en el tiempo fugaz, donde la línea continua del tiempo, que se sucede de forma recta y monótona, se rompe, desaparece por un instante casi imperceptible a la conciencia humana.

Es un puro instante donde se da la vivencia de la unión en un mismo espacio de diferentes tiempos, un instante que necesita la atención para ser descubierto y que según Cristina Campo, en el texto que tenemos presente, sólo se puede alcanzar a través de un acto de síntesis, entre el símbolo y la figura, tal y como puede realizarlo la poesía. Campo desmitifica la fuerza que normalmente el Occidente moderno de hoy en día otorga al análisis,

ya sea al arte analítico como al pensamiento analítico, a través del cual se descomponen las figuras, los discursos, con la pretensión de llegar al *átomo* indivisible, a la esencia del ser. Y lo hace con una llamada a la síntesis, la verdadera forma de comprender: “Poiché la vera attenzione non conduce, come potrebbe sembrare, all’analisi, ma alla sintesi che la risolve, al simbolo e alla figura – in una parola, al destino”.<sup>7</sup> Solo un análisis que recomponga la figura que se presenta, sobreponiendo (y no descomponiendo) las diferentes capas de espacio y tiempo, puede alcanzar lo real.

Como diría un gran filósofo y teólogo catalán, que lamentablemente ha fallecido en estos días, Raimon Panikkar (1918, Barcelona - agosto 2010, Tavertet, Girona): “Se ha perdido la actitud integradora (de síntesis, apuntaría Campo), porque la persona ha quedado reducida a la razón, la razón al entendimiento y éste a la capacidad de clasificar y de formular leyes sobre el comportamiento de las cosas. (.../...) El problema no es el saber en sí mismo, sino nuestra desazón de ir en esa dirección analítica que hace que, mientras tanto, olvidemos la totalidad. A eso lo llamamos olvido de la identidad, del *tman*,<sup>8</sup> del todo, el centro de lo que pasa a través de nosotros”.<sup>9</sup>

Panikkar advierte, sin embargo, que esa síntesis necesaria, que él llama *integración*, para llegar a la sabiduría, para unir más que dividir, “no significa simplificación artificial de la vida (reduccionismo), sino el descubrimiento del hecho de que toco toda la realidad, de que me puedo acercar a ella y la puedo conocer, si no me olvido de mí mismo, si no me desconecto, si no objetivo la realidad y me convierto, así, en un sujeto aislado. Esta experiencia integral tiene lugar ahí donde se encuentran teoría y praxis, ahí donde mi nece-

<sup>6</sup> *Agujeros negros y tiempo curvo*, Thorne Kip S., ed. Crítica, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1995, “Fueron descubiertos matemáticamente, como una solución a la ecuación de campo de Einstein, en 1916, por Ludwig Flamm, exactamente unos pocos meses después de que Einstein formulara su ecuación de campo”, pp. 446-481.

<sup>7</sup> “Pues la verdadera atención no conduce, como podría parecer, al análisis, sino a la síntesis que la resuelve, al símbolo y a la figura – en una palabra, al destino”.

<sup>8</sup> En sánscrito, significa: Uno mismo, lo que es incorruptiblemente propio del hombre y de todo ser.

<sup>9</sup> “Preparar un hogar para la sabiduría”, conferencia pronunciada el 14 marzo 1990 en Múnich.

sidad de conocimiento no se independiza de mi existencia, donde mi corazón se mantiene puro”<sup>10</sup>. Impresiona la semejanza de conceptos e ideas que unen a este gran pensador con el pensamiento zambrano; conceptos como la pureza de corazón, o el aspecto sensorial de una razón unida a la experiencia vital –“toco toda la realidad”–, o bien esa crítica a la razón como mera acumulación de conocimientos que no nos lleva a la sabiduría, o bien, el hecho de *descubrir* “...el descubrimiento del hecho de que toco toda la realidad”, como descubrir, llevar a la luz algo ya existente, como la revelación en María Zambrano.

María Zambrano cumple un tipo de síntesis poética en su comprensión del tiempo, como algo que se puede percibir en el momento en que le reconocemos una materia que le pertenece, algo sensible, ya sea una columna de mármol de un remoto templo romano, en la contemplación que ella y Araceli hacían de las ruinas romanas en sus largos paseos, o como una capa de polvo pacientemente aposentado, inspirándonos con esas palabras, casi murmuradas: “La materia...el polvo lo había sentido siempre como el peso del tiempo; tiempo que se ha quedado detenido para hacerse sensible. Pero en ella, en la más dura materia había sentido el latido oculto del tiempo. El tiempo que desciende, se extiende y acalla sin desaparecer nunca de todo lo que vemos. El tiempo solamente amansado en la piedra, dormido en el mármol. Todo respira”.<sup>11</sup>

Volviendo a la concepción astronómica del tiempo, desconocemos si por aquel entonces Zambrano conocía estos avances de la ciencia a los que hemos hecho mención, pero sí podemos decir que reconocía la importancia de la mirada científica que, por ejemplo, un científico paleon-

tólogo, religioso y filósofo como Pierre Teilhard de Chardin, le podía aportar. Encontramos en sus escritos de los *Cuadernos del Café Greco*, concretamente el del 22 de abril de 1958, una reflexión sobre la idea de vida como vida intencional, que evoluciona, en concordancia con el pensamiento de Chardin. Esa vida lleva en sus entrañas un propósito intrínseco, como una evolución que la empuja hacia una realidad que va más allá de sus formas. En palabras de Zambrano: “Por eso en ella [vida], ser y realidad coinciden cada vez menos, van alejándose, se separan en el hombre y en el mismo se insinúa su unión”.<sup>12</sup> Volvemos aquí a la idea de integración, pero aquí se trata de la integración de la conciencia. Según Chardin, la vida lleva en sí misma la semilla de su perfección, que es el alcance del grado supremo de autoconciencia, una especie de conciencia elevada que reduce todo al fenómeno, y que sólo se puede dar en el hombre, dado que es la estructura molecular u orgánica más compleja del universo hasta ahora conocido.

¿Y cuál es el mejor canal para un alto grado de conciencia sino la atención? Atención que se consigue sobre todo a través del silencio, del recogimiento interior, y de una apertura al exterior limpia y pura. Sobre esta concepción zambrana de limpieza, entendida como pureza de pensamiento y de mirada, volveremos más adelante a través de la interpretación que hace Zambrano del escrito de Cristina Campo “Atención y poesía”. Se trata de una traducción de Zambrano que en ciertos puntos, sin embargo, acoge más bien el carácter de una mano interpretativa. Una mano que no puede evitar exponer con sus propias palabras un pensamiento compartido plenamente con su querida amiga y colega de intercambio intelectual.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Panikkar, R., *Invitación a la sabiduría*, Barcelona, Columna, 1998, p. 21.

<sup>11</sup> “Diotima de Mantinea”, recogido en Zambrano, M., *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza Editorial, 1ª edición en 1987. Fue un artículo que escribió en 1956 y, según J. Moreno Sanz, muy probablemente escrito en el Café Greco, en Roma, lugar de encuentro entre los escritores que Zambrano frecuentaba en aquella época, entre los cuales Cristina Campo y su compañero sentimental Elémir Zolla.

<sup>12</sup> Zambrano, M., *Fragments de los Cuadernos del Café Greco*, Roma, ed. Instituto Cervantes.

<sup>13</sup> Sobre la amistad entre Zambrano y Campo hay un texto bellísimo editado por María Pertile que expone las cartas que Campo escribió a Zambrano entre 1961 y 1975, publicado en Italia bajo el nombre *Se tu fossi qui. Lettere a María Zambrano* de Cristina Campo, Milán, ed. Archinto RCS Libri S.p.A., 2009.

Tanto Zambrano como Cristina Campo compartían, pues, esta forma de pensamiento, que es más propio de la poesía que de la filosofía, si ligeramente consideramos la poesía como una forma “inmediata” de apertura con y en la realidad, y la filosofía como un paso atrás, una suspensión etérea, una reflexión posterior a la primera impresión de los sentidos. Quizás por eso, por ese común sentir, la traducción de María Zambrano del texto de Campo titulado “Atención y poesía”, contiene algunas irregularidades en forma de “añadidos propios”, irregularidades que sólo se pueden comprender al amparo de una estrechísima amistad, como la que forjaron las dos mujeres a lo largo del exilio romano zambraniano, entre café y café, entre carta y carta cuando la distancia lo requería.

*Inspiraciones sobre la traducción-interpretación de María Zambrano en “Attenzione e poesia”*

Como quizás suceda a todos los grandes pensadores, la tentación de adentrarse en el discurso que objetivamente se pretende traducir y dejar ir algunos indicios de una propia forma de entender, parece irresistible. O, como en el caso que nos ocupa, resulta demasiado afilado el límite entre una mera traducción y una pequeña, casi diminuta pero perceptible, interpretación del traductor enfrente del texto traducido. No es la intención de este escrito menoscabar el valor objetivo y literario de la traducción aquí presente, sino más bien aprovechar esas pequeñas ranuras de personalidad que con mirada atenta se pueden entrever, para intentar sacar a la luz particularidades, quizás diferencias de perspectiva, o quizá simplemente de estilo, entre María Zambrano y Cristina Campo.

Con ese objetivo proponemos la exposición conjunta de los dos textos, de modo que

sea fácil para el lector situar los apuntes que se irán forjando a lo largo de esta *mirada atenta...*

Antes, sin embargo, me gustaría hacer referencia a un texto que publicó Zambrano en Italia, escasamente dos meses antes que saliera el texto de Campo, titulado *Epoche di catacombe*,<sup>14</sup> donde la autora, además, cita al escritor y amigo Elémir Zolla (es un apunte a modo de curiosidad, para resaltar la presencia continua en Zambrano del dúo Campo/Zolla). En ese texto encontramos tanta similitud de pensamiento con Cristina Campo que casi invita a pensar si el texto de ésta no sea una respuesta al suyo, como si fuera un diálogo entre autoras, un movimiento pendular entre una y otra que une, en definitiva, a las dos escritoras.

Para empezar, Zambrano expone una visión de justicia y poesía muy similar a la que aparece en los primeros párrafos del texto de Campo; “[la historia] ha sido sembrada en una suerte de suelo catastrófico del que, a veces, se eleva hasta tocar la zona de la libertad, de la razón –que al mismo tiempo es poesía–, de lo que llamamos creación humana. Es el instante de la concordia, de la adecuada respuesta del hombre al orden de la creación”. Así pues, desciframos la “adecuada respuesta” como la respuesta justa, mediadora, entre el hombre y las cosas. Posibilidad de revelación de lo real solo “por obra de un pensar inocente. Inocencia del pensamiento que no es sino el ejercicio, el concretarse de la libertad”. Equiparando la libertad a la razón, a la justicia y al mismo tiempo a la poesía, podemos ver cómo Zambrano sintetiza la idea del acto puro del verdadero conocimiento, en un modo muy similar a como lo hará Campo en su escrito *Atención y poesía*, cuando habla de la importancia de la libertad de corazón: “manteneos puros en las obras y en los pensamientos para concertar a los hombres y las cosas según esta mirada sin

<sup>14</sup> Publicado en *L'approdo letterario*, nº 12, Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1960, trad. por Francesco Tentori. Se puede encontrar el texto en la revista *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, nº 4, UB, 2002, con la traducción de Carmen Revilla.

## Una mirada recíproca entre María Zambrano y Cristina Campo

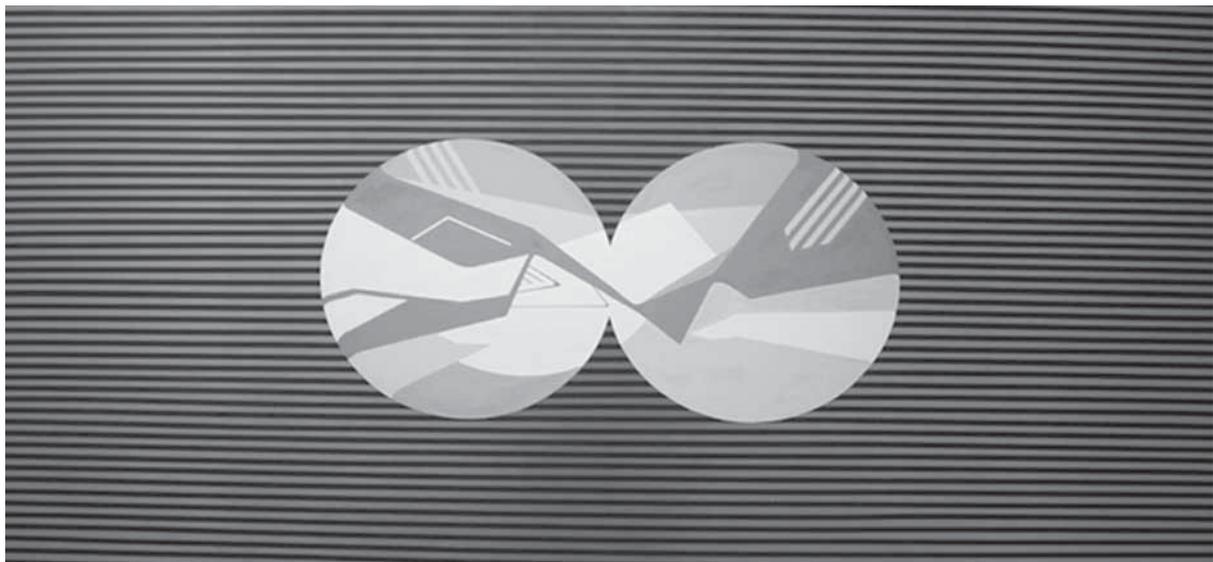
sombras. En este plano aparecen como equivalentes: justicia, poesía y crítica: son tres formas de mediación”.

Para llegar a ese tipo de mediación con lo real, según el texto de Campo, hace falta una facultad, la atención, que es precisamente lo contrario de la atención pasional, o sea, la imaginación como ilusión fantástica. Zambrano, en su texto, nos advierte sobre esa necesidad de atender sin pasión: “Sólo si seguimos con desapasionada atención el oscilar del péndulo que marca los retornos, las catástrofes, si encontramos la intrepidez indispensable para escrutar en su fondo, advertimos (.../...) la continuidad de la historia”. Además, en ese mismo parágrafo subraya la necesidad de una actitud valerosa para escrutar en lo real, tal y como Campo dirá en su texto: “La atención es espera, aceptación ferviente, valerosa de lo real”.

El texto de Campo se desliza entre las aguas de lo artístico, la poesía y la literatura,

mientras que en Zambrano se da más un matiz filosófico, con la crítica del pensamiento y la historia del Occidente moderno, pero ambas coinciden en que hay una sola forma de llegar a esa realidad que se nos quiere desvelar, una sola actitud: la atención libre de intención alguna. Con palabras de Zambrano: “La realidad parece ofrecerse a sí misma, libre de la constricción que sobre ella ejerce la pregunta del pensamiento, la pregunta que cela el interés que yace en el “pensamiento desinteresado” cuando ha pasado su hora de inocencia, y del que de repente nacen ciencias, técnicas que se adaptan, finalmente, a la tortura”. El tiempo que vivimos, tiempo de catacumbas, es también un tiempo de terror para Campo: “Por ello el arte antiguo es sintético; el arte moderno, analítico: un arte que opera por pura descomposición, como conviene a un tiempo nutrido de terror”.

Con ese sabor de comunión entre las dos autoras, pasamos ahora a exponer los dos textos.



Oscar Padilla. *Return to blue*, 2010

*Attenzione e poesia.* Cristina Campo

Nei vecchi libri è dato spesso all'uomo giusto il celeste nome di mediatore. Mediatore fra l'uomo e il dio, fra l'uomo e l'altro uomo, fra l'uomo e le regole segrete della natura. Al giusto, e solo al giusto, si concedeva l'ufficio di mediatore perché nessun vincolo immaginario, passionale, poteva costringere o deformare in lui la facoltà di lettura. «Et chaque être humain (e si potrebbe aggiungere: et chaque chose) crie en silence pour être lu autrement».

Per questo appare così importante la libertà del cuore. Tutte le chiese la raccomandano come igiene spirituale: vigilanza contro i turbamenti, disponibilità alla rivelazione divina. Nessuna chiesa però disse mai esplicitamente: mantenetevi puri nelle opere e nei pensieri per conciliare gli uomini e le cose secondo uno sguardo senz'ombra. Qui poesia, giustizia e critica convergono: sono tre forme di mediazione.

Che cosa è dunque mediazione se non una facoltà del tutto libera di attenzione? Contro di essa agisce quella che noi, del tutto impropriamente, chiamiamo la passione; ossia l'immaginazione febbrile, l'illusione fantastica.

Si potrebbe dire a questo punto che giustizia e immaginazione sono termini antitetici. L'immaginazione passionale, che è una delle for-

*Atención y poesía.* Trad. María Zambrano

En algunos viejos libros se le ha dado al justo el celeste nombre de mediador. Mediador entre el hombre y Dios, entre el hombre y otro hombre, entre el hombre y las leyes secretas de la naturaleza. Al justo, y al justo solo, se le concede<sup>15</sup> el oficio de mediador porque ninguna atadura imaginaria, pasional, puede coartar o deformar en él la facultad de lectura. «Et chaque être humain (y se podría añadir: et chaque chose) crie en silence pour être lu autrement».

De aquí la importancia de la libertad del corazón que todas las iglesias recomiendan como higiene espiritual:<sup>16</sup> vigilia de las turbaciones, mantenerse en disponibilidad para la revelación divina. Pero ninguna iglesia ha dicho nunca explícitamente: manteneos puros en las obras y en los pensamientos para concertar a los hombres y las cosas según esta mirada sin sombras. En este plano aparecen como equivalentes: justicia, poesía y crítica: son tres formas de mediación.

Pues, ¿qué puede ser la mediación sino una facultad para atender enteramente limpia?<sup>17</sup> Contra ella actúa lo que muy impropriamente llamamos la pasión, o sea: la imaginación febril, la ilusión fantástica.

De modo que se podría decir que justicia e imaginación son términos antitéticos. La imaginación pasional, una de las formas más

<sup>15</sup> Zambrano usa el tiempo verbal en presente, cuando se refiere a la figura del mediador, el hombre justo, mientras que Campo lo sitúa en tiempo pasado. Es una primera diferencia de tono entre una escritora y la otra, pero que nos podría llevar a pensar que en Zambrano la figura de mediador está mucho más arraigada en el presente, haciendo con ello un pequeño acto de "rescate", actualizando la figura con el verbo.

<sup>16</sup> Zambrano anuda las dos frases iniciales del texto de Campo, modificando un poco la fuerza o dirección del texto original, pues Campo con su primera frase nos indica la importancia de la libertad de corazón. Esa libertad de corazón es importante, se dé en el contexto en que se dé. Y acto seguido habla de cómo la iglesia se apodera de esa fórmula para moralizar a los creyentes. En cambio, en la traducción de Zambrano, parece que la fuerza de la primera afirmación "es importante la libertad del corazón" queda subordinada sólo a la libertad de corazón que "recomiendan" las iglesias. Me parece que en el cambio de estructura gramatical se pierde un poco el carácter originario de la autora, más incisivo, más tajante al separar una cosa y la otra.

<sup>17</sup> Aquí encontramos una interesante sobreposición de conceptos; donde Campo llama "libre" a la facultad de atender, Zambrano usa el término más *sensorial* de "limpia". En el lenguaje común, una mirada limpia es una mirada pura, transparente, sin esconder "intenciones". Tal y como nos cuenta Enrique de Rivas en una conferencia que dio en el Congreso organizado por el Instituto Cervantes de Roma, en honor al centenario del nacimiento de la filósofa, con el título "María Zambrano: los años de Roma (1953-1964)", Zambrano una vez le escribió: "Si miras con pureza, todo tu ojo será puro".

me più incontrollabili dell'opinione – questo sogno in cui tutti ci muoviamo – non può servire in realtà che a una giustizia immaginaria. È questa, per esempio, la differenza essenziale fra la giustizia passionale di Elettra e la giustizia spirituale di Antigone. L'una immagina di poter avanzare colpa per colpa, spostando il peso della forza dall'uno all'altro anello di una catena infrangibile. L'altra si muove in un regno dove la legge di necessità non ha più corso.

Al giusto, infatti, contrariamente a quanto di solito si richiede da lui, non occorre immaginazione ma attenzione. Noi chiediamo al giudice una cosa giusta chiamandola con un nome sbagliato quando sollecitiamo da lui “dell'immaginazione”. Che cosa mai sarebbe in questo caso l'immaginazione del giudice se non arbitrio inevitabile, violenza alla realtà delle cose? Giustizia è un'attenzione fervente, del tutto non violenta, ugualmente distante dall'apparenza e dal mito.

“Giustizia, occhio d'oro, guarda”. Immagine di perfetta immobilità, perfettamente attenta.

Poesia è anch'essa attenzione, cioè lettura su molteplici piani della realtà intorno a noi, che è verità in figure. E il poeta, che scioglie e ricompone quelle figure, è anch'egli un mediatore: tra l'uomo e il dio, tra l'uomo e l'altro uomo, tra l'uomo e le regole segrete della natura.

I greci furono esseri sdegnosi di immaginazione: la fantasticheria non trovò posto nel loro spirito. La loro attenzione eroica, irremovibile (di cui l'esempio estremo è forse Sofocle) di continuo stabiliva rapporti, di continuo separava ed univa, in uno sforzo incessante di decifrazione così della realtà come del mistero. I Cinesi meditarono per millenni allo stesso modo, intorno al meravi-

incontrolables de la opinión (ese sueño en el que todos nos movemos) no puede servir sino a una justicia imaginaria. Y ésta parece ser la diferencia esencial entre la justicia pasional de Electra y la justicia espiritual de Antígona: que la primera imagina poder restituir culpa por culpa, transfiriendo el peso<sup>18</sup> de uno a otro eslabón de una cadena inquebrantable, mientras la segunda se mueve en un plano donde la ley de la necesidad no tiene ya curso.

Al justo, contrariamente a cuanto suele pedírsele, no le es necesaria la imaginación sino la atención. Solicitamos del juez una cosa justa usando un término equivocado, cuando solicitamos de él que use “de la imaginación”. ¿Qué sería, en este caso, la imaginación sino arbitrariedad inevitable, violencia a la realidad de las cosas? Justicia es una atención ferviente, enteramente no-violenta, igualmente distante de la apariencia y del mito.

“Justicia, ojo de oro, mira”.<sup>19</sup> Imagen de perfecta inmovilidad, perfectamente atenta.

También la poesía es atención: lectura en múltiples planos de la realidad circundante, que es verdad en figuras. Y el poeta, que disuelve y recompone estas figuras, es así también un mediador: entre el hombre y Dios, entre el hombre y otro hombre, entre el hombre y las leyes secretas de la naturaleza.

Los griegos fueron seres desdenosos de la imaginación: la fantasmagoría no encontró lugar en su espíritu: su atención heroica, inmovible (de la que el ejemplo más cumplido es quizás Sófocles), establecía de continuo relaciones, separaba y unía de continuo, en un esfuerzo incesante por descifrar la realidad y también el misterio. Los chinos actuaron de la misma manera en el maravilloso “Libro de las Muta-

<sup>18</sup> Zambrano omite la palabra “fuerza”, modificando el eco weiliano de estas líneas. La frase cambia un poco de significado, si con el texto de Campo entendemos que la fuerza (la fuerza de la justicia) pasa de un lado a otro, y en cambio con Zambrano entendemos que es sólo la pesantez lo que cambia de un eslabón al otro.

<sup>19</sup> Recordamos todavía las palabras de Zambrano a Enrique de Rivas: “si miras con pureza, todo tu ojo será puro”.

gioso Libro delle Mutazioni. Dante non è, per quanto scandaloso possa suonare, un poeta dell'immaginazione, ma dell'atención: vedere anime torcersi nel fuoco e nell'olivo, ravvisare nell'orgoglio un manto di piombo, è una suprema forma de atención, che lascia puri e incontaminati gli elementos dell'idea.

L'arte d'oggi è en grandissima parte imaginazione, cioè contaminación caótica de elementos y de planos. Todo ello se opone a la justicia (que por supuesto, no interesa al arte de hoy).

Se dunque l'atención è attesa, accettazione fervente, impavida del reale, l'immaginazione è impazienza, fuga nell'arbitrario: eterno labirinto senza filo di Arianna. Per questo l'arte antica è sintética, l'arte moderna analítica; un'arte in gran parte di pura scomposizione, come si conviene ad un tempo nutrito di terrore. Poiché la vera atención non conduce, como potrebbe sembrare, all'analisi, ma alla sintesi che la resolve, al símbolo e alla figura –in una parola, al destino.

L'analisi può diventare destino quando l'atención, riuscendo a compiere una sovrapposizione perfetta di tempi e di spazi, li sappia ricomporre, volta per volta, nella pura bellezza della figura. È l'atención de Marcel Proust.

El arte de hoy es en grandísima parte imaginación, o sea: contaminación caótica de elementos y de planos. Todo ello se opone a la justicia (que por supuesto, no interesa al arte de hoy).

Pues si la atención es espera, aceptación ferviente, valerosa de lo real, la imaginación es impaciencia, fuga en lo arbitrario: eterno laberinto sin hilo de Ariadna. Por ello el arte antiguo es sintético; el arte moderno, analítico: un arte que opera por pura descomposición, como conviene a un tiempo nutrido de terror. Porque la verdadera atención no conduce, como podría parecer, al análisis, sino a la síntesis que la resuelve, al símbolo y a la figura, en una palabra: al destino.

El análisis se convierte en destino cuando la atención, cumpliendo una superposición perfecta de tiempos y de espacios, los recompone paso a paso, en belleza, en figura. Es la atención de la memoria en Marcel Proust.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Aquí encuentro un detalle que me hace sospechar que Zambrano no conocía bien este libro al cual se refiere con admiración Campo, el *Libro de las Mutaciones*. Y el detalle es en la forma de traducir las palabras de Campo. Donde Campo dice "I chinesi meditarono per millenni allo stesso modo, intorno [al libro]", Zambrano traduce "Los chinos actuaron de la misma manera en [el libro]". Pues bien, Campo está aludiendo a la actitud con la que se debe consultar el libro (pues de un libro-oráculo se trata), y a la reflexión o meditación que los símbolos ahí presentes generan, pero remarcando la continuidad en la historia "per millenni" de esa consulta. Este libro tiene la peculiaridad de haber sido gestado en diferentes épocas de la historia china, con diferentes influencias ya sea de soberanos o de filósofos, y ampliado a lo largo de los tiempos. Además, es un libro que siempre ha tenido un carácter de consulta, por lo que ha reunido a su alrededor a más de un interesado, de ahí que Campo dice "intorno [al libro]". No se creó, por tanto, en un preciso momento único del pasado chino, sino que siguió generando modelaciones con el paso del tiempo. Si volvemos a la frase reducida de Zambrano, uno podría entender que los chinos actuaron en un momento dado (el momento de la creación del libro) con esa atención de la que habla Campo, pero sólo en ese momento, eliminando así todo el carácter de continuidad y toda la influencia que ha ejercido este libro a lo largo de la historia china (sólo diremos aquí que hasta los siglos XVIII-XIX, era un libro de consulta obligada en el ámbito político, antes de la toma de decisiones importantes).

<sup>21</sup> Aquí Zambrano substituye una frase entera, quizás por dificultad de traducción, con otra totalmente diferente, aunque para el contexto del significado del texto no haya cambios sustanciales. Donde Campo, haciendo seguramente referencia a un verso de Dante, dice "ravvisare nell'orgoglio un manto di piombo", Zambrano resume "para no recordar sino la imagen más inmediata", haciendo referencia a la anterior. La frase de Campo se podría traducir: "reconocer en el orgullo un manto de plomo".

<sup>22</sup> Donde Campo dice "È l'atención de Marcel Proust", Zambrano añade "la atención de la memoria en Marcel Proust". Podríamos entender este nuevo concepto de "memoria" como un intento de Zambrano de ampliar a lo que según ella quiso referirse Campo mencionando a Marcel Proust, es decir, a la relevancia en ese autor del uso de la memoria como una re-vivencia del pasado, una actualización del pasado en el presente, como forma de atención.

L'attenzione è il solo cammino verso l'inesprimibile, la sola strada al mistero. Infatti è solidamente ancorata nel reale, e soltanto per allusioni celate nel reale si manifesta il mistero. I simboli delle sacre scritture, dei miti, delle fiabe, che per millenni hanno nutrito e consacrato la vita, si vestono delle forme più concrete di questa terra: dal Cespuglio Ardente al Grillo Parlante, dal Pomo della Conoscenza alle Zucche di Cenerentola.

Davanti alla realtà l'immaginazione indietreggia. L'attenzione la penetra invece, direttamente e come simbolo (pensiamo ai cieli di Dante, divina e minuziosa traduzione di una liturgia). Essa è dunque, alla fine, la forma più legittima, assoluta d'immaginazione, Quella a cui allude senza dubbio l'antico testo di alchimia là dove raccomanda di dedicare all'opera "la vera immaginazione e non quella fantastica". Intendendo con ciò, chiaramente, l'attenzione, in cui l'immaginazione è presente, sublimata, come il veleno nella medicina. Per uno dei tanti equivoci del linguaggio, comunemente la si chiama "fantasia creatrice".

Importa poco se a questo attimo creatore, nel quale si compie l'alchimia della perfetta attenzione, conducano lunghi e dolorosi pellegrinaggi, o se scaturisca da un'illuminazione. Tali lampi non sono se non quella scintilla (di origine e natura sempre più misteriose via via che per ogni cosa ci viene fornita una chiave) che l'attenzione sollecita e prepara: come il parafulmine il fulmine, come la preghiera il miracolo, come la ricerca di una rima l'ispirazione che proprio da quella rima potrà sgorgare. A volte è l'attenzione di un'intera stirpe, di tutta una genealogia, che avvampa improvvisamente alla scintilla di un dio: "Io posi li piedi in quella

La atención es el único camino de<sup>23</sup> lo inexpresable, la sola vía del misterio, ya que está inmediatamente vinculada con lo real: y sólo por alusiones emboscadas en lo real se manifiesta el misterio. Los símbolos contenidos en las historias sagradas, en los mitos y en las fábulas que durante milenios han alimentado y consagrado la vida, se revisten de las formas más concretas de esta tierra: de la Zarza Ardiente hasta el Grillo Parlante (del Fruto del Conocimiento hasta la calabaza de la Cenicienta).

Ante la realidad, la imaginación retrocede. La atención la penetra, directamente y como símbolo. (Pensemos en los cielos de Dante, divina y minuciosa traducción de una liturgia.) Es ésa, al fin, la forma más legítima, absoluta de la imaginación: la misma a la que se refiere sin duda el viejo texto de Alquimia cuando recomienda dedicar a la obra la verdadera imaginación y no la fantástica: significando así claramente por ella la atención —en la que está contenida la imaginación, sublimada, como el veneno en la medicina. Por uno de los tantos equívocos del lenguaje, se la llama comúnmente "fantasía creadora".

Poco importa si a ese momento,<sup>24</sup> en que se cumple la alquimia de la perfecta atención, conducen largas y dolorosas peregrinaciones o si aparece como una fulguración. Tales relámpagos no son sino aquella chispa, de origen y naturaleza cada vez más misteriosa, en la medida en que se le ofrece la clave de todo, que la atención solicita y prepara: como el pararrayos al rayo, como la plegaria al milagro, como la búsqueda de la rima a la inspiración que puede brotar de esa rima. A veces, se trata de la atención de toda una stirpe, de toda una genealogía, que se enciende de improviso en la centella de un dios: "Io posi li piedi in quella parte della

<sup>23</sup> Zambrano traduce "verso" ("hacia") con la preposición, a mi modo de ver equivocada, "de". Equivocada porque una cosa es una tendencia, una inclinación hacia algo, en ese caso hablamos de "lo inexpresable" y que por eso Campo usa una preposición inconcreta, *hacia*, que da la idea de algo no alcanzado en su totalidad, manteniendo así el misterio como algo no totalmente desvelable. En cambio Zambrano cambia la intencionalidad "abierto" de Campo por: "es el único camino *de* lo inexpresable", dando así un valor (supongo no querido) de camino concluyente para alcanzar lo inexpresable.

<sup>24</sup> Campo dice "a questo attimo creatore", y Zambrano omite en su traducción la palabra "creador".

parte della vita di là della quale non si puote ire più per desiderio di ritornare...”.

Questo individuo dall’attenzione conclusiva, rapinatrice, il mondo lo definisce, con un’abbreviazione molto bella, un genio, significando colui che è abitato da un demone, che incarna il manifestarsi di uno spirito sconosciuto.

Come il gigante dalla bottiglia, dall’immagine l’attenzione libera l’idea, poi di nuovo raccoglie l’idea dentro l’immagine: a somiglianza, ancora una volta, degli alchimisti che prima scioglievano il sale in un liquido e poi studiavano in quale modo si riaddensasse in figure. Essa opera una scomposizione e una ricomposizione del mondo in due momenti diversi e ugualmente reali. Compie così la giustizia, il destino: questa drammatica scomposizione e ricomposizione di una forma.

L’espressione, la poesia che ne nasce, non potrà essere, evidentemente, che una poesia geroglifica: simile ad una nuova natura. Tale che solo una nuova attenzione, un nuovo destino, la potrà decifrare. Ma la parola svela istantaneamente a quale grado di attenzione sia nata. Lo svela col suo peso, terrestre e sopraterrestre: tanto più rispettato, tanto più circondato di silenzio e di spazio quanto più intenso è stato il tempo dell’attenzione.

Ogni parola si offre nei suoi multipli significati, simili alle faglie di una colonna geologica: ciascuna diversamente colorata e abitata, ciascuna riservata al grado di attenzione di chi la dovrà accogliere e decifrare. Ma per tutti, quando sia pura, ha un colmo dono, che è totale e parziale insieme: bellez-

vita di là dalla quale non si puote ire più per desiderio di ritornare”.

Y a ese individuo dotado de una atención que así concluye y rapta, el mundo lo define –con una bella síntesis– como un genio, para señalar al que está habitado por un “daimon”; que encarna la manifestación de un espíritu ignoto.

Como el genio de la botella, la atención de la imagen libera la idea y de la idea recoge la imagen, también a semejanza de los alquimistas que trataban la sal disolviéndola en un líquido y estudiando luego cómo se adensaban y rehacían las figuras así formadas. Opera una descomposición y recomposición del mundo en dos planos diversos, igualmente reales. Cumple así la justicia, el destino: esa dramática disolución y recomposición de una forma.

La expresión, la poesía así nacida no puede ser, evidentemente, sino jeroglífica, como una nueva naturaleza; y sólo una nueva atención, un nuevo destino la puede descifrar. Pero la palabra revela al instante de qué potencia de atención ha nacido. Lo revela con la integridad<sup>25</sup> de su peso, terrestre y ultraterrestre, tanto más respetado, tanto más circundado de silencio y de espacio, cuanto más intenso haya sido el tiempo de la atención.

Toda palabra se da según la multiplicidad de sus secretos<sup>26</sup> significados, semejantes a los estratos de una columna geológica, cada uno coloreado y poblado diversamente; multiplicidad que está en relación directa con la del espíritu –el destino–<sup>27</sup> que la acoge y descifra. Mas, para todos, cuando es pura, es portadora de un don colmado,

<sup>25</sup> Aquí introduce otra vez un particular, Zambrano, añadiendo el carácter “íntegro” del peso.

<sup>26</sup> Añade el carácter “secreto” a los significados de la palabra.

<sup>27</sup> Ésta podemos decir que es ya una frase toda ella interpretación libre de lo que en realidad dice Campo; pues de la frase original “ciascuna riservata al grado di attenzione di chi la dovrà accogliere e decifrare”, Zambrano cambia absolutamente la forma, añadiendo además otros conceptos importantes: “multiplicidad que está en relación directa con la del espíritu –el destino– que la acoge y descifra”. Para entender mejor la diferencia, traduciré literalmente la frase de Campo: “cada una [palabra=estrato] reservada al grado de atención de quien deberá acogerla y descifrarla”. Si bien Zambrano retoma la palabra multiplicidad para englobar el sentido de correspondencia o equivalencia numérica entre significados y “receptores” alude a un “espíritu –el destino–” que Campo

za e significato, indipendenti e tuttavia inseparabili, come in una comunione. Come in quella prima comunione che fu la moltiplicazione dei pani e dei pesci. La parola del maestro, dice un racconto ebraico, appariva a ciascuno un segreto destinato all'orecchio suo e a nessun altro: sicché ciascuno sentiva come sua, e completa, la storia meravigliosa che egli narrava nelle piazze e di cui ogni nuovo venuto non udiva che un frammento.

“Souffrir pour quelque chose c'est lui avoir accordé une attention extrême”. (Così Omero soffre per i Troiani, contempla la morte di Ettore; così il maestro di spada giapponese non distingue tra la sua morte e quella dell'avversario). E avere accordato a qualcosa un'attenzione estrema è avere accettato di soffrirla fino alla fine, e non soltanto di soffrirla ma di soffrire per essa, di porsi come uno schermo tra essa e tutto quanto può minacciarla, in noi e al di fuori di noi. E avere assunto sopra se stessi il peso di quelle oscure, incessanti minacce, che sono la condizione stessa della gioia.

Qui l'attenzione raggiunge forse la sua più pura forma, il suo nome più esatto: è la responsabilità, la capacità di rispondere per qualcosa o qualcuno, che nutre in misura uguale la poesia, l'intesa fra gli esseri, l'opposizione al male. Perché veramente ogni errore umano, poetico, spirituale, non è, in essenza, se non disattenzione.

Chiedere a un uomo di non distrarsi mai, di sottrarre senza riposo all'equivoco dell'immaginazione, alla pigrizia dell'abitudine, all'ipnosi del costume, la sua facoltà di

parcial y total a la vez: belleza y significación, independientes y al mismo tiempo inseparables, como en una comunión. Como en aquella primera que fue la multiplicación de los panes y de los peces. La palabra del maestro, dice un cuento hebraico, se le aparecía a cada uno como un secreto destinado a su oído y a ningún otro, y así cada cual oía como suya y completa la historia que él narraba en las plazas y de la que el recién llegado no escuchaba más que un fragmento.

Todo ello, de una parte y de otra, significa sufrimiento y amor.<sup>28</sup> “Souffrir pour quelque chose c'est lui avoir accordé una atención extrême”. (Homero sufre por los troyanos, contempla la muerte de Héctor. El maestro de espada japonés no distingue entre su propia muerte y la de su adversario.) Y haber acordado a una cosa una atención extrema es haber aceptado sufrirla hasta el fin. Y no sólo sufrirla a ella, sino sufrir por ella, colocándose como una pantalla entre ella y, todo lo que pueda amenazar su significado,<sup>29</sup> en nosotros y fuera de nosotros: haber asumido valerosamente el peso de estas oscuras e incesantes amenazas.<sup>30</sup>

En este punto la atención alcanza quizás la forma más pura, su nombre más exacto: la responsabilidad, la capacidad de *responder* por algo o alguien que nutre en igual medida el entendimiento entre los seres, el nacimiento de la poesía y la oposición al mal. Pues, en verdad, todo error humano, poético y espiritual, no es, en esencia, sino desatención.

Pedirle a un ser humano que no se distraiga en ningún momento, que se sustraiga sin descanso al equivoco de la imaginación, a la inercia de la costumbre, al hipnotismo del

no menciona en ese contexto. Se trata de una interpretación libre que, aunque pueda ser cercana a la intención de Campo, podría conllevar un error, porque Campo habla de las singularidades de las personas y Zambrano de un ente, el destino, que parece estar por encima de cada humano singular. Son, por tanto, dos visiones diferentes.

<sup>28</sup> Otra clara “licencia de autor” es esta frase añadida de Zambrano, que no se encuentra en el original.

<sup>29</sup> Aquí vuelve a interpretar Zambrano que Campo está hablando de la amenaza que puede sufrir el “significado” de la cosa, no la cosa en sí, cuando en realidad Campo se mantiene más abierta, podríamos decir abierta a cualquier tipo de amenaza, también física, no solo semántica como pretende Zambrano.

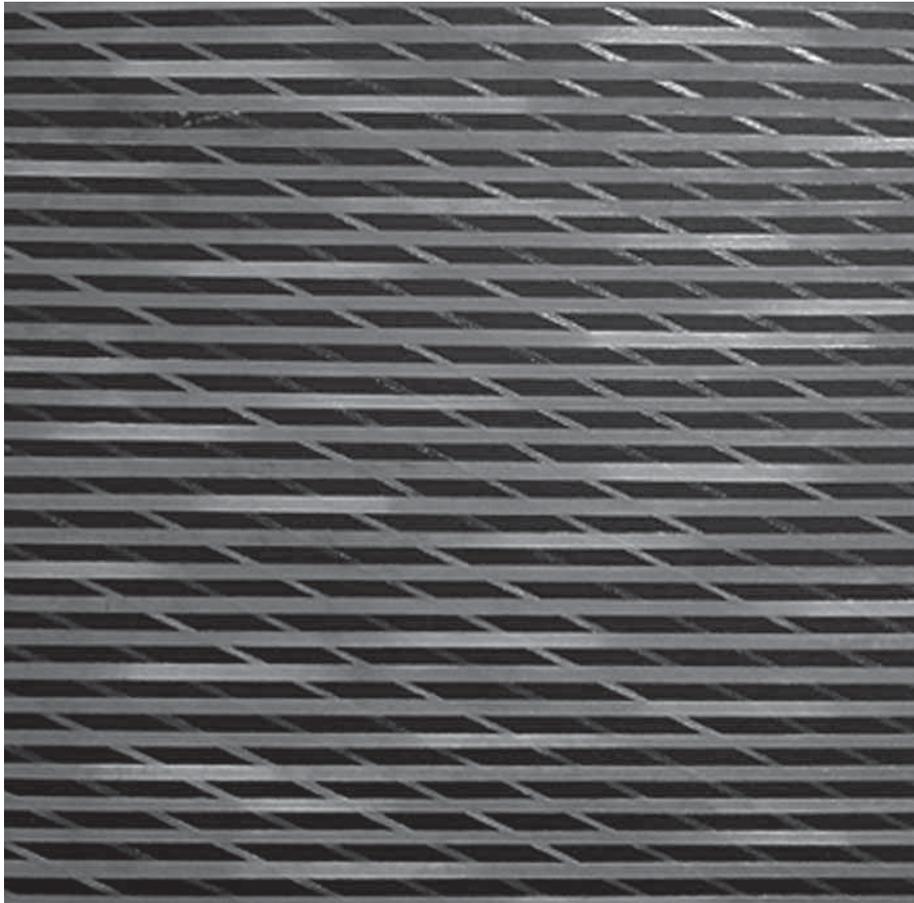
<sup>30</sup> En este caso Zambrano omite una frase entera del texto original. En realidad Campo termina el párrafo diciendo: “...incesanti minacce, che sono la condizione stessa della gioia”, que traducido vendría a ser: “...incesantes amenazas, que son la condición misma del júbilo”. Ésta será la última irregularidad notoria en la traducción del texto.

attenzione, è chiedergli di attuare la sua massima forma.

È chiedergli qualcosa di molto prossimo alla santità in un tempo che sembra perseguire soltanto, con cieca furia e agghiacciante successo, il divorzio totale della mente umana dalla propria facoltà di attenzione.

hábito su facultad de atender, es pedirle que actualice al máximo su forma.

Es pedirle algo que se acerca a la santidad, en una época que parece perseguir solamente –con furia ciega y con escalofriante éxito– el divorcio total de la mente humana de su propia facultad de atender.



Oscar Padilla. *Cosmos 2.16*, 2007

# Documentos

---

Lola Nieto<sup>1</sup>

## *La poesía que (se) escribe (con) la filosofía de María Zambrano. Selección de poemas*

**N**o es sólo que dedique un ensayo a las relaciones epistemológicas entre una y otra, es que cuando en septiembre de 1937 enuncia por primera vez su propuesta de reforma del pensamiento, María Zambrano pacta, en el seno del paradigma que va a encauzar toda su obra, la unión de dos disciplinas aparentemente contrarias: filosofía y poesía. Hoy y a este respecto, lo que me parece necesario es precisar esta cuestión señalando el sentido que la pensadora atribuye a la segunda –para así entender cuál es el que le concede a la primera–. En efecto, deberíamos preguntarnos: ¿a qué llama María Zambrano *poesía*? Y curiosamente, como advierte Chantal Maillard, en este punto, Zambrano comulga, aunque no lo reconoce, con Platón: olvida la poesía –mimética, homérica– que el filósofo estigmatiza en la *República* y, con él, aprueba la del poeta entusiasmado cuya palabra es vehículo de la expresión divina. Este último modelo se consolida

como un sistema metafísico, del mismo modo que, para Platón y para Zambrano, la filosofía es, en definitiva, un método de revelación –si no divina (encuentro, don, hallazgo), racional (búsqueda, requerimiento, respuesta)–. Es preciso tener en cuenta, entonces, que cuando Zambrano habla de *poesía* habla de *esta* poesía, y que, por tanto, si en el pulso de su pensamiento se hermanan dos escrituras escindidas es bajo un particular sesgo comprensivo que las unifica: el que entiende que filosofía y poesía constituyen dos versiones de un misma vía epistémica trascendental y teleológica de la realidad. La *poetización de la filosofía* se debe pensar como un movimiento que pese a atraer para sí conceptos como subjetividad, devenir circunstancial o contexto vital –propios de la poesía–, sigue apelando a otros como verdad y esencia –propios de *cierta* poesía y de *cierta* filosofía–. Si se escucha con atención, la voz de Zambrano articula las músicas de la Idea platónica y de la fenomenología en boga desde principios del XX. Es una sinfonía en la que los acordes transitorios y accidentales ocultan una inmutable melodía esencial.

<sup>1</sup> eleuceria@hotmail.com

<sup>2</sup> Cuyo poema aquí seleccionado fue antologado por el propio autor en “Tres poemas para María Zambrano y un comentario”, *República de las Letras*, nº 80-85, pp. 180-185.

Este marco filosófico-poético que María Zambrano genera con su discurso es, precisamente y en el ámbito hispánico (supera las fronteras nacionales debido, sobre todo, a su exilio), más atendido por poetas que por filósofos, y es el contexto teórico donde se fragua una de las corrientes más fructíferas del panorama literario contemporáneo: la llamada *poesía del silencio*. Aunque Zambrano mantiene un diálogo intenso con algunos poetas coetáneos a ella –Emilio Prados o Lezama Lima, entre otros– e incluso con los que la preceden –Machado–, para esta selección pretendo rescatar poemas que den cuenta del magisterio que la pensadora ejerce en poetas cuya obra crece al arrullo de su influencia intelectual. Esta herencia toma cuerpo evidente no sólo porque las composiciones que aquí se presentan –de Antonio Gamoneda, Hugo Mujica, Sánchez Robayna, Ada Salas o Carmen Borja, entre otras que podrían acompañarlas– gravitan en torno al pensamiento zambraniano, sino porque además algunas están dedicadas a la propia pensadora –como las de Valente, Clara Janés, Amalia Iglesias o Antonio Colinas, entre más que podrían engrosar la nómina–. Un caso excepcional es el poema de José Miguel Ullán que, pese a deslizarse por senderos distintos a los que transitan los poemas de los autores mencionados, ofrece su trazo a la pensadora mostrando así que también escritores de otras tendencias reconocen la deuda que la obra de Zambrano presta a la poesía. Y es que una cosa es segura: sin la filosofía de María Zambrano la poesía contemporánea en lengua española se escribiría de otro modo: su pensamiento (escrito como poesía) sigue escribiendo –en intransitivo– cierta poesía de hoy. (Otro tema es preguntarse por el sentido de su retórica y, por efecto genealógico, por el de la escritura de Zambrano.)

José Ángel Valente

PALABRA

*A María Zambrano*

Palabra  
hecha de nada.

Rama  
en el aire vacío.

Ala  
sin pájaro.

Vuelo  
sin ala.

Órbita  
de qué centro desnudo  
de toda imagen.

Luz,  
dónde aún no forma  
su innumerable rostro lo visible.

de *Material memoria* (1979)

Clara Janés

MARÍA ZAMBRANO

*(Tras una conversación con  
Rafael Martínez Nadal)*

En tanto que a la luna la cicuta,  
orante, se extasía en resplandores,  
tus ojos en lo oscuro se sumergen  
en pos de la visión sustentadora.  
Rasga el aire el maullido y la piedra  
inviste condición ya de ruina,  
mientras tu ser en fuente se traduce  
y alcanza la lustral protopalabra,  
en vela, corazón desde los ínferos.

de *Vivir* (1983)

Antonio Colinas

## LA VOZ

En el centro del jardín yo me había cerrado al mundo. Yo había cerrado mis ojos, y mis oídos, y mis labios al mundo. Pero me llegó tu voz. Estaba seguro de que era tu voz. Tu voz que negaba mi muerte para el mundo. ¿Era tu voz el hilo que todavía me unía al mundo o acaso me encontraba más allá de este mundo? Si yo estaba más allá, significaba que tu voz me había conducido a otra vida. Porque tú ya no vivías nuestra vida, tú ya no eras de este mundo. Tú ni siquiera sabías de la vida blanca, vacía en la nada, del humano que, en un jardín ardoroso, deseó suicidarse cerrando sus ojos, y sus oídos, y sus labios al mundo. Tu voz de luto cristalino, tu voz de musgo nocturno, situaba mi vida en otro espacio. Tu voz, anunciadora de la noche, cerraba, quemando como un rayo, mis sentidos. Tu voz, como un relámpago violeta, quebraba el muro negro de la más negra noche, de la noche que estaba más allá de la noche, para entreabrir en él una nueva aurora, la Aurora. Ya estaba más allá, ya estaba en otro Día. Y, sin embargo, ¿no era el mismo espacio, no era el mismo jardín, el jardín con su muro de fuego ardiendo, ardiendo siempre, el jardín cercado por el fuego de mi obstinada negación? Todo era igual y todo era distinto. Ya nada tenía que temer del mundo, del mundo de otros días, pues tu voz me llamaba. De nuevo, mis sentidos —que ya no eran los míos— quedaron en libertad. Y alcé mis ojos a la luz de tus ojos, y respiré en tus manos flores mojadas de estrellas perfumadas, y volví a oír con nitidez tu voz como una campana que resonara en cada fibra de mi cuerpo. Y abrí mis labios para musitar con piedad: “No insistas más con tu voz, no insistas más con tu música; aparta de mí ese cáliz de dulzura, pues podría enloquecer, que es peor que morir. Déjame que olfatee el paso de tu túnica. Déjame que sólo sienta y vea y bese en este nuevo espacio al que tu voz me ha conducido, desde el que tu voz me llama”.

de *Jardín de Orfeo* (1988)

Antonio Gamoneda

Tengo frío junto a los manantiales. He subido hasta cansar mi corazón.

Hay yerba negra en las laderas y azucenas cárdenas entre sombras, pero, ¿qué hago yo delante del abismo?

Bajo las águilas silenciosas, la inmensidad carece de significado.

\*\*\*

Amé las desapariciones y ahora el último rostro ha salido de mí.

He atravesado las cortinas blancas: ya sólo hay luz dentro de mis ojos.

de *Libro del frío* (1992)

José Miguel Ullán

## UN DIBUJO PARA MARÍA ZAMBRANO

*Avant l'aurore, dans le forêt triangulaire.*  
Alfred Jarry

La exactitud vivida de lo que contemplamos en la blanca mirada del agua no nos deja ser el destino —pero nos da, sin levantar la mano, la mansa sensación de ir acercándonos al felino escondido de aquel encuentro:

*Menos borroso que una hermandad,  
ventana.  
Y más anónimo que un lirio,  
espejo.*

Un manantial, una hermandad republicana (alguien tenía que decirlo), un lirio —y la voz temblorosa (“la poesía va contra la justicia”) de la primera luz, al despertar perdida en la corazonada discontinua del bosque.

de *Visto y no visto* (1993)

Hugo Mujica

DONDE ME DIGO

En lo alto no se baten  
las alas  
ni en el silencio  
se nombra al silencio.

De dios no sabemos nada

esa nada hiende  
todo saber,  
esa hendidura es lo aprendido

la ausencia que queda,  
la huella donde me digo.

de *Sed adentro* (2001)

Ada Salas

No duerme el animal que busca  
su alimento. Huele  
y está tan lejos todavía  
el aire de su presa.  
Y vagará en la noche.  
Con la sola certeza de su hambre.  
Ciego

porque una vez ya supo

de ese breve temblor  
bajo su zarpa.

de *Lugar de la derrota* (2003)

Andrés Sánchez Robayna

Todo comienzo es ilusorio.  
Todo comienzo es sólo un enlazarse  
del principio y del fin en la cadena  
del tiempo, es el instante  
en que creíamos ver el nacimiento  
y el nacimiento es sólo un acto  
de lo incesantemente renacido  
—es decir, estas líneas semejan un comienzo  
pero el comienzo surge a cada instante,  
como la lluvia que esta tarde  
vi caer sobre el mar  
y esta tarde es tan sólo una tarde del tiempo  
que renace  
en un eterno recomienzo  
y la lluvia y la tarde se han hundido en el tiempo  
en el que ruedan siempre las nubes agolpadas  
sobre los mármoles celestes

y la línea inicial es un comienzo  
y la línea final será un comienzo.

de *El libro, tras la duna* (2002)

Amalia Iglesias

EL DÍA SIN AURORA

“¡Y qué diré a tu hermana que te espera!  
Dile que viva por mí, que viva lo que a mí me fue negado:  
que sea esposa, madre, amor.  
Que envejezca dulcemente, que muera cuando le llegue  
la hora. Que me sienta llegar con  
la violencia inmortal en cada mes de abril...”  
MARÍA ZAMBRANO. *LA TUMBA DE ANTÍGONA*

Ese día ya nunca acabará de amanecer  
porque su luz se esconde en vuestros ojos  
de profunda hendidura  
al otro lado.

Ese día será ya para siempre  
el cielo más oscuro sin aurora.  
En sus pupilas retumba un altar de ceniza,  
un cauce extraviado de ríos  
sin mar que desemboque,  
sin oración para la noche de los satélites,  
sin ofrendas para dioses efímeros.

A partir de ahora, el mes más cruel  
ya siempre será marzo,  
su claridad cabizbaja en los rincones,  
el viento avergonzado entre sus pliegues,  
vuestro silencio que retumba entre las calles,  
la memoria de lo que queda por decir,  
vuestra vida sin pronunciar, al borde de los labios,  
la memoria para esconder los pedazos  
de cielo que nos faltan.

Y al alba negra,  
el verso que no aprende a posarse en la cicatriz reciente,  
el verso que caduca de impotencia  
en la orilla del tiempo.  
Porque no sabemos qué hacer con vuestra ausencia,  
porque no sabemos qué hacer con vuestros nombres,  
porque no sabemos qué hacer con esta noche ciega.

Tal vez por eso, para no sentirnos culpables,  
escribimos más versos, como quien marca  
teléfonos móviles que sigan sonando  
en vuestras tumbas.

de *Lázaro se sacude las ortigas* (2006)

Carmen Borja

Siempre volvemos a la casa del padre.  
En cualquier lugar surge el relámpago  
que transforma el paisaje o la calle en conciencia:  
talisman que protege del frío.  
Entonces Ibn Hazm habla del amor verdadero,  
aquel que no es hijo de un instante,  
y de la planta arraigada que no ha de esperar la lluvia.  
Porque el sentido viene de aquel viento  
que llegó con el poema: sagrado ardor.  
¿No ves que pasa a tu lado sin ser visto?  
Sin cuerpo, sutil como un susurro.  
Amor: lo que fuimos, somos, seremos,  
todos los tiempos conjugados del ser,  
camino de regreso a casa.

de *El libro del retorno* (2007)

# Documentos

---

## *Para entender la obra de María Zambrano\**

11.08.1987

**P**ara una biografía intelectual que ha dependido en parte de las circunstancias pero cuyo núcleo inicial, y nunca perdido a mi parecer, es filosofía, poesía y religión. De ahí que *Filosofía y Poesía*, escrito en Morelia y reeditado, sea una obra nuclear. Mas al darme cuenta un día, creo que fue en Roma, de que estas notas tenían valor por sí mismas, escribí *El Hombre y lo Divino*, libro editado. Mi obra, no tengo más remedio que llamarla así, tiene un sentido circular, son como los gajos de una naranja, no hay que mirarlo pues, como criterios de primero, segundo y tercero. Es como un árbol, cuyo germen o raíz no se pierde, aunque se ramifique.

Mas había otro eje, que es España. En mi breve estancia de un año en Morelia aparecen los dos, mas los dos venían de España conmigo. Esa estancia en Méjico, la primera del destierro, es la más significativa, a saber: *Pensamiento y Poesía en la Vida Española* y *Filosofía y Poesía*. Hacia un *Saber sobre el Alma* venía ya de España, fue el segundo ensayo publicado en la misma revista por Don José Ortega y Gasset, el que ocasionó mis llantos y lágrimas, y el que saliera de mi entrevista con él llorando a lágrima viva por la Gran Vía, diciéndome

yo “no saben que Don José ha muerto” y lo que había muerto era mi total discipulado con él. Lo que yo creía expresión de la razón vital (ilegible) profundamente: “No hemos llegado todavía aquí y usted de un salto, se planta más allá” me dijo, publicándolo.

Pero en mí no estaba todavía claro que yo buscara otra razón, además de la vital. Por lo visto para él lo estuvo. Me acusó de no tener objetividad. Me dediqué por un tiempo a nada, mas sin perder la esperanza. Bajo la hermosa distinción “entre ideas y creencias” de Ortega, descubrí la esperanza, cosa que tuvo mucho éxito en algunos discípulos de Ortega. Laín Entralgo escribió *La Espera y la Esperanza* sin citarme una sola línea. Era ya el exilio, la suplantación. Para mí el exilio fecundo pues me dio libertad de pensar y la angustia económica que en España no habría tenido, pues habría ganado fácilmente una cátedra, pero hubiera continuado atada, como si fuera una artista como Picasso, que al encontrarse fuera de España abrió las alas. Encontré algunos apoyos económicos como el de Josefina Tarofa en Cuba, siempre limitados todos por la idea del éxito. Así fue saliendo *El Hombre y lo Divino* escrito en Roma pero no en abstracto. Filosofía, cristianismo y religión se me llenaron de contenido y al par se me abrió el horizonte de mi estancia en Roma. El verdadero crecimen-

---

\*Texto manuscrito conservado en la Fundación María Zambrano (M-317).

Si la fecha que figura en el encabezamiento (11.08.87) corresponde al momento de su redacción, debió de haber sido dictado, puesto que en esa época Zambrano ya tenía la vista muy deteriorada y su letra era muy distinta a la de ese escrito.

to de las raíces, que a veces son las ruinas de otra civilización, se abren como todo crecimiento viviente hacia dentro y hacia fuera. Gané en horizonte, en profundidad y, por fuerza, en una nueva concepción del tiempo, que se me dio también en Roma tras una noche de peregrinación con mi hermana, conducidas por D. de Mesa a una peregrinación a la Madonna del Divino Amore, y que era al par el domingo del Espíritu Santo.

Las Ruinas, incluido en el *Hombre y lo Divino* ha sido mirada por algún crítico pobre y superficial, creo, como el punto de arranque de otra forma de razón, la mía, que por el pronto son tres razones, la mediadora, expuesta en el libro *El Pensamiento Vivo de Séneca* colección de la Editorial Losada; la poética, que algunos han visto aflorar más tarde, y la verdad es que está en la revista *Hora de España*, escrita en España en la última parte de la guerra civil, en una nota sobre la aparición de una recopilación de Antonio Machado titulada *La Guerra*.

*La Vida en Crisis*, aunque venida de Ortega, siendo una malísima recensión de unas conferencias que Ortega dio en la Universidad de

Madrid sobre el centenario de Galileo, me habían abierto el pensamiento hacia otra forma de razón: la histórica<sup>1</sup>, a la que Ortega quería llegar después de su razón vital. De ahí que en algunas carpetas mías se encuentre de todo, y no por desorden, sino por creación de una de las tres razones. Lo que puede parecer simple dispersión o desorden, es obediencia a las circunstancias, entre ellas, al crecimiento mío personal, en la Habana se me dijo, algún día escribirás tan bien como lo estás haciendo de palabra. La palabra dada en las conferencias, sobre todo los esquemas preparados para ellas, a mi lado en la mesa estaban los esquemas, al otro, las citas, lo que no quería decir que las consultara, las llevaba dentro de mí. Y así resultó también en la última aparición en público en una conferencia en la Universidad de Ginebra, donde nada más pisar la tarima recobré la naturalidad. El público reclutado casi a la fuerza me siguió por la calle, hasta llegar a un restaurante donde había preparadas al objeto algunas cuantas mesas que rebosaban. Se me propuso por la universidad una "suite" de conferencias por las ciudades de la Suiza "romande", que se cortó sin que yo llegara a saber la razón.

<sup>1</sup> Una meditación religiosa sobre el alma, punto de encuentro, plaza, ágora, por eso otro punto de encuentro con mi maestro fue su ensayo *Vitalidad, Alma, Espíritu*. Mas yo al espíritu, nunca he llegado, pues que nunca partí del Idealismo alemán.

# Dossier

---

## Información bibliográfica

### Noticias

María Zambrano, *Esencia y hermosura*. Antología, selección y relato prologal de José-Miguel Ullán, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2010.



*Esencia y hermosura*, con selección y prólogo de José-Miguel Ullán, es una nueva antología de la obra de María Zambrano (Vélez-Málaga, 1904-Madrid, 1991), que viene a sumarse a la pléyade de compendios, recopila-

ciones, estudios y reediciones que ha conocido en España desde que volviera a nuestro país, en 1984, tras un largo y doloroso exilio en París, Nueva York, La Habana, México, Puerto Rico, Roma, La Pièce (Francia) y Ginebra. Esta selección dibuja con perspicacia su evolución ideológica y vital, y da cuenta de la vastedad de su producción y de la pluralidad de sus intereses, que abarcan la filosofía, la poesía, la crítica literaria y pictórica, la historia, el problema de España, la visión de Dios, la mística y la muerte, entre otros. Así, incluye fragmentos de sus textos desde *Horizonte del liberalismo*, publicado en 1930, hasta sus últimos artículos, algunos de carácter póstumo, pasando por sus trabajos más universales, como *Claros del bosque*, de 1977, o ese prodigio de penetración psicológica y comprensión estética que es “La resignación”, de *El pensamiento vivo de Séneca*, aparecido en 1944, y al que pertenece este *dictum* que debería orientar a cuantos se entregan a la tarea de crear o, simplemente, de vivir: «la virtud suprema es la elegancia». Esta elegancia es, precisamente, la que caracteriza la escritura de María Zambrano, la que hilvana sus diferentes meandros e inquisiciones. Más allá de los temas en los que investiga o, mejor dicho, más acá de ellos, brilla su estilo, que es la forma en la que se manifiesta su inteligencia: poético, esto es, paradójico, sinuoso, fluvial, reiterativo, encendido, polisémico, armónico, ambiguo y exacto. Un estilo muy visual –lo que no deja de ser sorprendente el alguien dedicado a la filosofía–, dúctil y envolvente, tropical –por su exuberancia y por la profusión

de tropos—, que se despliega con una nobleza oratoria, sin que por ello resulte grávido, ni renuncie a un susurro femenino: tiene densidad, pero no peso; es incisivo, pero resulta natural; ilumina, pero no ciega, quizá porque, como querían los místicos —que tanto le han influido—, su palpar oscuro crea claridad, como el centro de la llama. Y en ese estilo eminentemente lírico resulta esencial el impulso sonoro, el tirón sensible que empuja a la escritura y alumbra, por resonancia, el pensamiento. La razón de María Zambrano es germinativa, pero su brotar nace de la música: la música es el cuchillo con el que desuella amablemente lo invisible. A la hora de escribir, el sonido, como dice ella misma en algún momento, va a lo suyo, imperioso, pero esa urgencia rítmica, si bien acariciante y mayéutica, propicia muchos de los despistes ortográficos y anacolutos que emborronan sus textos, y que, sin un cuidadoso filtro editorial, pasan enteros a los libros publicados, como sucede con la desdichada edición de *Filosofía y poesía* del Fondo de Cultura Económica. No sucede así en *Esencia y hermosura*, que ha sido sometido a una minuciosa revisión, y en el que apenas hay erratas, aunque sí algún pequeño deslíz, como llamar “Juan Carlos Becerra” al poeta mexicano José Carlos Becerra.

No es esta pulcritud formal la única virtud editorial de la nueva antología. *Esencia y hermosura* cuenta con otros dos grandes méritos por los que incorporarse a la mejor bibliografía de y sobre María Zambrano. El primero es la inclusión de las diecinueve cartas que dirigió a su amigo el pintor mexicano Juan Soriano (1920-2006), cuya pintura «fue alimento para mi ser —dice aquélla— a través de mis ojos; sin duda vi en ella una verificación de la Aurora». De esta casi veintena de misivas, sólo tres —la 1, la 2 y la 4— habían visto la luz en 1997; las demás seguían inéditas. Destaca el contenido afectuoso y coloquial, casi familiar, del conjunto, en el que, por eso mismo, no faltan algunos reproches y la exposición de ciertas heridas. No obstante esta condición entrañable, propia de una correspondencia entre amigos cercanos, las cartas no carecen de dimen-

sión filosófica, ni de las persuasivas elucubraciones poéticas de María Zambrano: “escribo para descifrar lo que siento”, dice en la carta 10, de 21 octubre de 1976, que acredita la raigambre vanguardista, indagatoria, de su quehacer; y en la siguiente, de 16 de diciembre de ese mismo año, afirma, con una de sus habituales paradojas: “todo ha de ser inteligible, aunque no lo entendamos”. Las cartas también se refieren a muchos escritores estimados o próximos a Zambrano, pero todavía marginales, cuya conocimiento convendría promover entre los lectores en castellano, como la costarricense Eunice Odio o el peruano Emilio Adolfo Westphalen, el “poeta silencioso”, capaz de pasear con alguien durante horas sin decir ni una sola palabra, pero autor de una de las poesías más elocuentes del siglo XX —de cuya edición en España, con el título de *Bajo las zarpas de la quimera*, fue responsable José Ángel Valente, otro de los autores que más ha hecho por la difusión de la figura y el pensamiento de María Zambrano.

La segunda característica más relevante de *Esencia y hermosura* es el prólogo de José-Miguel Ullán (1944-2009), o, como él prefiere llamarlo, el “relato prologal”, puesto que no se trata de un estudio previo, sino de la narración de algunos momentos de su relación con María Zambrano, siempre presidida por el afecto y la admiración mutuos; “de un acompañamiento y no de un abordaje”, como especifica el propio Ullán. En una edición deliberadamente exenta de notas, para no gravarla con el peso hueco de la erudición y dejar que los fragmentos seleccionados de Zambrano recobren su autoría, esta vasta introducción, desgraciadamente inacabada por el fallecimiento de su autor, constituye un libro dentro de otro libro, y una lectura que puede, sin merma de su sentido o calidad, desgajarse del título al que sirve. “Señales debidas” —así se titula— resulta intensamente personal y bien-humorado: su apéndice “María Zambrano en Polonia”, por ejemplo, con los inefables dicharachos de Juan Soriano, es hilarante, como también lo es el recuerdo de los mamporros que quiso propinarle Lezama Lima a Virgilio

Piñera, ofendido por un artículo de éste, inquietantemente titulado “Terribilia meditantans”. Brilla en “Señales debidas” la festejada expresividad de la prosa de José-Miguel Ullán, su crepitación entre irónica y virginal. Su prólogo incluye también, cobijadas a menudo en larguísimas notas a pie de página, enjundiosas digresiones sobre la vida y obra de Zambrano, así como no pocas peripecias de su amistad con la escritora, de la que destaca siempre aspectos humanos, como el embrujo de su voz, la calidez de sus epístolas o su amor por los gatos. Con todos estos materiales, que se ramifican interminablemente, que hormiguan en incisos, asociaciones y excursos, teje una malla de relaciones entre Zambrano y sus predecesores y contemporáneos, en la que aparecen autores tan sugerentes –y desconocidos– como el español Diego de Mesa, el cubano Lorenzo García Vega o el lituano Oscar Vladislav de Lubicz-Milosz, traducido en España por Manuel Álvarez Ortega, y que le sirven, no como claves para comprender la obra de María Zambrano –que, diáfana como es, no necesita escolios para ser entendida–, sino como á moviles, como sutiles acotaciones que orientan nuestro gozoso deambular por ella.

Eduardo Moga

Ana Bundgård, *Un compromiso apasionado. María Zambrano: una intelectual al servicio del pueblo (1928-1939)*, Madrid, Trotta, 2009

A través de los escritos más relevantes de María Zambrano redactados en el período de 1928 a 1939, Ana Bundgård propone un estudio que ilumina las razones del compromiso político zambraniano en la España de esa precisa actualidad. Si en un principio se trató de un trabajo redactado en el marco del programa de doctorado de 1994, registrado bajo el título de *Un compromiso apasionado. En torno al pensamiento político en los escritos de juventud de María Zambrano (1930-1939)*, el proyecto y el enfoque evolucionaron hacia el resultado final que es esta monografía de igual título

pero distinto subtítulo. Como señala la misma autora, el subtítulo incluso da cuenta de la intención y del cambio de propósito en el transcurso desde su primer nacimiento. Así, el objetivo del libro ha sido “debatir sobre razones, sobre las razones que María Zambrano expuso en sus escritos de juventud, especialmente en los de la guerra, con la finalidad de explicar y justificar sus juicios de valor y sus acciones como intelectual republicana comprometida con lo que consideraba la verdad y justicia”.

También en la introducción Ana Bundgård nos cuenta que su objetivo ha sido “comprender en profundidad”, con la intención de “explicarme y explicarle al lector por qué razón el pensamiento político-social de María Zambrano tiene unas características determinadas en una coyuntura histórica dada y cambia en otra, y por qué Zambrano entendió la relación del intelectual con la política con una radicalidad sin parangón.” Este es el compromiso apasionado al que refiere el título de este profundo y riguroso análisis. Y dado que el compromiso político de Zambrano analizado se sitúa en un tiempo y un momento histórico y geográfico bien preciso, la autora ha tratado los textos zambranianos situándolos en ese marco histórico y cultural en el que María Zambrano estableció correlaciones con su “pensamiento radical” de su juventud.

La metodología de análisis estructura el libro de forma sistemática en tres grandes apartados que responden a los tres grandes temas del periodo definido en los cuales fueron involucrados los intelectuales del país:

- La figura del intelectual en España (1898-1936) relata, a partir del enfrentamiento de los universitarios con la dictadura de Primo de Rivera y las vanguardias artísticas y el debate que se produjo en torno a ellas, el papel que intelectuales como Unamuno, Ortega y Gasset, Azaña, Valle-Inclán y Machado entre otros jugaron en el ámbito político y cultural de la sociedad española

- La hora mágica, el advenimiento de la II República, entra ya de pleno en la actitud y posicionamiento de María Zambrano frente a la política cultural de la II República, por ejem-

plo en las Misiones pedagógicas, aunque también en su progresiva radicalización a partir de los hechos de Asturias de 1934, radicalización en consonancia con la tendencia de los grupos políticos de España. El análisis de los textos zambranianos de esos momentos evidencian el discurso politizado.

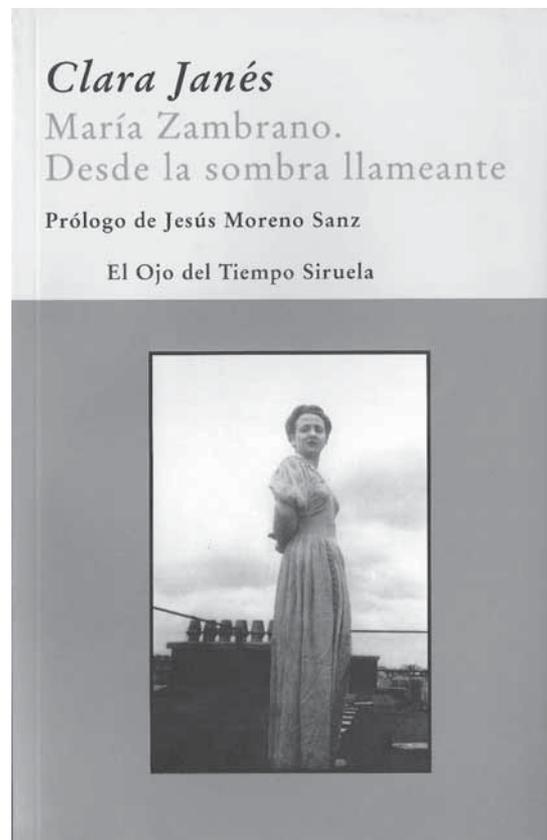
- La tercera parte de *Un compromiso apasionado* está dedicada al desempeño de los intelectuales en la guerra civil, la politización ya de la literatura, el llamado “drama de España”, la labor cultural del Frente Popular o las vías de expresión de los intelectuales en revistas, especialmente *El Mono Azul* y *Hora de España*. También en este apartado se analizan los textos de María Zambrano, sean cartas, el ensayo *Los intelectuales en el drama de España* o sus colaboraciones en revistas. Ana Bundgård señala en las conclusiones a estos escritos que el “apasionamiento y espíritu militante con el que Zambrano defiende sus opiniones y creencias en los escritos de la guerra, sean de tema político, cultural o filosófico, no tienen parangón en cuanto a radicalidad”.

Finalmente, en el Epílogo a la edición, la autora sintetiza en un párrafo el valor imprescindible de este nuevo título: “En este libro se ha analizado la obra de juventud de Zambrano diacrónica y sincrónicamente dentro del marco referencial de la historia y cultura de España en las tres primeras décadas del siglo XX, pues se trataba de enfocar los aspectos culturales, políticos y éticos más relevantes de los escritos zambranianos (...). Hemos enfrentado los escritos de María Zambrano describiendo no sólo “qué” dicen los textos, sino cuestionando críticamente la validez de las reflexiones, postulados y juicios de valor que los textos transmiten”.

Desde esta perspectiva Ana Bundgård propone la escisión que se da en el pensamiento zambránico entre la voluntad de compromiso y la voluntad de recogimiento en función de la verdad moral y, como la propia autora señala, es ésta la aportación original más valiosa del libro, por supuesto sin menoscabar en el resto de aportaciones igualmente necesarias.

*María Elizalde*

Clara Janés, *María Zambrano. Desde la sombra llameante*. Prólogo de Jesús Moreno Sanz, Madrid, Siruela, 2009.



Más allá del confín abisal de la nada, tras un silencio revelador, cuando por fin se quiebra la noche, se abre la grieta de la que brotan las aguas ígneas de la aurora y es entonces, al alba, a esa primera luz del día antes de despuntar el sol en el horizonte, a la luz sonrosada de la aurora, cuando una doncella desnuda aparta de su cuerpo velos en movimiento ondulante. Es a esa luz llena de magia cuando una niña, doncella de la aurora, sueña con ser caja de música, ser caballero sin dejar de ser mujer, ser centinela de la noche y ser filósofa. Estos fueron los cuatro grandes deseos que una María Zambrano muy niña anhelaba. Y así inicia su entrañable relato Clara Janés en *María Zambrano. Desde la sombra llameante*, desplegando su mirada poética sobre el horizonte sonrosado de María Zambrano. El libro, publicado en Siruela con prólogo de Jesús Moreno Sanz, reúne siete textos fruto de la reflexión poética, procedentes de

conferencias, ponencias y artículos sobre María Zambrano, fechados desde mediados de los años ochenta hasta 2004, año en que se celebró el centenario de la filósofa.

El retrato que ofrece Clara Janés es un retrato poético, quizá el más adecuado para quien acuñó la expresión *la razón poética*. La senda que recorre la poeta es la del latido, la intuición sensorial, la historia íntima, en la que convergen un mismo pensar y sentir que palpita desde el oscuro centro hacia la sombra llamante.

El sentir de la poeta y el de la pensadora confluyen en muchos puntos pero sobre todo en la admiración por el alba, ese momento especial de la aurora. Tras hundirse como centinelas en la inmensidad de la noche, sienten cómo la fuerza del cosmos se cuela por una rendija que apenas se vislumbra. Es entonces, con el breve despuntar del día, cuando el rumor del lucero se abre paso, susurrante y enigmático, y llama a ambas para conducir las al interior del verso de san Juan de la Cruz: «en par de los levantes de la aurora», en un encuentro con el rumor vibrante del cosmos, a la luz del Amado.

Del rumor del amanecer, de la intuición del alba, de la danza cósmica, emerge la palabra desentrañada, revelada y poética, que brota con una fuerza creadora de la que se alimenta María Zambrano y que se transmuta en una filosofía de la luz de la aurora, adentrándose más allá de la razón hacia lo enigmático de la espesura para abrirse, finalmente, a los claros del bosque.

Clara Janés inició su idilio con la aurora también desde muy niña, atenta desde entonces al rumor del lucero. Con diecisiete años empezó a frecuentar las tertulias en casa de Santos Torroella y ahí empezó a leer a María Zambrano, sin entenderla demasiado pero sí muy fascinada por la magia de sus palabras. Pero fue con *Claros del bosque*, libro nacido como ofrenda en el que a través de un vagar poético por diferentes sendas se revela el saber del ser y de la palabra, como Clara Janés se adentró en la obra de María Zambrano. De esta forma, las palabras de la pensadora se hacían

presentes desde el exilio con una música enigmática e iban calando, con su aletear del sentido, en lo más profundo de la poeta hasta el asombro, hasta la revelación. La frase «la música sostiene sobre el abismo a la palabra», surgida como comentario de María Zambrano a una lectura de *Claros del bosque*, impulsó a Clara Janés a mandar su libro *Kampa*, entonces inédito, y que incluye una parte para ser cantada. No tuvo respuesta pero cuando se vieron al cabo de un año, la pensadora le habló de temas que Clara Janés trataba en su libro y comprendió que era su respuesta de viva voz al libro que le había enviado.

María Zambrano, dotada de un pensamiento anhelante, bebe de las fuentes del saber clásico occidental, de la reflexión medieval y posrenacentista, del siglo XX europeo, del budismo, de la mística sufí aprendida de Louis Massignon y de Henry Corbin, y de la mística española, en especial del magisterio de san Juan de la Cruz. Su filosofía es una filosofía intuitiva, sensorial, perceptiva, poética, asumida por ella como revelaciones de un misterio que desconocemos.

Clara Janés, a su vez, también cultiva un saber que la lleva a recorrer desde la lírica más tradicional y la poesía de san Juan de la Cruz, hasta la obra más remota de poetas turcos y persas, tanto modernos como místicos antiguos. Pero sin duda, en esa búsqueda de la luz, fue el magisterio de María Zambrano el que dejó una impronta indeleble en la poeta.

En 1984, tras cuarenta y cinco años de exilio, María Zambrano regresa a España y se instala en Madrid. Su salud es delicada pero recibe el calor de familiares y amigos. Fue entonces cuando Clara Janés, acompañada de Rosa Chacel, conoce personalmente a María Zambrano.

El punto de unión de ambas mujeres, y que surge como un primer impulso, es el ritmo, la música, tan íntimamente ligado a la poesía. Es en *Claros del bosque* donde la palabra se convierte en música. Zambrano se muestra atenta a todo, vigilante, y va avanzando como el agua que se va filtrando y calando en lo más profundo. De esta forma, reivindica

el conocimiento del mundo a través de los sentidos, del tacto, de la mirada, lo que la vincula con la tradición mística, trayendo a la luz el cuerpo incorpóreo como garantía del renacer más completo. Mediante esta visión se alcanza la revelación, con un renacer a la vida.

Con su libro, Clara Janés nos ofrece una mirada a la obra, al pensamiento de María Zambrano y a cierta parte de su vida, de forma que su discurrir emerge como resultado de las conversaciones entre ambas mujeres y de la lectura que la poeta realizó de los textos de la pensadora. A través de ellos nos muestra la relación de la palabra con la música, la relación del pensamiento con la poesía, la revelación de la poesía como vía de acceso de lo visible a lo invisible, la palabra poética como aliento de vida.

De este modo, vemos cómo la niña del principio, la doncella de la aurora, logra hacer realidad sus deseos. El caballero se adentra en la espesura del bosque en un viaje a la esencia, atento a la noche, mientras el propio latido del corazón conduce sus pasos hacia los claros donde la verdad poética respira y se nos revela. Son los caminos de la serpiente, por cuyas sendas sinuosas avanzan con paso firme el caballero andante, el centinela de la noche y la caja de música. Y todos ellos confluyen en la filosofía auroral de María Zambrano, en cuyas oquedades resuenan aquellos versos de Rumi: «Hay un lugar donde las palabras manan del silencio / un lugar donde brotan los susurros del corazón».

*Raquel Sayas Lloris*

Rogelio Blanco, *María Zambrano: la dama peregrina*, Córdoba, Berenice, 2009

Titular este libro como *María Zambrano: la dama peregrina*, nos lleva a asociar este concepto de “peregrinaje” con el conocido drama del exilio que vivió la filósofa malagueña. “Dama peregrina”, es decir, “dama exiliada”, pues fue un peregrinaje lo que tuvo que vivir a lo largo de buena parte de su vida.

Rogelio Blanco divide el libro que nos ocupa en seis capítulos, un “pórtico” y una anexo. Es interesante ver la distribución que ha dado a su obra. En primer lugar, el “pórtico”, un texto inédito<sup>1</sup> de Zambrano titulado “Historia de una mendiga”, un texto breve, pero muy significativo de cómo la autora veleña vivió su exclusión del “panteón académico” de la filosofía hispana de mediados del siglo XX, demasiado anclada todavía en la “razón instrumental” como para poder percibir los nuevos aires filosóficos que traía consigo su razón poética.

Posteriormente, vienen los seis capítulos del libro. El primero es una introducción del autor en la que nos da una visión unitaria del libro, con reflexiones eruditas sobre la filosofía de Zambrano, y donde, con más concreción, nos explica de manera breve el camino que va a recorrer a lo largo de las más de 200 páginas que contiene este libro. A partir de aquí, los capítulos segundo, tercero y cuarto, exponen de manera ordenada y sistemática, tres posibles itinerarios del pensar zambraniano con la historia como telón de fondo: vivir, pensar y contemplar. “La historia vivida”, “La historia pensada” y “La historia contemplada”, son los tres títulos de estos capítulos que, de manera audaz, nos colocan en tres momentos de la historia de la autora: la historia vivida, es decir, su biografía; la historia pensada, es decir, su filosofía y la historia contemplada, haciendo hincapié en la reflexión sobre la pintura de Zambrano, no demasiado trabajada por los estudiosos de la filósofa malagueña: “Biografía”, como nos dice el autor, aunada con los procesos y dinámicas intelectuales de la autora, lo que él llama “las razones de María Zambrano”.

<sup>1</sup> Texto original mecanografiado, nº 336. Fundación María Zambrano, Palacio Beniel, Vélez-Málaga

“Pensamiento”, donde el autor intenta mostrarnos cómo la filósofa veleña intentó “dar claridad” mediante la “razón histórica” a lo oscuro del racionalismo moderno (a pesar de su búsqueda de lo claro y distinto) y cómo esa circunstancia nos llevó a una crisis profunda en Occidente. “Contemplación”, como modo de adentrarnos en lo sagrado, en este caso a través del arte, con un nuevo concepto, la “razón pictórica”, que puede hacer fortuna.

A continuación, los capítulos quinto y sexto recogen una breve cronología de los hechos más importantes que ocurrieron en la vida de la autora malagueña (capítulo quinto) y una bibliografía actualizada de sus libros publicados hasta la fecha.

Finaliza la obra de Rogelio Blanco con un anexo en donde se recogen cinco textos inéditos seleccionados entre los manuscritos que se conservan en la Fundación María Zambrano en Vélez-Málaga. Estos cinco textos, como bien dice el autor en la introducción, responden a temáticas ya presentes en algunos libros de la autora, pero que, al ser inéditos, “conservan la frescura de lo inédito y sobre todo el ser embrionarios de otros textos más definitivos” (p. 20).

“El naufragio de la filosofía”, “De la necesidad y de la esperanza”, “Las raíces de la esperanza”, “Nace la pintura” y “El parto de Europa” son los títulos de estos cinco inéditos, en donde Zambrano ilustra y aclara las dudas acerca de su trágico desencuentro con la disciplina amada, una filosofía de la crisis que se convierte en esperanza, para mantener a la filosofía fuera de las fuerzas nihilistas que la tenían secuestrada; su precoz interés por la pintura o la defensa de sus ideas políticas, como por ejemplo su reflexión sobre la crisis de extinción del Imperio romano, que habría de llevar a la desaparición de las naciones-estado europeas y al nacimiento de una nueva Europa.

Sin duda un acercamiento muy interesante a María Zambrano desde tres itinerarios posibles, con inéditos que muestran el germen que se desarrollaría posteriormente y con un lenguaje próximo a la autora malagueña que agradará a todos sus seguidores.

Andrés Barquero

Inmaculada Murcia Serrano, *La razón sumergida: el arte en el pensamiento de María Zambrano*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2009

Inmaculada Murcia reelabora su tesis doctoral, despojándola *de su armazón académico*, para introducirnos en uno de los aspectos menos investigados de la filósofa veleña: su concepción del arte. Para ello, la autora se sumerge en cuestiones biográficas (su relación con artistas de su época) y compara, enfrentándolos, una serie de textos, relacionados con la temática estética, con el *corpus general de su obra*. La tesis defiende que el análisis de la obra de arte por parte de Zambrano encuentra su base en las líneas principales de su pensamiento (p. 23).

Teniendo muy en cuenta que las reflexiones que la filósofa malagueña hizo sobre el arte están dispersas en toda su obra, la autora del libro en cuestión intenta “rescatar los restos del naufragio” y, sabiendo que no fueron sistematizados en su momento por Zambrano, intenta encontrar el lugar que les corresponde a través de una especie de reconstrucción sistemática, confrontada con la totalidad del pensamiento zambrano. Para ello, analiza la crítica a Platón que hizo María Zambrano y cómo a partir del presupuesto de que la filosofía idealista y de las formas platónica inundó todo el discurso racional de Occidente, la filósofa veleña construye su crítica a un uso de la razón que deja de lado la realidad (material, física, sensual...) y se queda atrapada en las formas, que impone la mente.

Inmaculada Murcia analiza, valiéndose del texto *Filosofía y poesía*, la figura del poeta en Zambrano (el cual es caracterizado como aquél que hace el recorrido inverso al del prisionero que sale al exterior en el mito de la caverna platónico, aquél que se queda en el mundo de lo material y sensitivo, aparente...), y llega a la conclusión de que hay un paralelismo razonable entre las características que la filósofa malagueña atribuye al poeta y la “esencia” que la misma Zambrano otorga al arquetipo de “español”. Es interesante aquí la crítica

que hace la autora del libro que nos ocupa a María Zambrano, crítica que también compartimos, por su postura idealista y subjetiva a la hora de analizar la pintura española (p. 359). Curiosamente, Zambrano fue muy crítica con el idealismo (al que consideraba culminación de la violencia con que la razón aprehendía lo real) y, sin embargo, tal vez por la distancia que impuso el exilio, ella misma parece caer en el idealismo que tanto denostaba.

Para la filósofa veleña, la realidad es material e independiente del sujeto (tiene, por tanto, una existencia objetiva), lo cual nos hace pensar que es incapaz de superar la dicotomía sujeto-objeto, tan propia del racionalismo moderno.

Hay en el libro un análisis ajustado de las diferencias entre la concepción del arte de Zambrano y la de Ortega. Para la autora, la filósofa malagueña dejaría de lado los aspectos estilísticos y técnicos para preocuparse más por los presupuestos filosóficos y culturales que son el origen de la obra de arte; para Ortega, sin embargo, el arte sería *fuga mundi* porque concebía un distanciamiento intelectual de las afecciones que podía generar la experiencia estética en el individuo. Es importante también remarcar la sistematización y valoración que de la opinión de Zambrano sobre el surrealismo hace Inmaculada Murcia, dedicándole un capítulo por entero y haciendo diferentes referencias a lo largo de todo el ensayo.

La concepción que María Zambrano tiene del arte está totalmente mediatizada por su concepción, más general, de lo sagrado y de lo divino. La pintura es ese arte auroral, es arte que “hace ver”, que desvela (hay que recordar aquí el origen etimológico de la palabra “*aletheia*”, como desvelamiento, como desocultación), algo que no está quieto, incólume, sino que está en continuo devenir, que emana vida. Hay un trasfondo religioso en Zambrano (que la autora del libro en cuestión denomina “materialismo cristiano”) que la lleva a huir de las formas entendidas como ideas en el sentido más platónico del término y a considerar la materia como algo digno de adoración, un poco como los primeros humanos de la prehistoria adora-

ban a aquello que no entendían y que consideraban sagrado.

Pero finalmente, lo que Inmaculada Murcia intenta durante todo su ensayo es comprobar la veracidad de una idea que se va repitiendo, con distintas formulaciones, en *Filosofía y poesía*, a saber, que la poesía es la memoria de lo que el filósofo olvida y da voz, redime o salva todo aquello que, en los subterfugos de la razón, “clama” por ser (p. 363).

Andrés Barquero

María Luisa Maillard., *Vida de María Zambrano*. EILA editores, 2009

María Luisa Maillard nos acerca la vida y la obra de María Zambrano en su libro *Vida de María Zambrano*. Ésta es la segunda publicación de una colección de biografías de mujeres en las cuales se pretende destacar no sólo las aportaciones de éstas en los distintos campos donde despuntaron, sino también reconocer la importancia y el papel de la mujer dentro de la sociedad en su lucha por alcanzar libertad e igualdad. En dicha colección nos encontraremos con figuras destacables como: Simone Weil, Beatriz Galindo, Rita Levi Montalcini, Ada Byron, Alfonsa de la Torre, Virginia Woolf o María Zambrano, entre otras muchas más.

¿Qué tiene de peculiar la vida de María Zambrano? Y, ¿por qué es interesante dirigir nuestra atención hacia ella? En primer lugar, “fue la primera mujer filósofa en lengua española en un país que, como bien señaló su maestro Ortega y Gasset, no estaba habituado a los “rigores de la alta filosofía”; pero no fue una filósofa cualquiera. Su reflexión estuvo siempre encaminada a la reflexión sobre qué somos como hombres y de qué manera podemos enfocar y mejorar nuestra vida para lograr una sociedad mejor y más justa”. En segundo lugar, porque vivió los sucesos más importantes del siglo XX. Así, la Primera Guerra Mundial (1914) estalló siendo Zam-

brano muy chiquitina, sufrió y participó en la Guerra Civil española (1936) y, ya en el exilio su familia padeció las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial (1939). Todo ello marcó y encaminó profundamente su actividad filosófica y personal en busca de un modo de pensar que no menospreciara nada. Así, su preocupación intelectual se centró en conseguir un planteamiento filosófico en donde no se renunciara a “nada del hombre. El hombre no es sólo voluntad y pensamiento: sino también esperanzas y deseos (...) Y así reivindicó un saber sobre el alma y buscó inspiración en todas las cumbres del pensamiento, sin desdeñar el que llegaba a nosotros por el camino de la poesía, la mitología y las religiones” porque, como afirmaba la filósofa española, “nada de lo que hay merece ser humillado, aunque el pensamiento no le haya concedido el ser”.

¿Cómo nos aproxima María Luisa Maillard la aportación de María Zambrano en el ámbito de la filosofía? En su cuidada y amena biografía, Maillard consigue presentarnos los rasgos característicos de la propuesta filosófica de Zambrano a través de un recorrido por su vida desde la infancia hasta la vejez. A lo largo de este recorrido la autora se ocupa de señalar-nos aquellos sucesos cruciales, aquellos rostros especiales y aquellas experiencias imborrables que propiciaron el desarrollo de un pensamiento único y singular. Así, puede resultarnos curioso saber que el modo en que María Zambrano atiende a las cosas proviene de dos maneras de ver distintas pero, a la vez, complementarias que aprendió y recibió de sus padres durante la infancia. Si su padre le despertó el interés hacia el mundo exterior, la madre le mostró una “sabiduría oculta y callada”, enseñándole a “buscar en el interior de sí misma. Y sobre todo le enseña que, en el interior de uno mismo, el tiempo deja de ser una sucesión de minutos y se vuelve enigmático”. En este recorrido por la vida de María Zambrano no sólo descubriremos las condiciones que incitaron las reflexiones zambranianas hasta llegar a la culminación de su propuesta, la *razón poética*, también, pararemos atención a

las circunstancias de elaboración y al contenido de libros tan destacables como *Horizonte de Liberalismo*, *Los intelectuales en el drama de España*, *Pensamiento y poesía en la vida española*, *Persona y democracia* o *Delirio y destino* entre otros.

Mediante una selección de brillantes y penetrantes citas de Zambrano, Maillard consigue atrapar la atención del lector para sumergirlo en el complejo y rico universo personal e intelectual de la filósofa. Desde allí, desentraña con sumo cuidado y afecto algunas de las claves para comprender mejor el núcleo teórico de su propuesta filosófica que, compaginada con numerosos detalles de su vida personal, nos muestran el aspecto más íntimo de María Zambrano, aquel que pertenece al vivir.

*Vida de María Zambrano* es una bonita iniciativa con la que María Luisa Maillard consigue esbozar el pensamiento filosófico de una de las autoras más complejas y misteriosas del pasado siglo XX fuera de las Facultades de Filosofía, lugar donde, generalmente, se la encuadra.

A la claridad, concisión y simplicidad con la que Maillard presenta la obra de Zambrano bajo su contexto de creación se suma el útil glosario, las actividades y la guía didáctica que cierran el libro. Estas aportaciones permiten y facilitan el acceso pautado, pero a la vez, libre, al pensamiento de Zambrano para un público no especializado, siendo, quizás, los estudiantes los grandes destinatarios de esta colección de biografías.

Sara Ortiz

Pérez-Borbujo, Fernando, *Tres miradas sobre el Quijote. Unamuno -Ortega- Zambrano*, Barcelona, Herder, 2010

En su obra *Tres miradas sobre el Quijote*, Fernando Pérez Borbujo, realiza un estudio sobre las reflexiones que acerca del Quijote hacen los tres grandes filósofos españoles del siglo XX, Zambrano, Unamuno y Ortega y Gasset, haciendo especial énfasis en cómo estas miradas recogen la representación del alma española en esta obra. Estos autores, en un momento histórico convulso para España, vuelven su mirada a la novela de Cervantes en busca de respuesta a los problemas a los que se enfrenta el país. El Quijote es entonces comprendido como reflejo de un problema filosófico y, a la vez, como representación de la esencia de lo español. La tesis defendida en la obra es que el Quijote, en su lectura filosófica, representa el problema del dualismo, la lucha entre lo real y lo ideal, que son a su vez los dos elementos que configuran el alma española.

Se comienza por Unamuno. Su concepción del sentimiento trágico de la vida expresa el conflicto de un ser que se encuentra dividido entre la razón, lo que sabe —que va a morir— y el sentimiento, lo que quiere —la inmortalidad—. La ciencia se enfrenta a la voluntad. La realidad del ser humano se torna trágica, puesto que no hay esperanza de victoria. Ante esto, sólo nos queda el amor, puesto que sólo el amor se enfrenta a la muerte. Mediante esta filosofía del amor, llegamos a Dios, a la fe, que supone la plasmación del anhelo de inmortalidad. Se iguala aquí al Quijote con un gnóstico que ve al resto como durmientes, puesto que se ha embarcado en un viaje de conocimiento del yo. Viaje que le hace vivir en un ensueño. Pero el Quijote en su lecho de muerte encontrará la fe, despertando así de su letargo. Fe que ha de encontrar también el pueblo español. Una espiritualidad nueva para una cristiandad nueva, en la que prevalece un fuerte voluntarismo fruto de la angustia.

Ortega, por su parte, funda el atraso de España en su ensimismamiento, procedente de

la Contrarreforma. Para salir de ello propone acabar con el tradicionalismo; crear una nueva Ilustración basada en una fenomenología del amor, que sea capaz de acabar con la escisión racionalista entre lo ideal y lo real. Su mirada a esta novela cervantina atiende especialmente a la obra en su conjunto, a sus circunstancias y a la mirada de su autor. En el análisis orteguiano intervendrán las categorías de cultura —la mediterránea y la germánica—, los géneros literarios —ya que el Quijote supone la primera y fundamental expresión de la novela— y la idea de héroe. Ortega interpreta la locura de Alonso Quijano en términos platónicos; el amor ve la realidad en su dimensión ideal, lo que será incentivo para una postura heroica. Pero esta acción se hace imposible a causa del desencantamiento de la nueva ciencia. El credo racionalista es el mayor problema para el Quijote. El amor surge entonces como una fuerza creadora, dando lugar a una filosofía del amor.

De esta manera nos encontramos con dos interpretaciones opuestas. La de Unamuno, que ve al Quijote como un cristiano viejo, una vuelta a lo medieval. Y la de Ortega, que lo ve como participante de un credo reformado y humanista, como un hombre del renacimiento que intenta transformar el mundo mediante una acción civilizadora. Zambrano, por su parte, dará una especial atención al papel de lo femenino, de acuerdo con su idea de que determinadas figuras femeninas representan la encarnación prototípica de lo humano, más allá de la división por géneros.

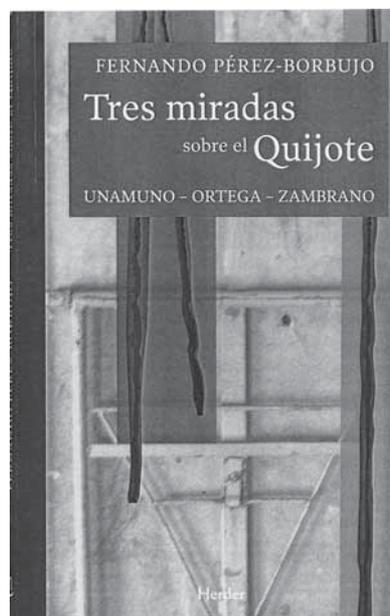
Las categorías fundamentales en el análisis zambraniano son la de piedad y la de ambigüedad. Ambigüedad que es un precedente de la ironía romántica y que apela al eterno conflicto entre filosofía y tragedia. La expulsión del hombre del mito provoca que aquél que podía ser todas las cosas haya de quedarse dentro del ámbito de lo razonable, lo que lleva al individuo a las formas inhibidas del sueño: amor, fama, inmortalidad, poder. La locura de Alonso Quijano es la de creerse con la misión de desencantar el mundo, el mismo idealismo que impregna toda acción

histórica de España. Ambos son presa de un encantamiento que hace que todas sus empresas fracasen. Dulcinea, por otra parte, representa el despertar de este sueño ancestral. Hace que el amor ideal se torne real, abriendo así una dimensión trascendental de la naturaleza, lo que lleva a un nuevo ser humano, sin ausencias. El Quijote representa así una nueva espiritualidad cristiana: el ser humano vive en un sueño y sólo cuando acepta su carácter onírico la acción se puede transformar a través de la piedad.

Pérez-Borbujo realiza un mapa de la visión de cada uno de estos tres autores sobre el Quijote y las implicaciones que tienen para su visión de España y lo español. Intenta además conciliar esta visión de conjunto de los filósofos españoles con la idea de que el Quijote es el precedente literario de la posmodernidad, puesto que ambas posiciones están, al menos en una primera mirada, muy alejadas. Así, con una prosa fluyente nos embarca en un viaje a través de la filosofía española del siglo XX y la profunda relevancia del Quijote en

ella, hasta llegar a la relación de ésta con la filosofía europea y el papel del barroco español en el desarrollo de ésta última.

*E. Fayna Fuentes*



## *Novedades bibliográficas*

- *Antígona. Revista de la Fundación María Zambrano*, nº 5, Fundación María Zambrano, 2010.

- Luis Llera, *La razón humilde. María Zambrano y la tradición mística española*, Madrid, Departamento de Antropología Social y Pensamiento Filosófico español, 2009.

- Ascensión Millán Padilla, *Intuición y trascendencia en la razón poética*, Madrid, Ediciones Idea, 2009.

- M<sup>a</sup> Carmen Piñas, *Pasividad creadora. María Zambrano y otras formas de lógica poética*, Murcia, Edinum, 2007.



---

# Informe

## BREVE INFORME BIBLIOGRÁFICO SOBRE LA PRESENCIA DE MARTIN HEIDEGGER EN LA OBRA DE MARÍA ZAMBRANO:

Cuenta Jesús Moreno Sanz, en su *Logos oscuro*, que Edison Simons, “pintor y poeta iluminado” amigo de María Zambrano, fue “quizás” testigo de conversaciones entre Renè Char y Martin Heidegger donde se hacía referencia al pensamiento de la filósofa malagueña. Más allá de la verdad de dicho testimonio presencial lo cierto es que el final de *El hombre y lo divino*, recién aparecido en el momento de esas supuestas reuniones en la Provenza, transpira “aromas” que podrían ser también en buena medida “heideggerianos”, o mejor “antiheideggerianos”<sup>1</sup>...

### 1. OBRA PUBLICADA:

Las referencias directas a Heidegger en la obra publicada zambranianiana son ciertamente frecuentes, aunque en su gran mayoría breves. Cabe añadir que, por el contrario, las alusiones indirectas son más extensas, y también abundantes, al menos tanto como las relacionadas con otros pensadores relativamente cercanos a su órbita, Husserl o, especialmente, Scheler, de más temprana recepción. Citamos a continuación únicamente aquellas que podríamos considerar las más evidentes, entre las que cabría destacar, a nuestro modo de ver, las incluidas en el capítulo de *Los bienaventurados*, “El filósofo”:

- *Filosofía y poesía*, Publicaciones de la Universidad Michoacana, Morelia, 1939.

- *La confesión, género literario y método*, Editorial Luminar, México D.F., 1943.

- *Hacia un saber sobre el alma*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1950.

- *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, Col. Breviario 35, México D.F., 1955.

- *Claros del bosque*, Seix Barral, Col. Biblioteca Breve, Barcelona, 1977.

- *De la aurora*, Turner, Madrid, 1986.

- *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid, 1990.

- *Los intelectuales en el drama de España*, Trotta, Madrid, 1998.

- *Algunos lugares de la poesía*, Trotta, Madrid, 2007.

### 2. ORIGINALES EN LOS QUE APARECE CITADO EL AUTOR ALEMÁN, O EN LOS QUE LA RELACIÓN PARECE PALMARIA:

Las aludidas referencias expresas y directas están presentes en este caso con mayor profusión (al menos en 13 ocasiones).

Hacemos mención de ellas:

- M-20: Cursos y conferencias en La Habana (1944), en “Filosofía y cristianismo”.

- M-33: La multiplicidad de los tiempos en la vida humana (1957-58), en “El alma del mundo”.

- M-34: Apuntes para el ser y la vida.

- M-125: Pensamiento: arquitectura, sacrificio.

- M-184: La poesía (incompletos), en “L’Abbandono alla Providenza divina...”

<sup>1</sup> Para una mayor profundización sobre este punto véase Jesús Moreno Sanz, *El logos oscuro: tragedia mística y filosofía en María Zambrano*, Madrid, Verbum, 2008, páginas 224-225, y en especial para esta relación entre ambos pensamientos en especial el volumen IV.

- M-246: Benedetto Croce y la acción de la filosofía.

- M-270: Ortega y Croce (1970), en “Una suerte de unidad se da en el filósofo...”

- M-332: Carpeta con apuntes de cursos y seminarios (1942/46), en “El hombre: ser que asiste a su propia vida” y “La caída en la nada”.

- M-340: La palabra (1961/65), en “La palabra”.

- M-347: Fragmentos de una ética (1954/57).

- M-411-A: Curso de José Ortega y Gasset (1942)

- M-412: Ser y realidad (1958).

- M-483: La realidad se da... (1943), en “La metáfora del corazón...”.

Textos inéditos en claro diálogo con el pensamiento heideggeriano podrían ser, entre otros, los que siguen:

- M-340 y M-410: La palabra (1961/64).

- M-60 y M365: Historia y revelación (1965).

- M-214: Poesía e historia (1974/78).

- M-437: Nota personal (1960).

- M-145: El hijo del hombre.

- M-458: La aurora de los místicos.

### 3. BIBLIOTECA PERSONAL DE MARÍA ZAMBRANO:

¿De nuevo encontramos aquí pistas sobre los posibles puntos de encuentro? Quizás; entre los fondos de su biblioteca personal sorprenden significativas ausencias, curiosamente no son abundantes las monografías heideggerianas (únicamente 5). No obstante no pueden extraerse conclusiones al respecto, las ausencias pueden deberse a múltiples causas, todos sabemos lo azarosa que fue la vida de nuestra autora. Y no sólo eso, las monografías presentes, traducidas o prologadas por compañeros y maestros, en ocasiones están subrayadas y/o anotadas, y eso sí que puede resultar ilustrativo del efectivo interés de Zambrano por el pensamiento de Martin Heidegger. Quedan citadas, acto seguido, las referencias bibliográficas:

- *¿Qué es la metafísica?*, versión española de Xavier Zubiri, Cruz del Sur, Madrid, 1963.<sup>2</sup>

- *Qu'est-ce que la philosophie?*, traducción de Kostas Axelos y Jean Beaufret, Gallimard, París, 1957.<sup>3</sup>

- *Lettre sur l'humanisme*, traducción de Roger Munier, Aubier, París, 1957.

- *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, traducción de José María Valverde, Ariel, 1983.

- *Hölderlin y la esencia de la poesía*, seguido de *Esencia del fundamento*, traducción de Juan David García Bacca, Séneca, México, 1944.

Sebastián Fenoy

<sup>2</sup> Con anotaciones extensas de la mano de nuestra autora.

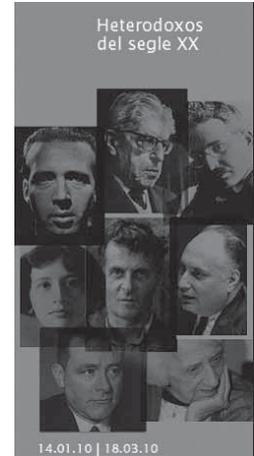
<sup>3</sup> Contiene subrayados supuestamente de Zambrano.

---

# Información cultural

De entre los cursos del “Institut d’Humanitats” que cada año tienen lugar en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, destacamos el que se desarrolló a lo largo del primer trimestre de 2010 acerca de los “Heterodoxos del siglo XX”, bajo la dirección de los profesores de la Universitat Pompeu Fabra, Victoria Cirlot y Amador Vega. El curso estuvo constituido por diez conferencias que, en su conjunto, trataron de comprender el fenómeno de la heterodoxia tal como se desarrolla en el pensamiento y/o creación de una serie de figuras destacadas del mundo de la filosofía, la política y el arte contemporáneos. Las sesiones estuvieron dedicadas a aquellos que, hablando desde los márgenes, intentaron abrir nuevas sendas intelectuales, artísticas, políticas o vitales por las que poder transitar en medio de los trágicos escenarios de la modernidad, entre ellos María Zambrano, de cuya presentación

se encargó Jesús Moreno Sanz en la sesión del 28 de enero. La sesión de Agustín Andreu estuvo dedicada a Walter Benjamin. Isidoro Reguerra dedicó la suya a Ludwig Wittgenstein. Lluís Duch habló de Ernst Bloch. Corrado Bologna de Elemire Zolla. La sesión de Enrique Granell trató sobre Juan Eduardo Cirlot. La de Laia Colell sobre Simone Weil. La de José Manuel Costa Abad estuvo dedicada a Carl Schmitt. Por su parte, Amador Vega y Victoria Cirlot se encargaron de las sesiones de inauguración y clausura, respectivamente.

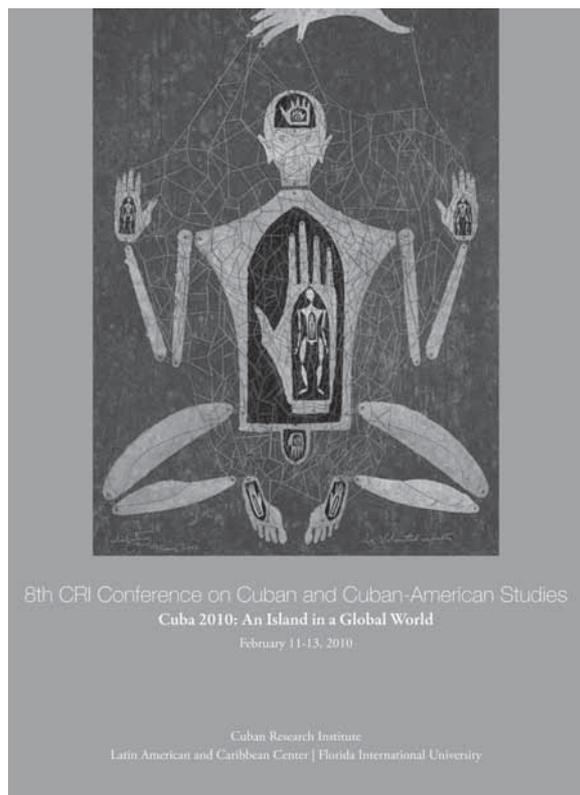


## MARÍA ZAMBRANO EN MIAMI

Si bien de un modo aún incipiente, la recepción de María Zambrano en Estados Unidos ha empezado a ser una realidad. Muestra de ello son los dos actos organizados en febrero de 2010 por la profesora Madeline Cámara en Miami. Esta ciudad ofrece un espacio propicio para la difusión de la obra zambrana tanto por su importantísima comunidad hispana en general como por sus conexiones particulares con Cuba, tan determinante en la biografía y el imaginario de María Zambrano

El 11 de febrero de 2010 se celebró la mesa redonda *María Zambrano: insulas y penínsulas* en el Centro Cultural Español de

Cooperación Iberoamericana en Miami. En el acto participaron, además de la moderadora Madeline Cámara (University of South Florida, Estados Unidos), Jorge Brioso (Carleton University, Estados Unidos), Pedro Gutiérrez Revuelta (University of Houston, Estados Unidos), Mieczyslaw Jaglowski (Universidad de Olsztyn, Polonia), Goretti Ramírez (Concordia University, Canadá) y Kevin Sedeño Guillén (Universidad Nacional de Colombia / Fundación Universitaria del Área Andina, Colombia). Los participantes en esta mesa expusieron reflexiones sobre la filiación de María Zambrano con lo andaluz, lo castellano-español, lo cubano, lo europeo y lo universal. A continuación tuvo lugar un animado intercambio de comentarios entre los panelistas y la audiencia.



El segundo acto zambraniano se celebró en el marco del congreso académico *8th Conference on Cuban and Cuban-American Studies* /

*Cuba 2010: An Island in the Global World*, organizado por el Cuban Research Institute de la Florida International University entre los días 11 y 13 de febrero de 2010. El turno para María Zambrano fue el día 12 de febrero, en la sesión de comunicaciones titulada *Cuba y el Caribe en el pensamiento de María Zambrano: insularidad, universalismo y metamorfosis*. El programa de esta sesión contó con las siguientes comunicaciones: “*Genius Loci: el espíritu del lugar y la universalidad en la obra de María Zambrano*”, de José Ángel Valente y José Lezama Lima”, de Jorge Brioso; “*S(c)ites of Memory: Puerto Rico and Cuba in the Work of María Zambrano: Dialogues with Inés María Mendoza and Lydia Cabrera*”, de Madeline Cámara; “*El delirio cubano zambraniano: delirio, razón, esperanza*”, de Pedro Gutiérrez Revuelta; “*Cuba como Castilla en el pensamiento de María Zambrano*”, de Goretti Ramírez; y “*Viaje iniciático de María Zambrano a la Cuba secreta*”, de Kevin Sedeño Guillén. La sesión despertó también un vivo interés en la audiencia, compuesta de investigadores y expertos en Cuba.

Goretti Ramírez

Pedidos:

**Publicacions i Edicions**



Adolf Florensa s/n  
08028 Barcelona

Tel. : 93 403 54 42  
Fax : 93 403 54 46  
comercial.edicions@ub.edu  
www.publicacions.ub.edu

## NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN EN *AURORA. PAPELES DEL “SEMINARIO MARÍA ZAMBRANO”*

*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. De las tres secciones en las que se distribuye su contenido (Artículos. Documentos. Dossier) sólo acepta colaboraciones para la sección “Artículos”, puesto que de la elaboración de las demás se hace cargo el “Consejo de redacción” de la revista.

Los trabajos remitidos para su publicación en *Aurora* serán objeto de dos “informes” por parte del “Consejo asesor” o de especialistas requeridos por éste; a partir de estos informes el “Consejo de redacción” decide sobre su publicación y comunica la decisión al autor/a en un plazo máximo de 6 meses.

El autor/a se responsabiliza de las opiniones expresadas en su texto.

Los derechos de autor corresponden al autor/a, que posteriormente podrá publicar el artículo en cualquier otro lugar, haciendo constar su previa publicación en *Aurora* e indicando la referencia completa (número y año).

Estos trabajos, siempre inéditos, deberán reunir las siguientes características:

Respecto al contenido, se dará absoluta prioridad a los trabajos que aborden el tema monográfico al que se dedica cada número (anunciado de antemano, en el número anterior), aunque no se excluye la publicación ocasional de textos de temática libre.

Respecto al formato: la extensión máxima será de 10 páginas (35 líneas de 75 caracteres cada una). La primera página debe contener, por este orden: título del artículo, nombre

del autor/a, resumen y abstract (en inglés) (de unas 5 líneas) y hasta 5 “palabras clave” (traducidas también al inglés).

En la primera página se hará constar mediante llamada de asterisco junto al nombre del autor/a: dirección postal, e-mail, Universidad o centro de investigación de donde procede.

Las llamadas de símbolos numéricos que indican las notas a pie de página se insertarán tras el signo de puntuación y sin dejar ningún espacio (ej.: Zambrano, como Nietzsche,<sup>1</sup> incide en esta idea)

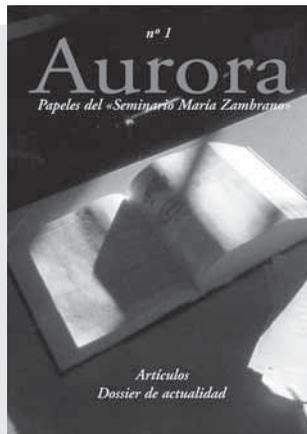
Las notas críticas y bibliográficas se incluirán a pie de página. Las citas bibliográficas se redactarán:

- Para libro: autor/a, *título*, ciudad, editorial, año, página (ej.: Zambrano, M., *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1977)
- Para capítulo de libro: autor/a, “título”, en autor/a (editor, compilador, etc.), *título* (del libro), ciudad, editorial, año, página (ej.: Ruiz Sierra, J., “El sendero dell’ascolto” en Buttarelli, A. (ed.), *La passività un tema filosofico-politico in María Zambrano*, Milán, Bruno Mondadori, 2006)
- Para artículos en revistas: autor/a, “título” del artículo en *título* de la revista, nº, lugar, año, página (ej.: Aranguren, J. L., “Los sueños de María Zambrano” en *Revista de Occidente*, nº 35, Madrid, 1966)

Para otro tipo de textos se mantendrá la analogía con esta forma habitual de citar.

Los originales se enviarán en papel por duplicado y en formato informático (o por e-mail: crevilla@ub.edu) a:

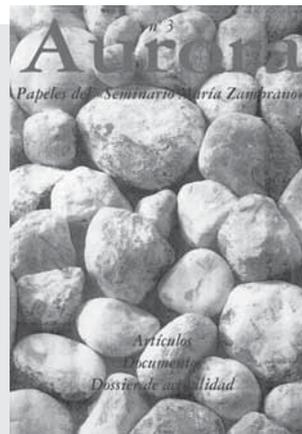
*Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”*  
Departamento de Historia de la Filosofía,  
Estética y Filosofía de la Cultura  
c/ Montalegre, 6-8 08001 Barcelona



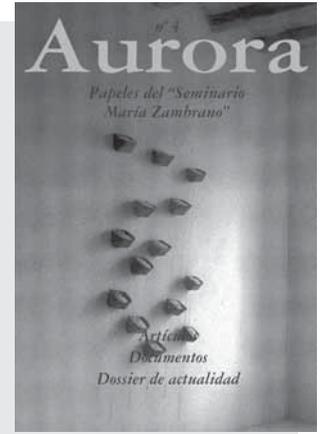
Nº 1  
La mujer y las figuras  
femeninas en la obra de María  
Zambrano



Nº 2  
La ciudad y las ciudades  
zambranianas



Nº 3  
Los géneros literarios  
de la filosofía zambraniana



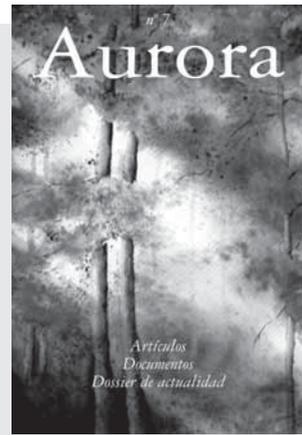
Nº 4  
Imágenes y símbolos



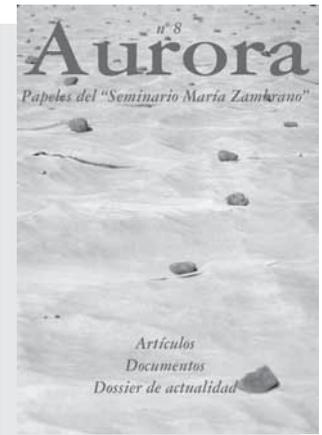
Nº 5  
“La ley de la presencia  
y la figura”



Nº 6  
Los sueños y el mundo  
antiguo



Nº 7  
María Zambrano y la  
Tradición



Nº 8  
María Zambrano y la filosofía  
contemporánea



Nº 9  
María Zambrano y la filosofía  
del siglo XX



Nº 10  
María Zambrano y la filosofía  
de Nietzsche

*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 ésta 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.

En preparación Nº 12: María Zambrano  
y Heidegger

# *Sumario*

Artículos  
Documentos  
Dossier  
Información bibliográfica  
*Noticias*  
*Novedades bibliográficas*  
*Informe*  
Información cultural



Seminario  
María  
Zambrano

Publicacions i Edicions



UNIVERSITAT DE BARCELONA



9 771575 150402