



Universidad de Granada

*El pensamiento musical
de María Zambrano*

**Tesis doctoral
presentada por**

Francisco Martínez González

Directores:

Dr. Francisco José Giménez Rodríguez

Dr. Francisco Linares Alés

**Universidad de Granada
Facultad de Filosofía y letras
Departamento de Historia del Arte y Música
Granada, julio de 2008**

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Francisco Martínez González
D.L.: GR.1782-2008
ISBN: 978-84-691-5659-2

*Para María del Mar,
para Carmen y
para Helena*

“El poder, no el saber, que proporciona la ciencia. El valor que tiene el haberse dedicado con rigor a una *ciencia rigurosa* no radica en sus resultados: pues estos, en comparación con el océano de cosas que valdría la pena saber, no son más que una gota infinitamente pequeña. Pero con dicha dedicación se consigue un aumento de energía, de capacidad de razonar y de tenacidad en el mantenimiento del esfuerzo: se ha aprendido a alcanzar *un objetivo con los medios que se ajustan al mismo*. En este sentido resulta muy valioso, con vistas a todo lo que se hará después, haber sido hombre de ciencia alguna vez en la vida.”

Friedrich Nietzsche. *Humano, demasiado humano*

AGRADECIMIENTOS

Quiero, en primer lugar, dejar testimonio de mi gratitud a la Fundación María Zambrano, en la siempre luminosa ciudad de Vélez-Málaga: a su director, el Dr. Juan Fernando Ortega Muñoz, y a sus colaboradores Lola Gámez Bermúdez, José Antonio Franco Aragüez y Luis Ortega Hurtado. Todos ellos, maestros consumados en el sagrado arte de la hospitalidad, allanaron siempre las dificultades materiales del trabajo y me honraron con la oportunidad de disponer de fuentes de valor extraordinario, como los inéditos zambranianos que esta tesis atesora.

A los doctores Francisco José Giménez Rodríguez y Francisco Linares Alés especialísimamente he de agradecer su valentía, pues se atrevieron a dirigir conjuntamente una tesis “de alto riesgo”. Ni lo errático de la inteligencia —la mía— enredada en su elaboración, ni mi voluble disposición investigadora, ni la lentitud telúrica de mis avances consiguieron hacerles desistir. Estoy para siempre en deuda con ellos por su constancia, su generosidad y su bonhomía. Han conseguido lo que parecía imposible: hacer de mí, al menos durante esta travesía zambranianiana, un hombre de ciencia.

Al Dr. Antonio Martín Moreno, mi maestro en los aires difíciles de la Musicología, la paciencia en la espera y la confianza en la posibilidad.

A Santiago García Cuba el interés y la solicitud en la resolución de ciertos aterradores problemas informáticos.

Al Dr. Pedro Cerezo Galán sus valiosas y tempranas orientaciones sobre María Zambrano.

A la Dra. Maria João Neves la generosidad con la que me permitió acceder a enjundiosas aportaciones suyas, cuando aún no habían salido de las prensas.

Por último, sé con toda certeza que hubiera sido imposible culminar esta tesis sin el apoyo de mis padres, y, sobre todo, sin la comprensión, el sostenimiento constante y la innumerable compañía de María del Mar, mi mujer, y mis dos hijas, Carmen y Helena. Desde hoy les debo mucho más, por estos cuatro años de intermitentes ausencias embebidas. A ellas, como voto para una divina trinidad protectora, está, ha estado siempre, dedicado este trabajo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
1. ESTADO DE LA CUESTIÓN	23
2. ZAMBRANO Y LA MÚSICA: CONTACTOS REALES	78
2.1.Vélez-Málaga (1904-1908). Las malagueñas de J. Brea	79
2.2.Segovia (1909-1926). La Sociedad Filarmónica de Segovia	80
2.3.Madrid (1926-1936). La Orquesta Sinfónica y Enrique Fernández Arbós	81
2.4.El exilio: Cuba (1940-1953). La amistad con Julián Orbón. Los otros exilios (1953-1984)	90
2.5.Regreso a España (1984-1991)	95
3. LAS METÁFORAS OPERANTES	97
3.1.La música	103
3.1.1. Centralidad de la música en Zambrano. El referente de Theodor W. Adorno	103
3.1.2. Mnemósine	107
3.1.3. El pensamiento como música interior	111
3.1.4. La música negativa: el silencio	116
3.1.5. Carácter imperativo de la música	118
3.1.6. Música, movimiento, danza	120
3.1.7. Música y matemática	126
3.1.8. El alma y la música	129
3.1.9. La música como metáfora de la vida social	133
3.2. Las entrañas. El corazón	136
4. RAÍCES DEL PENSAMIENTO MUSICAL ZAMBRANIANO	157
4.1.Orfismo	157
4.2.Pitagorismo	170
4.2.1. La remota genealogía del pitagorismo: un ensayo	172
4.2.2. El alma y la música como elementos mediadores	176
4.2.3. Una fábula pitagórica: el <i>Starmaker</i> de Stapledon	183
4.2.4. Cronos devorador	185
4.2.5. <i>Mater Memoria</i>	188
4.2.6. Muerte y resurrección del pitagorismo	193

4.3.La vista y el oído: algunas lecturas zambranianas de Platón, Aristóteles y Plotino	195
4.3.1. Platón: el poeta, el músico, el filósofo	197
4.3.2. El oído	202
4.3.3. La vista	211
4.4.María Zambrano y <i>El origen musical de los animales-símbolos</i> de Marius Schneider	231
5. LA PALABRA	250
5.1.Palabra y música	250
5.2.Sugerencias gnósticas	259
5.3.La palabra y el lenguaje	269
5.4.La palabra escrita y el escritor	271
5.5.La palabra filosófica	276
5.6.Filosofía y poesía	277
5.7.Palabra y sueño	283
6. EL SISTEMA MUSICAL DE MARÍA ZAMBRANO	286
6.1.Ritmo	286
6.1.1. Atomismo temporal	296
6.2.Armonía	299
6.2.1. Tonalidad-atonalidad	305
6.3.Melodía	308
6.4.Forma	317
6.4.1. Física de los sueños en María Zambrano	319
6.4.2. El átomo de vacío	324
6.4.3. Duración e instantes de muerte	333
6.4.4. Fenomenología de la creación artística	339
6.4.5. Sueño y música	341
6.4.6. Tonalidad de los sueños	348
6.4.7. Melodía de los sueños	352
6.4.8. Moralidad y finalidad	353
6.4.9. Voluntad, posibilidad, envidia	357
6.4.10. Sueños monoeidéticos	359
6.4.11. Forma plástica-forma musical	362
6.4.12. Geometría del tiempo: la espiral	366

7. LIBERTAD, ESPERANZA, UTOPIÍA	371
7.1.Libertad	371
7.1.1. Absolutismo	372
7.1.2. Historia y música	375
7.1.3. Sobre el individuo	377
7.1.4. El concepto de pueblo	379
7.1.5. Música, oído y vida en sociedad	383
7.1.6. La música: modelo de fluencia	386
7.2.Esperanza	390
7.2.1. Centralidad de la esperanza	390
7.2.2. Sehnsucht	393
7.2.3. Psiqué y Eros	396
7.2.4. Comentario a Spinoza	399
7.3.Utopía	405
7.3.1. Lo auroral	405
7.3.2. La ruina como aurora	410
7.3.3. El hombre futuro	411
7.3.4. <i>Homo vacuus, homo anhelans</i>	416
7.3.5. El tiempo	418
7.3.6. Trascender la historia	420
7.3.7. La vida menesterosa	423
7.3.8. Poder y utopía	425
7.3.9. Utopía y música	429
8. CONCLUSIONES	437
BIBLIOGRAFÍA	447
A. Bibliografía de María Zambrano	447
A.1. Monografías	447
A.2. Artículos	449
A.3. Inéditos	452
B. Bibliografía sobre María Zambrano	453
C. Bibliografía complementaria	464
APÉNDICES	485
Apéndice I. Inéditos de María Zambrano	487
Apéndice II. Selección de artículos de María Zambrano	509
Apéndice III. Citas de las obras de María Zambrano	543

INTRODUCCIÓN

“Las intelecciones más valiosas
son las que más tarde se encuentran,
pero las intelecciones más valiosas
son los métodos.”

Friedrich Nietzsche. *El Anticristo*

El objetivo de este trabajo no ha sido el de hacer inventario de las opiniones y juicios que María Zambrano vertiera en diferentes escritos, diseminados por aquí y allá, sobre músicas y músicos concretos; ni siquiera prioritariamente el rastreo de la presencia de la música como tema en su pensamiento: sus consideraciones sobre la música atonal, sus preferencias estéticas en materia musical o sus comentarios críticos¹. Con todo lo sugestivos que esos acercamientos pudieran resultar, no pasarían de tener, a nuestro juicio, un interés algo anecdótico y su mera compilación un valor más bien cuantitativo. Nuestro enfoque quería ser al mismo tiempo más complejo y más original (en el sentido etimológico del término). Hemos perseguido, *sobre todo*, la posible naturaleza musical de ese pensamiento, su desenvolverse a partir de categorías que pudiéramos llamar musicales: la identidad musical, en suma, de las reglas que informan su gramática.

El sintagma “pensamiento musical de María Zambrano” cobra así un doble sentido: por un lado, y en una primera aproximación, cubre aquella esfera de su reflexión manifiestamente volcada hacia la música como objeto; por otro, apunta a la naturaleza íntimamente musical de un pensar, el suyo, que quiso ser una alternativa a la razón discursiva tradicional, un tipo de pensar que la propia Zambrano definió en ocasiones por aproximaciones de tipo metafórico: “(...) algo que sea razón, pero más ancho, algo que se deslice también por los interiores, como una gota de aceite que apacigua y suaviza, una gota de felicidad. Razón poética... es lo que vengo buscando. Y ella no es como la otra, tiene, ha de tener muchas formas, será la misma en géneros diferentes.”²

¹ Pensamos, por ejemplo, en textos como el importante artículo titulado “Falla y su *Retablo*”. En: *Condados de niebla*, nº 6. Huelva, 1988. Contenido en el Apéndice II de esta tesis.

² ZAMBRANO, María. “Carta a [Rafael] Dieste”, noviembre de 1944, cit. por Jesús Moreno Sanz en su edición de *De la aurora*. Madrid: Tabla Rasa, 2004, p. 217.

¿Era posible enfrentar la realización de una tesis desde estos planteamientos? A ello nos decidió, entre otros muchos indicios, la comprobación de que Zambrano llega a sugerir la expresión “razón musical” como *sustitutiva* de la de “razón poética” en uno de sus libros fundamentales: *Notas de un método*³. Se trata de un pasaje en el que Zambrano trata de la “razón mediadora” (otra de las muchas expresiones sinónimas manejadas por ella), retrotrayéndola a Séneca y enfatizando su ligazón con la música, hasta que en un momento dado la autora llega a afirmar claramente la *equivalencia* de ambos miembros de la ecuación al proponer “razón mediadora” como *definiens* de un *definiendum* que en este caso es la propia música.

Empezamos nuestro trabajo haciendo una ponderación de los contactos efectivos y reales de Zambrano con la música, pues, al margen del interés intelectual que este arte despertó en ella —y del que da clamoroso testimonio su obra completa en todos los géneros en los que se desplegó (ensayo, artículo científico, divulgativo, memorias, epistolario, etc.)—, hemos creído absolutamente pertinente realizar una valoración lo más ajustada posible de la formación técnica musical de Zambrano, de los estímulos sonoros a los que fue inicialmente sometida en su infancia, su juventud y su madurez, a lo largo y ancho de sus diversos exilios y, finalmente, tras su regreso a España en 1984.

Estas indagaciones han propiciado el encuentro con un hecho que, aunque conocido por los biógrafos de Zambrano y los conocedores de su obra, no había llamado, creemos, suficientemente la atención: la intención albergada por Zambrano, en su adolescencia y primera juventud, de dedicarse profesionalmente a la música, de seguir estudios superiores reglados (de piano, concretamente). Intención finalmente frustrada por una oposición paterna que no concedía el suficiente grado de “seriedad” a esos estudios.

El objetivo primero del trabajo ha sido el de mostrar que la música no es una presencia meramente ornamental, marginal en la obra zambranianiana, mero espacio suministrador de imágenes metafóricas que están aquí, como también pueden estarlo en el lenguaje coloquial, sino que el propio conocimiento teórico que Zambrano efectivamente tenía de la música⁴, las raíces órficas, pitagóricas, platónicas, neoplatónicas (plotinianas más específicamente) y gnósticas (aunque también espinosistas, bergsonianas, schneiderianas, etc.) de su filosofía y, sobre todo, la sistematicidad en el uso de *motivos* musicales que a modo de *razones*

³ *Notas de un método*. Madrid: Mondadori, 1989, p. 129. En el párrafo 3.1.3. de este trabajo (“El pensamiento como música interior”) volveremos a tratar este tema de la “razón musical”.

⁴ El tema de la formación y las lecturas musicales de Zambrano se trata especialmente en todo el capítulo 2 (“Zambrano y la música: contactos reales”) y en el párrafo 6.2.1. (“Tonalidad-atonalidad”) de la tesis.

seminales (por utilizar una expresión estoica muy querida a la autora) germinan en su palabra y florecen en su concepción del mundo (es decir, dicho de otra manera, el carácter orgánico de la red de referencias sonoras que Zambrano erige como arquitectura móvil explicativa de la realidad), todo ello juntamente señala a la música como el objeto —unas veces latente, otras explícito— de reflexión constante de María Zambrano.

Nos hemos centrado en las monografías, artículos e inéditos de la autora detallados en la Bibliografía bajo el epígrafe de “Bibliografía de María Zambrano”, realizando una búsqueda exhaustiva de referencias musicales aun en aquellos ítems que, a pesar de albergar un contenido específicamente musical, a veces declarado en el mismo título, no exhibían el grado de originalidad y profundidad apreciables en otras aportaciones suyas.

El acercamiento a las fuentes ha estado guiado por el oído. Podría armarse con mucha facilidad un volumen de aforismos zambranianos, tal es la contundencia y el formulismo (la *eufonía* también) que tantas veces alcanza su expresión. Con vistas a la consecución de nuestros objetivos, no se ha procurado sólo recolectar aquellos pasajes de sus monografías, artículos u otros textos que hacían mención expresa a la música, sino que se trataba de ir más allá, detectando los momentos en los que el pensamiento de la autora *hacía*, de alguna manera, música. Pues, siguiendo a Schneider, “[e]n las leyes a las cuales obedece la música parecen reflejarse las más antiguas normas del pensar humano”⁵, y dado que el pensar zambraniano adquiere la forma de un remontarse a los orígenes, al albor mismo del pensamiento occidental (de ahí su querencia por Empédocles, Heráclito, los pitagóricos, Anaximandro), estaba claro que había una posibilidad de rastrear “leyes musicales” en el desenvolverse de una forma de razón que voluntariamente se propone la inmensa tarea de desandar el camino de la racionalidad cartesiana para remontarse al instante mismo de la historia del hombre en el que un determinado proyecto vital e intelectual fue orillado para que otro pudiera ser ensalzado y llevado en pos de su *télos*.

Diseñamos una base de datos *ad hoc* para llevar a cabo un registro minucioso de todos y cada uno de los fragmentos (en ocasiones una sola oración) que cabía utilizar como herramientas para construir un discurso coherente acerca del pensamiento musical zambraniano, recogiendo al mismo tiempo todas las múltiples derivaciones de ese pensamiento. Para la ordenación temática de esas citas nos ha sido útil vertebrarlas mediante el método de asignarles desde un

⁵ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Madrid: Siruela, 2001, p. 159.

mínimo de una a un máximo de tres *palabras-clave*⁶, de entre un total de treinta posibles, con las que hemos pretendido cubrir la totalidad de campos a los que la mención de la música en Zambrano, y la utilización de la misma como herramienta de reflexión (gnoseológica, ética, política, existencial), podía referirse. La asignación de esas palabras-clave a cada cita nos permitió luego clasificarlas temáticamente con mayor facilidad y precisión. Todo ello aparece en el Apéndice III de la tesis.⁷

Indudablemente, las citas y su posterior vertebración o asignación temática han constituido algo así como la planta del edificio de nuestro trabajo, y las virtudes o flaquezas que el mismo pueda presentar estaban ya contenidas en ese planteamiento previo. Lo arduo de este método de actuación se reveló luego grandemente productivo, pues nos permitió manejar, localizar, distribuir y ordenar con mucha rapidez el patrimonio de unas mil referencias, de muy diferente extensión, que fuimos espigando de los ensayos de Zambrano.⁸

La consideración del influjo ejercido en Zambrano por Marius Schneider nos ha permitido compensar y matizar lo que habría podido parecer la exclusividad de la presencia occidental (eurocéntrica, podríamos decir) en el acercamiento a las raíces del pensamiento musical de la autora, ya que *El origen de los animales-símbolos* del alemán, tan poderosamente influyente en ella (tal como esperamos haber mostrado en el parágrafo 4.4. de este trabajo, pero, en realidad, a lo largo de todo él), supone la apertura hacia otras vetas culturales más antiguas, y más esenciales tal vez, en cuanto a la consideración del valor de la música: el estudio de las tradiciones china e iránica consideradas como los sistemas más antiguos de cosmología musical, así como su influencia en el sistema musical griego; los sistemas tonales de la India medieval; la sabiduría bíblica, como reflejo parcial del pensamiento místico-musical primitivo; la

⁶ Las palabras clave, en número de treinta, son las siguientes: “Apolo”, “Aristóteles”, “Armonía”, “Atonalismo”, “Corazón”, “Descartes”, “Dionisos”, “Entrañas”, “Espiral”, “Forma”, “Gnosticismo”, “Libertad”, “Melodía”, “Metáfora”, “Música”, “Nietzsche”, “Oído”, “Orfeo”, “Palabra”, “Pitagorismo”, “Platón”, “Plotino”, “Poesía”, “Ritmo”, “Schneider”, “Sueño”, “Tiempo”, “Utopía” y “Vista”.

⁷ Las citas se hacen de acuerdo con las ediciones de las obras de Zambrano especificadas en la Bibliografía.

⁸ El número de fichas de esta base de datos es el resultado de un trabajo de lectura exhaustivo centrado principalmente en las siguientes monografías: *Filosofía y poesía* (1939), *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939), *Unamuno* (1942), *Hacia un saber sobre el alma* (1950), *El hombre y lo divino* (1955), *Persona y democracia* (1958), *La España de Galdós* (1960), *España, sueño y verdad* (1965), *El sueño creador* (1965), *Claros del bosque* (1978), *De la aurora* (1986), *Notas de un método* (1989), *Delirio y destino* (1989), *Algunos lugares de la pintura* (1989), *Los bienaventurados* (1990), *Los sueños y el tiempo* (1992). Habría que añadir la mención a una fuente manuscrita, el M 219 (‘Meditación’ sobre *Las Meninas*). La totalidad de las fuentes primarias utilizadas se relacionan en la Bibliografía.

presencia de los animales-símbolos en las altas culturas (China, India, Siria, Mesopotamia, Cáucaso antiguo, Edad Media europea); los cambios reflejados en el complejo de correspondencias místicas como consecuencia de modificaciones introducidas en los sistemas musicales⁹; el significado místico de los animales y su correspondencia con los instrumentos y las alturas absolutas de ciertos sonidos, etc. De todo este imponente bagaje participó Zambrano a través del magisterio indirecto, mas no por eso menos intenso, de Schneider.

Pero si Schneider es, sin duda, una de las fuentes principales del pensamiento musical de María Zambrano —y el espacio propio que le dedicamos en la tesis, amén de las muchas remisiones intermitentes a su obra en distintos capítulos de la misma, así lo atestigua—, otra de ellas es la Antigüedad y, en especial, las vetas místicas del orfismo y el pitagorismo, de tan hondo poder de atracción para nuestra autora. Hemos realizado una incursión en la religión órfica, al calor de las últimas aportaciones de la filología y la arqueología, con el fin de realizar una topografía lo más fiel posible del fenómeno y poder determinar así hasta qué punto la confesión de Zambrano como adepta del orfismo tiene o no justificación¹⁰. El acercamiento al pitagorismo ha partido de las mismas bases: de hecho, como veremos, hubo ya desde la Antigüedad un cierto solapamiento doctrinal entre pitagóricos y órficos, de manera que no es en absoluto fácil discernir entre las aportaciones exclusivas de unos y otros.¹¹

Esta inmersión en las fuentes del pensar musical de Zambrano nos ha permitido establecer una distinción entre las que parecen ser dos esferas bien separadas, de alcance ético, gnoseológico, estético y político distinto. Nos referimos a las del oído y la vista: es decir, la esfera que se conecta con el órgano receptivo y místico por excelencia¹² (y que, por tanto, tiende a relacionarse con esas formas “de saber secreto, propio para iniciados, en los linderos o dentro ya de la teosofía”¹³) y la que se vincula con la metáfora del conocimiento por antonomasia, la de la luz (que se asocia a la orientación del saber filosófico tal como lo definió Aristóteles). A través de ellas nos ha sido posible volver a tratar otras influencias zambranianas, como la platónica, la aristotélica y la plotiniana.

⁹ Con este enfoque, Schneider estudiará, por ejemplo, el paso del sistema pentatónico chino al sistema heptatónico indo-iránico.

¹⁰ En el capítulo 1 de esta tesis (“Estado de la cuestión”), comentamos también las aportaciones más recientes de algunos especialistas al tan traído y llevado tema del orfismo y el pitagorismo de la autora.

¹¹ Vid. BERNABÉ, Alberto. *Textos órficos y filosofía presocrática*. Madrid: Trotta, 2004. Especialmente el capítulo 7 “Órficos y pitagóricos”.

¹² SCHNEIDER, Marius. *El origen musical...* op. cit., p. 44.

¹³ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza, 2004, p. 55.

Siempre que nos ha sido posible hemos intentado ilustrar los enfoques, las interpretaciones, y los descubrimientos de esos nuevos territorios de la realidad que Zambrano explicitaba a través de metáforas acústicas con ejemplos musicales prácticos. De esta manera, Ockeghem, Schubert, Schumann, Brahms, Schoenberg, Cage o Scelsi desfilan por nuestras páginas, traídos con una intención que ha querido evitar siempre el peligro de la arbitrariedad (es decir, el de una identificación unívoca entre un concepto o una interpretación filosóficas y un recurso compositivo específico, un estilo o una pieza musical concreta). Igualmente se ha procurado conjurar el riesgo de la suscitación de homologías injustificadas o débiles. Cuando, desde el propósito de iluminar la manera en que las investigaciones zambranianas (sobre todo las referidas a los análisis de la temporalidad) son susceptibles de aplicación en el terreno de la estética, el análisis musical o la metafísica de la música, remitimos al lector a uno de esos ejemplos prácticos, o cuando se ha emprendido algún comentario de índole técnica sobre un fragmento, hemos utilizado como doble filtro el de la cautela y el rigor, conscientes de que el descubrimiento del potencial de aplicación de una herramienta conceptual no equivale al desarrollo efectivo de tal potencial. Muchas de esas posibilidades que la filosofía zambraliana abre al estudio y comprensión de ese fenómeno que llamamos música habrán de esperar, si es que no nos hemos equivocado en su evaluación inicial, el empuje de futuros trabajos, que además habrán de ser indudablemente más complejos, más intensos y más audaces que éste.

El capítulo sobre la palabra nos llevó, paradójicamente, a los fundamentos del pensamiento musical de María Zambrano, al tiempo que nos permitió tratar, siquiera tangencialmente, otro de los costados de este pensar: el gnosticismo (siendo ella como fue, por utilizar una expresión de Jesús Moreno Sanz, una intelectual imbuida de “cristianismo gnóstico-patrístico.”¹⁴) Se trata, como hemos pretendido mostrar, de un espacio en el que la música se convierte en referencia totalmente insoslayable. Las relaciones ambivalentes entre palabra y música, y entre palabra y silencio, la metafísica de la Palabra (así, con mayúscula), que la sitúa en un plano ontológico distinto y superior al del propio lenguaje, como vasta matriz inefable, inasible e impensable, incesante generadora de sentido; la misteriosa “palabra perdida” a la que ella alude en el fundamental capítulo sexto de ese libro maravilloso que es *Claros del bosque*¹⁵, todo ello sitúa la reflexión

¹⁴ MORENO SANZ, Jesús (ed.). *La razón en la sombra. Antología crítica [de escritos de] María Zambrano*. Madrid: Siruela, 2004, p. 714.

¹⁵ Escribe Zambrano: “No sólo el lenguaje sino las palabras todas, por únicas que se nos aparezcan, por solas que vayan y por inesperada que sea su aparición, aluden a una palabra

zambraniana sobre la palabra en un territorio que por fuerza es fronterizo y deudor del de la música. En este contexto (pero no sólo en éste) hemos intentado trazar puentes con la teoría y la historia del pensamiento musical, desde la Antigüedad hasta nuestros días: así, la teoría musical impregnada de pitagorismo y neoplatonismo de Boecio, el mito rousseauiano del lenguaje originario o la metafísica wagneriana de la música han sido algunas de las referencias propuestas.

La sobreabundancia de metáforas musicales nos sugirió la posibilidad de articular un **sistema musical** zambraniano, atendiendo a cuatro parámetros básicos: ritmo, armonía, melodía y forma. Cual si de un *opus* musical se tratara, hemos pretendido desplegar una hermenéutica de su filosofía *a partir de* la detección y el análisis, hasta donde nos ha sido posible, de esos vectores básicos en su obra. Este capítulo, el sexto concretamente de nuestra tesis, constituye la clave de arco de toda la estructura, puesto que representa el esfuerzo más decidido hasta la fecha de interpretar el pensamiento de Zambrano desde parámetros explícitamente sonoros. Si queríamos hablar de un “pensamiento musical”, no sólo en el sentido recto de un pensamiento *sobre* la música, sino también —y sobre todo— como pensamiento *en o bajo* [el imperio de] la música (es decir, en suma, si queríamos exponer la transparencia de un pensar que de alguna manera dimana musicalmente, portador de ese “saber del ritmo del pensamiento, en sus formas vivientes y eficaces”¹⁶, como dice ella en *Hacia un saber sobre el alma* al evocar la silente tradición del pitagorismo), entonces era necesario afrontar la tarea (difícil y riesgosa por demás) de trazar puentes de plata entre el pensar-decir de nuestra autora y ciertos parámetros, procedimientos y sistemas operantes (tanto desde una perspectiva diacrónica como sincrónica) en el campo de la música. Si la estética de la música tiene sus “leyes” propias, entonces hemos querido buscar analogías con las “leyes” (llamémoslas “físicas”) del singular universo mental zambraniano.

Desde el punto de vista de su peso específico, los dos parámetros musicales que se han revelado como de mayor trascendencia a la hora de definir el *timbre* propio de la filosofía de María Zambrano son, por este orden, ritmo y forma. El primero, cuya presencia operante en Zambrano exhibe, según mostramos en nuestro estudio, una indudable impronta unamuniana¹⁷ (luego ahondada por la imprescindible lectura de Schneider), tiene su razón de ser en la

perdida, lo que se siente y se sabe de inmediato en angustia a veces, y en una especie de alborar que la anuncia palpitando por momentos.” (*Claros del bosque*. Barcelona: Seix Barral, 2002, p. 87.)

¹⁶ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 55.

¹⁷ Véase el párrafo 6.1. (“Ritmo”).

tendencia a interpretar el cosmos “como una jerarquía de formas rítmicas”¹⁸ y en la transposición de impresiones sensoriales no acústicas al plano acústico. Al igual que Schneider hace suya la importantísima noción de **isomorfismo rítmico**¹⁹ para referirse a la similitud de fondo —es decir, rítmica— entre ciertos fenómenos, manifestaciones o seres “repartidos sobre los planos morfológicos más diferentes”²⁰ y, por tanto, aboga por una “constitución formal del cosmos”²¹, así nosotros hemos pretendido utilizar ese hallazgo —más bien descubrimiento que invención— para señalar que las dos realidades situadas en diferente plano y en situación de isomorfismo rítmico eran, por un lado la música, por otro la filosofía de María Zambrano.

En cuanto al parámetro que hemos llamado “forma”, su indagación nos ha llevado, inevitablemente, al territorio difícil de la fenomenología zambranianista de la forma-sueño y a las valiosísimas contribuciones de Zambrano a los estudios sobre la temporalidad. Si la forma musical es función de las tres variables principales a las que llamamos ritmo, melodía y armonía, y la música en su desenvolvimiento determina siempre, como quería Stravinsky, una cierta organización del tiempo, entonces lo formal es el parámetro matriz en el que convergen todos los demás y su análisis conduce directamente al del propio tiempo. Así, al demorarnos en los impresionantes análisis de la autora (impresionantes por la precisión y por las sucesivas aperturas en la escala de observación microscópica del fenómeno) sobre las unidades mínimas constitutivas del transcurrir, hemos sido llevados a la constatación de que Zambrano desciende, no ya a un “nivel atómico”, sino incluso a uno “subatómico” de trabajo. Su perspicacia alcanza un punto álgido cuando, según mostramos en nuestro estudio, llega a sugerir (en una suerte de extraordinario contagio terminológico de la mecánica cuántica) la doble naturaleza, *ondulatoria* y *corpúscular* a la vez, de lo que ella llama el “instante presente”.²²

La frecuencia con la que Zambrano evoca la imagen de la espiral para ilustrar un cierto tipo de temporalidad de resonancias nietzscheanas, y el hecho de que esa imagen constituya, a la vez, un símbolo geométrico que ha sido evocado para caracterizar la narratividad singular de un compositor como Schubert²³, nos

¹⁸ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 46.

¹⁹ Para la definición de este concepto de “isomorfismo rítmico” remitimos al lector al párrafo 4.4. de nuestra tesis (“María Zambrano y *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas* de Marius Schneider.)

²⁰ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 47.

²¹ *Ibid.*

²² ZAMBRANO, María. *Los sueños y el tiempo*. Madrid: Siruela, 2004, p. 83.

²³ Vid. BENEDETTO, Renato Di. *Historia de la música*, 8. *El siglo XIX (primera parte)*. Madrid: Turner, 1987, p. 55.

ha dado pie a sugerir —más que a realizar efectivamente— otro ejercicio de isomorfismo rítmico.

La dimensión social y política de la metafísica zambrana de la música ha sido, por supuesto, una estación de paso obligado, y acaso de término, pues si Zambrano apunta con tanta decisión como entusiasmo al orden musical como modelo explicativo y *desideratum* del orden social²⁴, está claro que toda su reflexión sobre el motivo de la “persona humana” y la esencia de la democracia (su crítica al absolutismo y su anhelante vindicación del fin de la historia sacrificial) son de los aspectos en los que su “pensamiento musical” adquiere una dimensión operante vocacionalmente transformativa del mundo, reclamadora de la libertad, sostenedora de la esperanza y abierta hacia la utopía. En relación con esto último, el somero repaso de aquella tradición de pensamiento según la cual hay una carga utópica inherente a toda música (con los matices atribuibles a personalidades tan distintas como Ernst Bloch, Schoenberg o Cage) nos ha reportado interesantes puntos de conexión con el pensamiento de María Zambrano.

La tesis se completa con tres Apéndices. El primero reproduce algunos de los más importantes inéditos zambranos sobre la música²⁵. El segundo es una breve pero significativa selección de artículos de la autora, de procedencia diversa. Entre ellos se cuenta el muy interesante “Falla y su *Retablo*”, de 1933. El tercer Apéndice es la ya comentada relación de citas extraídas de sus monografías.

Por supuesto, como siempre ocurre, este pequeño paso que nos hemos atrevido a dar abre tantos interrogantes, sugiere tantas sendas a transitar, descubre tanta dificultad y extrañeza en asuntos que hasta ayer creíamos familiares o resueltos que, si no fuera por la extraordinaria carga de futuro que se intuye en los hallazgos y perspectivas de la filosofía zambrana, el inmenso volumen de trabajo por hacer resultaría desalentador. Está pendiente de realizar, por ejemplo, la “geometrización” del pensamiento zambrano (o de algunas de sus facetas), en un sentido que debería ser paralelo al modo en que el nunca suficientemente ensalzado Marius Schneider trazó complejos y riquísimos cosmogramas para materializar sus intentos de reconstrucción arqueológica de las creencias místicas primitivas. La tarea se revela tremendamente difícil, puesto que, al fin y a la postre, se trata casi de generar *imágenes simbólicas*, aquellas que alcancen a hacer visibles las redes de relaciones, remisiones y reminiscencias que nutren la danza de su pensar. Desde esta exigencia de partida, no tenemos otro remedio que

²⁴ Vid. ZAMBRANO, María. *Persona y democracia*. Madrid: Siruela, 2004, p. 206.

²⁵ Queremos reiterar nuestro agradecimiento a la Fundación María Zambrano de Vélez-Málaga por habernos permitido disponer para nuestro trabajo de este valiosísimo material.

reconocer que los pobres esquemas que de vez en vez jalonan nuestro texto no son más que toscas aproximaciones y tanteos en un proceso que, por lo que hemos podido averiguar al cabo de más de cuatro años de investigación, apenas si ha tenido sus primeros balbuceos. Los aspectos de género, la equivalencia de la razón poética zambraniana con una “razón femenina”, y la posible iluminación que para este enfoque pudiera derivarse de la música (o de la singularidad de ciertos músicos, como el propio Schubert, otra vez) son territorios cuya existencia apenas podemos más que conjeturar.

No hay más remedio que asentir ante la sentencia de Carlyle que tanto gustaba a Borges, según la cual “Toda obra humana es deleznable, pero su realización no lo es”. La sensación última que nos asalta tras leer la forma final (o transitoriamente última) de esta tesis es la de que ofrece a un tiempo más y menos de lo que su título promete. *Más* en cuanto la enorme riqueza constitutiva de la filosofía de Zambrano ha llevado muchas veces —tal vez demasiadas— a explorar desde la música territorios adyacentes como la ética, la estética, el pensamiento político o la filosofía de la historia, de una manera que nos ha impelido a activar constantemente las alertas para conjurar los peligros del descentramiento y la dispersión temáticas. Y *menos*, porque la tarea de definir la *musicalidad* del pensamiento zambraniano se ha revelado una tarea mucho más compleja de lo que en principio parecía, y es casi inevitable albergar a la conclusión, fatalmente, el sentir de no haber más que rozado la superficie de un océano insondable.

Si aceptamos que una obra del espíritu es en cierta medida un ser vivo, y que, por tanto, ocupa un espacio y se desenvuelve en un tiempo propios, entonces no me queda sino invocar la benevolencia del lector, y recordarle aquellas piadosas palabras que una vez escribiera la pensadora nacida en Vélez-Málaga: “Todo lo que tiene cuerpo y todo lo que tiene vida, necesita ser perdonado.”²⁶

²⁶ ZAMBRANO, María. *España, sueño y verdad*. Barcelona: Edhasa, 2002, p. 294.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Es natural que en el caso de María Zambrano, es decir, el de una pensadora que reclamó para sí la condición de “órfica-pitagórica”²⁷, la creciente bibliografía generada en torno a su vida y su obra haya estado frecuente, difusamente tornasolada por esa doble ascripción plena de resonancias. Máxime cuando su escritura y su decir se caracterizan por una singular cadencia que evoca fuertemente la fluencia de lo musical. La alusión a la música en Zambrano llegaba a ser un lugar común, punto de cita obligada, aunque nunca se constituyese en objeto de un estudio propio ni, menos aún, llegara a concedérsele estatus de centro focal de su pensamiento. Sin embargo, el interés concreto por la vertiente musical de la filosofía zambraniana se ha incrementado de manera considerable a lo largo de las dos últimas décadas, y la sistematicidad en el modo de ejercerse ese interés también está empezando, en algunos casos, a alcanzar mayores cotas de rigor.

El año 2004, en el que se conmemoraba el centenario del nacimiento de la autora, determinó la organización de ciclos de conferencias, exposiciones (como la habida en la Residencia de Estudiantes: *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*), publicaciones varias y, sobre todo, dos congresos: el Congreso Internacional del Centenario de María Zambrano “Crisis y metamorfosis de la razón en María Zambrano”, celebrado en Vélez-Málaga del 19 al 23 de abril de 2004, y el Congreso Internacional del Centenario de María Zambrano “Crisis cultural y compromiso civil en María Zambrano”, concebido como segunda parte del anterior y celebrado en Madrid del 19 al 22 de octubre de 2005, en la Residencia de Estudiantes.

La publicación de las actas de ambos congresos, auspiciada por la Fundación María Zambrano de Vélez-Málaga, ha supuesto un fuerte espaldarazo para la revisión y puesta al día de los estudios zambranianos, así como para columbrar nuevas perspectivas y caminos de investigación. Como no podía ser menos, las referencias a la música no han estado ausentes en las ponencias y comunicaciones, siendo de una especial riqueza, tal vez, en el congreso habido en la primavera de 2004 en Vélez-Málaga.

Es el caso, por ejemplo, del texto de Inmaculada Murcia Serrano “La metamorfosis de la razón poética en razón musical: análisis de *Poema y sistema* de María Zambrano”²⁸. Este artículo es en lo fundamental una contribución al espinosismo zambraniano (un aspecto de su pensamiento que se retrotrae a aquel

²⁷ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 187.

²⁸ MURCIA SERRANO, Inmaculada. “La metamorfosis de la razón poética en razón musical: análisis de *Poema y sistema* de María Zambrano.” En: *Actas del Congreso Internacional del Centenario de María Zambrano*. Vélez Málaga: Fundación María Zambrano, 2005, pp. 605-613.

fragmento que se nos ha conservado como el único vestigio del fallido proyecto de tesis doctoral de la autora: “La salvación del individuo en Spinoza”). No vamos a entrar a comentar aquí lo sustantivo de esta aproximación, pues lo abordamos en el parágrafo 7.2.4. (titulado “Corrección a Spinoza”) del presente trabajo, pero sí queremos constatar que, a pesar de lo audaz del planteamiento, Murcia Serrano parece reducir en ocasiones la “razón poética” a un ejercicio de arqueología cultural, a una mera reviviscencia historicista. De la lectura de su ensayo parece derivarse que si Zambrano pudo pergeñar la anatomía de una “razón musical” no fue por la singular biensonancia retórica de su *dictum*, ni, en un plano más abstracto, por las especiales cualidades estructurales de un discurrir que podría exhibirse, como en el caso de Spinoza, como manifestación de un “álgebra superior” del pensar, sino por el simple hecho de remitirse intermitentemente a los mitos fundacionales de la música en la mitología griega. Sorprendentemente, además, cita a Marsias y a Dionisos como “mitos que conectan la poesía con la música”²⁹, cuando esas dos personalidades míticas, sobre todo la del segundo, simbolizan de manera preeminente justo lo contrario, es decir, la impugnación del componente verbal (racional e iluminador) de la música, el desatarse de los poderes irracionales de la música cuando ésta queda librada a sí misma.

En el catálogo de la exposición celebrada con motivo del centenario de su nacimiento³⁰, auspiciada por la Fundación María Zambrano, la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y la Residencia de Estudiantes, con el apoyo del Ministerio de Cultura, aparecen dos artículos de temática musical dentro de un subapartado titulado “Lugares de la música y la pintura”.

El primero es una “Antología para músicos: fragmentos de María Zambrano”, debido a Guillermo McGill³¹. El texto de McGill es, tal como sugiere su encabezado, una colección de fragmentos espigados de monografías, artículos e incluso algún inédito importante de Zambrano (como el de “La Música, 1955”, publicado en la revista *Archipiélago* por Jesús Moreno Sanz³²) donde las referencias a lo musical son explícitas, aunque el grado de tangencialidad sea variable según los casos. En ese sentido, esta aportación de McGill puede ser considerada un subconjunto de la antología de citas que constituyen el contenido del Apéndice III de esta tesis, espacio en el que he pretendido hacer un recuento

²⁹ MURCIA SERRANO, Inmaculada. “La metamorfosis de la razón poética...” *op. cit.*, p. 607.

³⁰ *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Fundación María Zambrano, 2004.

³¹ MCGILL, Guillermo. “Antología para músicos: Fragmentos de María Zambrano”. En: *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Fundación María Zambrano, 2004, pp. 609-630.

³² *Archipiélago*, nº 59, diciembre de 2003, pp. 115-122.

exhaustivo de las referencias musicales en los textos de Zambrano (principalmente las monografías), organizándolas temáticamente, y adoptando, además, un criterio flexible que permitiera incluir no sólo los fragmentos en los que apareciera alguna mención expresa de la música o de términos pertenecientes a su campo semántico (pitagorismo, tonalidad, melodía, etc.), sino también aquellos otros que por su *resonancia* metafórica, o bien por la propia musicalidad de su escritura, merecieran ser destacados. En este sentido, tal como se apuntaba en la Introducción, hemos aplicado muchas veces el oído al fluir sonoro de los textos zambranianos, haciendo abstracción del marco filosófico, de manera que, en cierta manera, ese Apéndice III fuese en parte también una amplia colección de aforismos.

El texto de McGill mantiene que la música puede mostrarnos algunas vías para sondear el pensamiento zambranio, pero que igualmente, a la inversa, la filosofía de esta autora puede enseñarnos a comprender la música, su constitución y el modo en el que nos relacionamos con ella: “¿Qué mejor camino –escribe McGill- para aprender lo que la música nos ofrece, para comprender a dónde llegamos cuando nos adentramos en su universo, que la “razón poética” de María Zambrano?”³³ McGill, músico él mismo³⁴, operante en la esfera del jazz, pone en conexión el pensar zambranio con la actividad de los músicos improvisadores y ha protagonizado conciertos en homenaje a nuestra filósofa. Asimismo, ha sido autor de discos de nítida querencia zambrania, como el titulado *Los sueños y el tiempo* (1999), producción que contó, entre otros, con la colaboración de Chano Domínguez (McGill es miembro del sexteto de este pianista y compositor andaluz).

Otras aproximaciones han precedido en el tiempo a estos intentos de inventariar lo musical explícito de la reflexión zambrania. Así, por ejemplo, la tesis doctoral de Maria João dos Santos das Neves contiene también una colección, más breve que la que es objeto de este comentario, de pasajes musicales importantes de los textos de Zambrano.³⁵

Guillermo McGill es igualmente autor de otros trabajos de divulgación sobre el pensamiento musical de María Zambrano. Así tenemos su “De la música,

³³ MCGILL, Guillermo. “Antología para músicos: Fragmentos de María Zambrano”, *op. cit.*, p. 609.

³⁴ Uruguayo, nacido en 1965, percusionista.

³⁵ Tesis titulada *Passagens ou Sobre a Possibilidade de Continuidade entre Pensamento e Vida na Filosofia de María Zambrano*. Codirigida por las doctoras Maria Filomena Molder (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Portugal) y Chantal Maillard (Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Málaga, España). Año 2002.

las ideas y la verdad. Homenaje a María Zambrano”³⁶, un escrito en el que el acercamiento a la filosofía de la autora se realiza desde un estrato que no podemos considerar sino bastante superficial. La falta de fundamentación convierte los argumentos en un liviano cúmulo de intuiciones:

“Su vida está escrita en términos musicales; su prosa es musical, su pensamiento y la manera de exponerlo son musicales. ¿Por qué? Porque ofrece preguntas; no da respuestas sin más, sino que hace necesaria una respuesta que llega en el momento adecuado con la justa carga de significado. ¿Y en qué sentido es esto musical? Una idea-melodía todo lo sostiene, las preguntas-acordes dominantes, crean tensión, deseo de saber, de llegar al lugar de reposo, que, en su momento-ritmo, llega en forma de respuesta-acorde de tónica.”³⁷

Orientalismo impregnado de un tono *New Age*, militancia antiglobalización y onerosas sospechas de conspiraciones a nivel mundial para mantener a la humanidad en una ceguera esclavizadora se funden en contribuciones como ésta, de muy dudoso valor:

“En la India, la ciencia de la música proviene de tres disciplinas: las matemáticas, la astrología y la psicología. En Occidente encontramos que toda la ciencia de la armonía y el contrapunto está basada en las matemáticas. En sánscrito la ciencia de la música se llama *Prestara*, que significa “arreglo matemático de ritmos y modos”. ¿Acaso no tiene esto mucho que ver con Pitágoras y, por tanto con María Zambrano? ¿Quién nos los quiere esconder? ¿A quién le interesará que no madure nuestra intuición ni la consecuente buena relación con nuestra razón?”³⁸

El segundo artículo incluido en el catálogo a que nos referíamos arriba es de Carmen Pardo: “Vibraciones del pensar”³⁹. Tras establecer el símil de la filosofía como “cadencia del pensamiento”⁴⁰, se centra esencialmente en la mutua extrañeza entre pitagorismo y aristotelismo, es decir, entre el *lógos*-número y el *lógos*-palabra, una bifurcación originaria que ha marcado la historia completa del pensamiento occidental (cuestión que, como sabemos, es una pieza clave de *El hombre y lo divino*). Si el pitagorismo no pudo constituirse en filosofía —de ahí “La condenación aristotélica de los pitagóricos”—, su misión habría consistido, sin embargo, en la “racionalización del tiempo”, en esa ordenación que permite

³⁶ MCGILL, Guillermo. “De la música, las ideas y la verdad. Homenaje a María Zambrano”. En: *Cuadernos de Jazz*, nº 83, julio-agosto de 2004. Consultado a partir de la página web <http://www.revistasculturales.com> (Acceso 14/01/2007).

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ PARDO, Carmen. “Vibraciones del pensar”. En: *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*, op. cit., pp. 631-640.

⁴⁰ PARDO, Carmen. “Vibraciones del pensar”, op. cit., p. 631

salvarlo (y salvarnos) del tiempo sagrado, omnímodo, el Cronos devorador de las teogonías.⁴¹

El *logos* del número tiene como particularidad el ser un ente relacional, pues se insinúa a partir de la comparación entre magnitudes, resuena desde la proporción y el orden. De ahí la centralidad del concepto de *armonía* en el pensamiento pitagórico. De ahí también la fascinante doctrina psicagógica de la música, que es armonía, respecto del alma, que también lo es en tanto que unión de partes distintas, discordes, aunque no necesariamente opuestas.⁴²

El artículo de Carmen Pardo trata con solvencia estas cuestiones, evocando incluso algunas comparaciones musicales concretas e interesantes para iluminar su posición. No obstante, esas incursiones en el campo de la música real no están exentas de cierta imprecisión que delata al especialista de formación no estrictamente musical. Por ejemplo, al hablar de los pitagóricos escribe: “La armonía de Pitágoras no es coral, no incluye la polifonía sino que es monofónica, es la sucesión que responde a una medida la que resulta armónica.”⁴³

Esta afirmación, según la cual las investigaciones acústicas que llevaron a los pitagóricos al descubrimiento de las proporciones numéricas expresivas de los intervalos de octava (2:1), cuarta (4:3) y quinta (3:2) –y de ahí al resto de proporciones que vertebraran la escala completa- se circunscriben estrictamente al campo de la monofonía y descartan absolutamente que los antiguos pudieran tener alguna idea, siquiera rudimentaria, de la polifonía, no deja de ser una presuposición excesiva.

Por otra parte, tomando como punto de partida una referencia de *El hombre y lo divino* a la música atonal y al *Concierto para violín* de Alban Berg, Pardo incurre en un error común a los divulgadores musicales: la de confundir música atonal con música serial dodecafónica⁴⁴. No obstante estas puntualizaciones, queda adecuadamente sugerida en su texto esa suerte de senda intermedia que Zambrano parece postular como ecuador de la polaridad abarcada por dos textos suyos fundamentales: “La condenación aristotélica de los pitagóricos” de *El hombre y lo divino* y su simétrica “La condenación de Aristóteles” de *Delirio y destino*.⁴⁵

El incombustible (e imprescindible) Jesús Moreno Sanz, en el que parece ser su afán de contextualización y exégesis omnicomprendensiva de la *opera omnia* de Zambrano, ha realizado también aportaciones dignas de mención a los aspectos

⁴¹ PARDO, Carmen. “Vibraciones del pensar”, *op. cit.*, p. 632.

⁴² PARDO, Carmen. “Vibraciones del pensar”, *op. cit.*, p. 633.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ PARDO, Carmen. “Vibraciones del pensar”, *op. cit.*, p. 636.

⁴⁵ PARDO, Carmen. “Vibraciones del pensar”, *op. cit.*, pp. 638-639.

musicales de esta filosofía⁴⁶. De hecho, ha sido, hasta donde se nos alcanza, el primer especialista en utilizar la expresión “razón musical” para calificar el pensar zambrano⁴⁷.

En “Roce adivinatorio mirada remota” (texto fechado en noviembre de 1994)⁴⁸, un largo y denso artículo en el que las acrobacias poético-retóricas no siempre coadyuvan a la claridad expositiva, Moreno Sanz se centra en el intento de desentrañar la célebre “musicalidad” del pensamiento de Zambrano, esa pensadora que “privilegia siempre la forma musical de sus frases sobre la construcción gramatical”⁴⁹. El autor acota nítidamente el problema:

“(…) por qué esta presunta filosofía está dicha al son de unos ritmos y de una melodía. Por qué de tal escritura podría decirse que es polirrítmica, incluso atonal y serial.”⁵⁰

Encontramos aquí una serie de términos musicales (“polirrítmico”, “atonal”, “serial”, etc.) que son utilizados de manera recurrente en la bibliografía, sobre todo en la más actual, para referirse a la escritura zambrana. Se invoca una serie de metáforas provenientes del ámbito acústico con la finalidad de emprender un acercamiento objetivo a la fábrica interna del discurrir de esta esquiva filosofía poética, pero al mismo tiempo, de forma harto paradójica, se focaliza la atención en el lector de la misma, en el sujeto, sugiriendo sin nombrarla un tipo de actitud puramente receptiva, pasiva, como medio cabal de establecer una sintonía con el singular *dictum* de nuestra autora:

⁴⁶ Fernando Muñoz Vitoria ha escrito en su artículo “Memoria de los sueños”: “De unos años a esta parte parece inevitable que los estudiosos de la obra de María Zambrano hayamos de partir de alguna de las investigaciones previas de Jesús Moreno Sanz, publicadas ya sea en forma de prólogo de alguna de las reediciones de Zambrano, de artículo o de libro propiamente dicho.” En: *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Fundación María Zambrano, 2004, pp. 597-605.

⁴⁷ En la Introducción a su edición de los *Fragmentos de los cuadernos del Café Greco* (Roma: Instituto Cervantes, 2004) escribe en la página 11, al referirse a la rica producción intelectual de la autora en torno al año 1958 (el año en que aparece también *Persona y democracia*): “En realidad, Zambrano, desde múltiples perspectivas, está ofreciendo una razón simbólica en su plena acepción de «unitiva» y «musical».” Y más adelante añade: “**Razón musical**, de inusitados acordes y melodías en la sombra que rescatan estratos de la vida escindidos de la conciencia, por ella avasallados.” (La negrita es nuestra.)

⁴⁸ MORENO SANZ, Jesús. “Roce adivinatorio mirada remota. Lógica musical del sentir en María Zambrano”. En: *Isegoría*, 11, abril de 1995, pp. 162-176. Este texto figura también en el libro de Moreno Sanz, *Encuentros sin fin con el camino de pensar de María Zambrano, y otros encuentros*. Madrid: Endimión, 1996. Es en este volumen donde figura como fecha de composición de aquel artículo la de noviembre de 1994.

⁴⁹ MORENO SANZ, Jesús. “Roce adivinatorio...”, *op. cit.*, p. 162 (citamos por la edición de 1995).

⁵⁰ *Ibid.*

“Sólo en la percepción que podamos alcanzar de este –acaso sólo aparente- atentado contra las normas lingüísticas que nos parecen inviolables, en su dilucidación y explicación, podremos, en realidad, salvaguardar o, en su caso, criticar la “forma mentis” zambraniana, sus modos de expresión y los resultados, si es el caso, filosóficos de su obra.”⁵¹

Destaca Moreno Sanz la distinción que Zambrano establece entre “palabra” —*verbum* entendido en el sentido gnóstico, como aliento vital que informa y constituye el universo, pneuma— y “lenguaje” —considerado como mera actualización de una facultad humana, la del habla, que sólo en un sentido indirecto se relaciona con aquella participación universal en el aliento divino.⁵²

Los ejes de la filosofía de María Zambrano son, más que la razón al modo discursivo cartesiano, “buen oído y adecuado movimiento”⁵³, una polaridad que parece un eco de aquella definición que san Agustín diera de la propia música como *ars bene movendi*⁵⁴. Pero la caracterización que se hace de este pensar, al tiempo que ensalza su extrema singularidad parece devaluarlo al asimilar a su fundadora casi a la figura de la pitonisa que masca hojas de hiedra para entrar en trance:

“Más allá ya de una “teorización” sobre los significados del dios [Apolo], esta escritura, ella misma, se asienta en esos significados, se erige en sus signos mismos, *es sus signos*. En un estilo sutil y abigarrado, al tiempo, parece haber querido descender, río de Heráclito abajo, y a través del logos de Empédocles bien repartido por las entrañas, hasta el lugar mismo de la “mántica”, del oráculo, de la pitonisa.”⁵⁵

La filosofía de Zambrano halla así, según Moreno Sanz, “(...) una forma de decirse, precisamente a través de los caracteres oraculares y adivinatorios de la mántica apolínea”⁵⁶, lo cual parece una definición, a más de confusa, dudosamente laudatoria tratándose de una pensadora.

La misma adjetivación aflora cuando el autor se refiere al importante núcleo del pensamiento zambraniano representado por la reflexión en torno a la forma-sueño —un aspecto fascinante del legado teórico de María Zambrano, aun cuando muchos de los textos-fuente de lectura insoslayable para investigar este

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Esta oposición zambraniana entre *palabra* y *lenguaje* supone una inversión de la relación que Ferdinand de Saussure estableció entre la dualidad *langue* y *parole*.

⁵³ MORENO SANZ, Jesús. “Roce adivinatorio...”, *op. cit.*, p. 164.

⁵⁴ Cfr. FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1988, p. 86.

⁵⁵ MORENO SANZ, Jesús. “Roce adivinatorio...”, *op. cit.*, p. 165.

⁵⁶ *Ibid.*

tema sean todavía inaccesibles⁵⁷. Refiriéndose al esfuerzo fenomenológico desplegado por nuestra autora para desvelar, no el contenido de los sueños, sino su forma, su “estructura narrativa” digamos, Moreno Sanz escribe:

“(…) la pre-filosófica indagación de Zambrano habrá de sustentarse en “otra lógica” que la categorial aristotélica, e incluso que la ya fijada en la lógica de la identidad, por Parménides; lógica que será más acorde con el que denomino *modelo Heráclito*, fluyente y oracular.”⁵⁸

El pensamiento zambraniano es caracterizado de “hontanar musical netamente apolíneo y dionisiaco conjuntamente”⁵⁹, que inconscientemente fluyera con la pretensión de operar “[u]na reconciliación del «espiritualismo» pitagórico con el «físicismo» jonio resuelto en «lógica» en Aristóteles”⁶⁰. Esa polaridad Pitágoras-Aristóteles es el marco fundamental de referencia en el que se incardina una aportación, la de Zambrano, que se erigiría en crítica parcial de ambos extremos. La filosofía de María Zambrano tendría como vocación el alumbramiento de una suerte de senda intermedia o, mejor, intermediaria, entre el abstraccionismo aristotélico y el relativismo pitagórico:

“(…) toda la filosofía de Zambrano es un intento de volver a *encarnar* lo descorporeizado, lo esquemático, aunque –y esta es la paradójica cuestión- haciéndolo pitagóricamente (...).”⁶¹

Crítica Moreno Sanz la exclusiva adscripción pitagórica que suele hacerse de Zambrano, acotando lo que ella elogia realmente de esa escuela –un único conjunto de cuatro elementos: el alma, las matemáticas, la música y el viaje infernal⁶²- y lo que ensalza en Aristóteles, de cuya filosofía no habría sido, ni mucho menos, oponente incondicional:

“[Zambrano] se pone «de parte» de Aristóteles en cuanto a afirmar la doble imposibilidad en que los pitagóricos se sitúan: de un lado, en cuanto a su escisión alma-cuerpo, y al olvido y renuncia a éste y a todo lo «carnal»; y de otro, en la imposibilidad a que abocan a su invento mayor, la «filosofía» misma, al reducirla a número, a ritmo y medida, a puras matemáticas o música (...).”⁶³

⁵⁷ Vid. BUNDGÅRD, Ana. *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*. Madrid: Trotta, 2000, p. 21.

⁵⁸ MORENO SANZ, Jesús. “Roce adivinatorio...”, *op. cit.*, p. 168.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ MORENO SANZ, Jesús. “Roce adivinatorio...”, *op. cit.*, p. 172.

⁶² *Ibid.*

⁶³ MORENO SANZ, Jesús. “Roce adivinatorio...”, *op. cit.*, pp. 171-172.

Moreno Sanz ha sido, también, uno de los autores más exhaustivos a la hora de rastrear las fuentes productivas del pensamiento de Zambrano, y especialmente de su tan querida idea o proyecto de una religión no sacrificial, de una “religión de la luz”:

“(…) Plotino, cierto gnosticismo cristiano, algunos hitos del benedictismo como san Bernardo de Claraval, el propio «catarismo», o Dante, Spinoza, el propio Leibniz, algunos decisivos «movimientos» de filósofos, exegetas y poetas del romanticismo alemán (sobre todos Schelling y Hölderlin), así como la decisión originaria de Nietzsche (la más perseguida, abundada y ahondada por Zambrano, junto a las de Plotino, Spinoza y M. Scheler) y este último citado, que será, en definitiva, con su propuesta de «Hacia un saber sobre el alma», y su «Ordo amoris», el que orientará todo el horizonte filosófico de Zambrano, más allá del que le había abierto Ortega con sus razones «vital» e «histórica».”⁶⁴

A estas fuentes habría que sumar las muy determinantes sugerencias orientales, especialmente las provenientes del misticismo islámico:

“(…) algunos aspectos del budismo zen, y, sobre todo, ciertas transmisiones sufíes que Zambrano encuentra «mediadas» por el islamólogo L. Massignon, a quien declarará, a partir de 1956, su único maestro.”⁶⁵

En definitiva, toda la actualización que Moreno Sanz realiza de los valores encarnados en la filosofía de Zambrano parecen abocar al estudioso a una suerte de resignación a lo inefable, a un difuso *logos a-logos*⁶⁶ de presencia meramente “vibratoria” que inevitablemente habría de resultar, para una gran cantidad de lectores, escasamente útil, dudosamente prometedor:

“(…) el filosofar zambraniano se sume en una dolorosa, y aun trágica, dialógica sobre el pensar y el sentir, irresoluble en dialéctica alguna, ni siquiera «negativa», y que sólo alcanza, pues, su «solución» en su puro fluir musical desde el roce adivinatorio a la mirada remota que lo produce en el dolor y lo sostiene en la gracia de la musicalidad.”⁶⁷

En un momento del importante texto que estamos comentando, cuando Moreno Sanz se propone indicar “algunas claves (...) que pudieran estar subfluyendo míticamente (y místicamente), como *música callada*, al pensar de

⁶⁴ MORENO SANZ, Jesús. “Roce adivinatorio...”, *op. cit.*, p. 170.

⁶⁵ MORENO SANZ, Jesús. “Roce adivinatorio...”, *op. cit.*, p. 171.

⁶⁶ Vid. PRIETO, Sonia. “Amor de engendrar en la belleza. Filosofía y conocimiento amoroso en María Zambrano”. En: José María Beneyto / Juan Antonio González Fuentes (coords.). *María Zambrano. La visión más transparente*. Madrid: Trotta, 2004, pp. 393-425.

⁶⁷ MORENO SANZ, Jesús. “Roce adivinatorio...”, *op. cit.*, p. 171.

Zambrano⁶⁸, hace el autor un uso extenso de *El origen musical de los animales símbolos* de Marius Schneider (sin citarlo suficientemente). Allí habla de lo que él llama “el círculo musical completo”⁶⁹, que no es otra cosa que el círculo de quintas mediante el cual, dentro del sistema temperado igual que presupone la equivalencia de tonos y semitonos y hace posible la enarmonía, disponemos el total de las tonalidades mayores y menores propias de la armonía tonal-funcional, el sistema de organización jerárquica operante en la música occidental desde ca.1680 hasta ca.1900. No obstante constituir un círculo –justamente merced a la identificación enarmónica que hace que *re sostenido* sea el mismo sonido que *mi bemol*, por ejemplo-, Moreno Sanz habla de espiral, forzando la imagen de lo que no es sino un medio de representación gráfica de la teoría musical clásica para hacerlo coincidir con su lectura parcial de Schneider, elevándolo al mismo tiempo a la categoría de símbolo de lo que, según él, es “el mito que subfluye a la esperanza de “apocatástasis” que (...) canta (...) el libro *De la aurora (...)*”⁷⁰ A veces, estos ejercicios retóricos parecen, más que un despliegue del arte de persuadir intelectualmente, una ejemplificación de lo que el autor llama, citando a Aristóteles, *metabasis eis alogeños*: la arriesgada transposición a otro género, a otro lenguaje, de una determinada estructura semántica. Una transposición que, al no ser completa, puede desvirtuar el mensaje original (o pretender el hallazgo de un mensaje allí donde no lo hay), y que en ocasiones parece afecta de una suerte de *simbolitis* que se transmuta en exégesis poética continua mimetizada con el texto original.

Por último, hay que consignar que Moreno Sanz se ha prodigado también como editor de algunos de los inéditos que componen el, al parecer, extenso y rico corpus de los textos de Zambrano que aún esperan ver la luz pública. Entre esos inéditos que han visto la luz gracias al interés de este especialista hay uno de especial relevancia para el tema que nos ocupa: “La Música”, de 1955. Este importante fragmento fue publicado por Jesús Moreno Sanz en la revista *Archipiélago*.⁷¹

En la sustanciosa “Nota aclaratoria” que Moreno Sanz antepone al texto de Zambrano, lo destaca por su “brevedad, elaboración, y claridad de fecha y lugar [Roma, abril y mayo de 1955]; y lo más importante, por su enorme significación”⁷². Precisa igualmente el autor la genealogía de este importante ensayo, así como su fructuosa descendencia. Lo califica de “concentrada

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ MORENO SANZ, Jesús. “Roce adivinatorio...”, *op. cit.*, p. 174.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ ZAMBRANO, María. “La Música” (1955). Inédito publicado por Jesús Moreno Sanz en la revista *Archipiélago*, n° 59, diciembre de 2003, pp. 115-122.

⁷² MORENO SANZ, Jesús. “Nota aclaratoria” a “La Música”, *op. cit.*, p. 115.

continuación”⁷³ de “La condenación aristotélica de los pitagóricos” —un texto que, como veremos, está en el centro de la reflexión académica acerca de la musicalidad del pensamiento zambrano—, y al mismo tiempo como semilla que habrá de germinar en importantes componentes de *Persona y democracia*, *Los sueños y el tiempo* y en un amplio abanico de escritos sueltos de variable extensión⁷⁴. El carácter *seminal* de “La Música” lleva a Moreno Sanz a ponderar su incidencia y sus “particulares desarrollos en (...) los escritos que marcan ya el definitivo giro hacia la pura *razón poética*”⁷⁵. De entre los “desarrollos” que tienen su origen en “La Música”, el cimero sería *Notas de un método*, “continuator, ya a gran «escala», de este mismo inédito”⁷⁶.

Pero si la descendencia del texto resulta abrumadora, no lo es menos la riqueza de las confluencias que en él se dan cita, preexistencias y lecturas que aquí alcanzan una suerte de cristalización extremadamente sobria:

“(...) este inédito tiene evidentes resonancias pitagóricas, místicas y nietzscheanas, y del *De Musica* de san Agustín. En realidad, siendo él mismo como el concentrado máximo, así, en su concisión, a que Zambrano ha llegado en 1955 en su pensamiento de y con la música, es también el delta a que arriban sus máximas influencias y confluencias al respecto. Y en él, además de las evidencias del diálogo con Nietzsche, aparecen también los que mantiene con Massignon, M. Schneider, Carcopino y M. Ghyka.”⁷⁷

Señala por último Moreno Sanz en la misma “Nota aclaratoria” los inéditos más importantes sobre la música, tanto anteriores como posteriores a éste de 1955, de María Zambrano. Alguno de ellos aparece transcrito en el Apéndice I de esta tesis.

En las publicaciones colectivas más recientes, es frecuente encontrar algún artículo dedicado a comentar aspectos musicales de la filosofía zambrana. Parece el síntoma de una tendencia creciente a arrojar luz sobre un cúmulo de intuiciones que llevan el camino de convertirse en lánguido lugar común, incluso en macilento ejemplo de filisteísmo cultural. Por lo general, estos escritos se encuadran en un ámbito que busca homologías musicales más precisas entre la música y esta filosofía, aunque con desigual fortuna.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ MORENO SANZ, Jesús. “Nota aclaratoria” a “La Música”, pp. 115-116.

⁷⁵ MORENO SANZ, Jesús. “Nota aclaratoria” a “La Música”, p. 116.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

Ese es el caso del texto de Fermín Higuera “Lo musical en María Zambrano”⁷⁸. Según figura en la pequeña nota biográfica que acompaña al volumen, el autor es músico profesional, pianista concretamente, pero este hecho no salva su aportación de imprecisiones de bulto cuando acota y propone imágenes musicales concretas: señala al teórico español del siglo XV Ramos de Pareja como creador del temperamento igual (división de la octava en doce semitonos), cuando es notorio que Ramos jamás postuló tal cosa⁷⁹; exhibe definiciones altamente confusas, cuando no directamente falsas⁸⁰, de términos muy precisos de la técnica musical; muestra un desconocimiento profundo de la teoría musical antigua al afirmar, por ejemplo, que “cuando Platón habla de armonía se refiere a los modos griegos”⁸¹. A este respecto hay que recordar que lo que Platón y Aristóteles llamaban *harmoniai* (dórica, lidia, frigia, etc.) nunca, en puridad, podremos conocerlo, pero desde luego es un craso error identificarlas con los susodichos modos. Tales *harmoniai* (a las que Platón y Aristóteles atribuían cualidades imitativas de hábitos y costumbres y, por consiguiente, un valor ético y pedagógico) no deben nunca ser confundidas, como hace Fermín Higuera, con los “modos griegos”, que en realidad no son más que las siete especies de octava que pueden extraerse del sistema perfecto mayor de la teoría musical antigua, si disponemos los tetracordos según el *genos* diatónico y hacemos abstracción del sonido *proslambanòmenos*.⁸²

Por otro lado, las digresiones de carácter histórico exhiben un grado de diletantismo muy inquietante. Así, por ejemplo, afirma que en la Edad Media se dan “en España a un mismo tiempo los ritos musicales bizantinos y occidentales de la misa”⁸³, o que en la Península proliferaron (así, en plural) “ritos mozárabes”.⁸⁴

A veces, los barbarismos históricos se funden con una audacia interpretativa digna de mejor causa para dar párrafos como éste:

⁷⁸ HIGUERA, Fermín. “Lo musical en María Zambrano”. En: *María Zambrano. La visión más transparente*. Madrid: Trotta, 2004, pp. 173-180.

⁷⁹ Vid. GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. Javier. *Afinación y temperamento en la música occidental*. Madrid: Alianza, 1992.

⁸⁰ Como la que da de los sonidos enarmónicos en las páginas 178-179: “El sonido tiene su fantasma dentro del propio fenómeno físico, que son los sonidos enarmónicos: vibraciones que mueven la marca del sonido ejecutado y que surgen con arreglo a una serie definida y estudiada ya por Pitágoras”. Tal vez con esta abstrusa definición el autor está intentando referirse más bien a los *sonidos armónicos* y al fenómeno físico de la resonancia natural.

⁸¹ Este es un error muy común en los ensayos que han abordado la filosofía zambraniana desde el punto de vista de sus connotaciones musicales. Tendremos oportunidad de volver sobre este mismo asunto más adelante.

⁸² Para este y otros aspectos de la teoría musical griega, vid. COMOTTI, Giovanni. *Historia de la música, I. La música en la cultura griega y romana*. Madrid: Turner, 1986, pp. 55-67.

⁸³ HIGUERA, Fermín. “Lo musical en María Zambrano”, *op. cit.*, p. 174.

⁸⁴ *Ibid.*

“El reino de la armonía es el de los acuerdos. Es un invento occidental y tardío que, protagonizado por la cultura cristiana, desde las dos vertientes de su cisma, se confirma a partir del siglo XVI, pues tanto la contrarreforma (sic) como el rito luterano intervienen en ordenar y aclarar los tejidos polifónicos de la Edad Media, en los que ya no se reconocían los textos, haciéndolos ininteligibles. Esto es posible gracias a la aportación cristiana a nuestra cultura, una aportación que Cristo, según los evangelios, se encargó de simplificar y aligerar en una frase que se inscribe en nuestro sistema de valores con letras de oro: *Ama al otro como a ti mismo*.”⁸⁵

Suponemos que Fermín Higuera recuerda que los orígenes de la polifonía en Occidente se remontan al siglo IX, mucho antes de producirse la Reforma, y que, en el siglo XVI, lejos de huir de las complejidades contrapuntísticas, los compositores (mucho más los francoflamencos y los nórdicos, pero también Palestrina o Tomás Luis de Victoria) llegaron a alcanzar un grado de sofisticación en la ciencia combinatoria del contrapunto que aún hoy sigue maravillándonos (la utilización sistemática de la polifonía imitativa es un invento del siglo XVI). Ni siquiera en el Concilio de Trento hubo intervención alguna en contra de la profusa, densa y aquilatada práctica compositiva de los maestros polifonistas. Ahora bien, el vincular ese (falso) “aligeramiento” de la textura en el siglo XVI con el mensaje evangélico de Cristo y los buenos sentimientos hacia el prójimo supera definitivamente nuestra capacidad de hilar entre las causas y los efectos.

El discurso es sumamente inorgánico al mezclar, sin que uno alcance a descubrir muy bien por qué, la *Oda a Francisco Salinas* de fray Luis, los cuartetos de Haydn, las *Bacantes* de Eurípides, los conciertos de Vivaldi, Freud o el manual escolar de teoría de la Sociedad Didáctico Musical. Todo ello intercalado con poco rigurosas digresiones acerca del papel de la música en el programa educativo de Platón o la función del vino en los ritos dionisiacos.

El autor se empeña en la defensa de argumentos bastante peregrinos, como cuando afirma que Zambrano “se pronuncia por la superioridad ética de la melodía frente al ritmo”⁸⁶, cuando más bien habría que recordar que toda la cosmovisión de Zambrano es principalmente rítmica (una idea que ella confirma en sus lecturas de Unamuno y Marius Schneider, y en la que abundamos en el párrafo 6.1. de esta tesis⁸⁷) y que, para ella, “las almas respiran en el ritmo”⁸⁸. Más adelante, al ahondar en esa suerte de predilección o repulsión zambraniana por ciertos parámetros de la música, Higuera llega a decir lo siguiente:

⁸⁵ HIGUERA, Fermín. “Lo musical en María Zambrano”, *op. cit.*, p. 177.

⁸⁶ HIGUERA, Fermín. “Lo musical en María Zambrano”, *op. cit.*, p. 175.

⁸⁷ Párrafo en el que nos ocupamos del ritmo como parámetro absolutamente primero y principal de lo que allí llamamos “El sistema musical de María Zambrano”.

⁸⁸ ZAMBRANO, María. *El hombre...* *op. cit.*, p. 80.

“Las virtudes de lo musical no sólo son el ritmo y la melodía, también está la armonía. La oposición entre ritmo y melodía plantea un antagonismo que no existe en la música, pues pueden, a un mismo tiempo, coexistir un ritmo melódico y otro armónico, un ritmo conceptual y otro de lo irracional”.⁸⁹

Dejando al margen la curiosa calificación del ritmo y la melodía como “virtudes” de la música, resulta misterioso el porqué de esa identificación entre lo melódico y lo conceptual por un lado, y lo armónico y lo irracional por el otro (seguro que Rameau no habría estado de acuerdo con esa identificación, ni Mozart tampoco). “Como músicos no acertamos a explicarnos por qué elude poetizar sobre el concepto de armonía”⁹⁰, escribe Higuera, olvidando tal vez las decenas de páginas (de *El hombre y lo divino*, *Persona y democracia*, *Hacia un saber sobre el alma*, etc.) donde emerge este concepto de raigambre pitagórica.

Por último, el artículo de Fermín Higuera abunda desalentadoramente en anacolutos, cita mal obras de referencia (como el inencontrable *La idea y el estilo* de Schoenberg que menciona en la página 180)⁹¹, introduce neologismos bastante disonantes (como cuando afirma que los españoles, ignorantes de nuestra herencia cultural, somos incapaces de “comprender la diversidad de sus facetaciones”⁹²) y se resiente en demasiadas líneas de una puntuación descoyuntada. En definitiva, un ejemplo de ese tipo de literatura que no coadyuva a reivindicar precisamente la originalidad de la filosofía de Zambrano.

En una línea muy distinta, la canaria Goretti Ramírez (Tenerife, 1971) ha aportado muy valiosas sugerencias al estudio de la naturaleza musical del pensamiento zambraniano en su ensayo *María Zambrano crítica literaria*⁹³. Casi todas esas sugerencias se concentran en dos ágiles párrafos encuadrados en el capítulo I, de carácter introductorio, de su libro (los titulados “La obra de María Zambrano: líneas generales” y “Cuestiones metodológicas”).

En la caracterización general de la escritura de Zambrano pone Goretti Ramírez el acento en su constitutiva fragmentariedad e interconexión, lo que ella llama “una estructura fractal, de líneas erráticas y difusas”⁹⁴. El ámbito propio de esta escritura sería el de la sugerencia, más que el de la aseveración basada en pruebas y refutaciones:

⁸⁹ HIGUERA, Fermín. “Lo musical en María Zambrano”, *op. cit.*, p. 177.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Como es sabido, el título de esa colección de ensayos es justamente el contrario: *El estilo y la idea*.

⁹² HIGUERA, Fermín. “Lo musical en María Zambrano”, *op. cit.*, p. 174.

⁹³ RAMÍREZ, Goretti. *María Zambrano crítica literaria*. Madrid: Devenir, 2004.

⁹⁴ RAMÍREZ, Goretti. *María Zambrano...op. cit.*, p. 15.

“Más que una figura de líneas continuas, la obra zambraniana está constituida por una miríada de fragmentos que no se proponen desarrollar y demostrar una tesis conclusa ni proponer una doctrina filosófica, sino sólo sugerir hipótesis.”⁹⁵

Pero Goretti Ramírez no deja en el aire de una generalidad vacía esa afirmación acerca de la estructura *atomística* de la escritura zambraniana, sugiriendo de paso su eufonía característica, su especialísimo *swing* verbal, sino que se aventura más allá y se arriesga a establecer paralelos concretos que actúan como términos de comparación fecundantes, homologías iluminadoras:

“Más que un pensamiento con la estructura perfectamente trabada de la sonata clásica, su obra presenta características de una pieza musical (tiento, fantasía, etc.) donde las notas se ramificaran imprevisible y caprichosamente a partir de un motivo –un motivo que, en algunos momentos, llega a perderse de vista. Y en alguna ocasión, especialmente al final de su trayectoria, se asemeja incluso a la música atonal contemporánea. Llama la atención, sin embargo, la escasa atención que los estudios sobre María Zambrano han prestado al aspecto musical de su pensamiento.”⁹⁶

La metáfora del tiento, que es una idea que Ramírez toma de un texto de Eugenio Trías, viene de la mano de una atribución que ella hace a la totalidad de la obra zambraniana: el pensamiento de Zambrano –según el principio, tan caro a Borges, de que cada obra reclama la forma que le es más afín– se habría vertido de manera natural en el género poroso y dúctil del ensayo. Trías justificaba así ese carácter abierto propio de lo ensayístico al final de su libro *El artista y la ciudad*:

“Muchas son las ideas que quedan sólo esbozadas o apuntadas, muchos los cabos sueltos que precisarían, quizás, largos desarrollos. No puede ser de otro modo, ya que el texto que aquí concluye tiene carácter de ensayo, y éste es género de prueba y de experimento, algo así como lo que en términos musicales se llama Tiento. El ensayo lanza al ruedo multitud de hipótesis, sin que se exija la necesidad de una prueba fidedigna de cada una de ellas: basta con que la prueba sea sencillamente sugerida. El ensayo tiene, por esta razón, capacidad de sugerencia. Incita y estimula al lector, pero nunca se propone convencerlo de forma exhaustiva.”⁹⁷

La cita anterior habla del carácter del ensayo filosófico-literario, y lo califica de género libre, imaginativo, que “lanza hipótesis” sin obligarse necesariamente a la demostración de las mismas. Y al mismo tiempo proyecta

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ RAMÍREZ, Goretti. *María Zambrano...* op. cit., pp. 16-17.

⁹⁷ TRÍAS, Eugenio. *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama, 1976, p. 253. Citado por Goretti Ramírez, *María Zambrano...* op. cit., p. 16.

como símil de esa caracterización la imagen musical del tiento, que quedaría de esta manera asimilado a los mismos rasgos, sugeridos ya en su raíz verbal “tentar”: género libre también, rapsódico o improvisatorio, asimilable a lo que habría sido para la música de los siglos XVI a XVIII el preludio o la tocata. Pero la elección del tiento como encarnación sensible, acústica, de esos principios es una opción sólo medianamente afortunada. Si bien es verdad que el tiento, tal como se practicó desde mediados del siglo XV hasta mediados del XVI, empezó siendo una pieza instrumental muy breve, de características idiomáticas rapsódicas, que solía funcionar como introducción de una pieza instrumental mayor, a partir de la aparición del tratado *Declaración de instrumentos musicales* (1555) de Juan Bermudo y del volumen de Luis Venegas de Henestrosa *Libro de cifra nueva* (1557), siguiendo una evolución similar a la del italiano *ricercare*, el tiento asumirá el estilo mucho más estricto del motete. A partir de la segunda mitad del siglo XVI, tiento, *ricercar* y fantasía son términos intercambiables que remiten a una misma técnica compositiva basada en la disposición más o menos flexible de entradas fugadas y en la adopción del entramado polifónico-imitativo propio del motete vocal⁹⁸. En este último y más difundido sentido, el tiento (que, como el *ricercar*, sería una especie de anunciación de la fuga barroca) no parece una buena ejemplificación de la prosa “difusa”, “fractal”, “errática” de María Zambrano.

Remitiéndose a una idea de Ortega Muñoz⁹⁹ afirma Goretti Ramírez que, en este aspecto musical, “podría señalarse además el influjo de la Cábala judía sobre María Zambrano”¹⁰⁰, y recuerda que “uno de los conceptos del Zohar es el *melisma*”¹⁰¹, una vocalización entonada en la que lo que cuenta es el arabesco representado por la propia melodía, muy por encima de un elemento textual que, de hecho, no existe por haber sido reducido a una sola vocal que actúa de mero soporte fónico de esa suerte de *iubilus* que prepara al orante para la meditación mística:

“Al modo del *melisma* cabalístico, María Zambrano también va en algunas ocasiones haciendo modulaciones sobre una misma nota o reflexión.”¹⁰²

El libro de Goretti Ramírez es el primer estudio en sugerir la posibilidad, tan remota como fascinante, de encontrar un correspondiente musical concreto a

⁹⁸ RIDLER, Ben/JAMBOU, Louis. “Tiento”. *Grove Music Online*. L. Macy (ed.). Acceso 15-07-2007, <<http://www.grovemusic.com>>

⁹⁹ ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. *Introducción al pensamiento de María Zambrano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

¹⁰⁰ RAMÍREZ, Goretti. *María Zambrano... op. cit.*, p. 17.

¹⁰¹ RAMÍREZ, Goretti. *María Zambrano... op. cit.*, p. 18.

¹⁰² *Ibid.*

la obra de Zambrano, prefigurando un camino para la verificación de la aristotélica *metabasis eis aloenos*:

“Un estudio que explorara a fondo estas direcciones podría probablemente llegar a considerar la música (o, al menos, cierta música) como modelo de configuración del pensamiento zambraniano.”¹⁰³

Más que una operación de transustanciación alquímica en la que un *dictum* filosófico llegara a transfigurarse en flujo musical, a lo que las palabras de Ramírez parecen apuntar está más cerca del concepto de modelo o paradigma aplicado en filosofía de la ciencia. Las teorías científicas no pretenden ser discursos omnicomprendidos, reflejo cabal y sin fisuras de la realidad, sino *modelos* dinámicos de esa misma realidad que dejen fuera el menor número posible de excepciones (esas excepciones que, desde el fundamental *La estructura de las revoluciones científicas* de Thomas S. Kuhn¹⁰⁴, sabemos son el elemento crítico propulsor de lo que llamamos “avance” en ciencia) y permitan realizar previsiones correctas acerca del encadenamiento de los fenómenos.

Para situar esta “obra policéntrica, polifónica, polirrítmica”¹⁰⁵ que es la de María Zambrano, Goretti Ramírez se sirve de tres puntos de referencia fundamentales:

1. El concepto de *constelación* de Walter Benjamin –el cual le es útil a la hora de enfatizar la fragmentación del discurrir zambraniano, su no dependencia respecto de un único centro o plano de significación.¹⁰⁶
2. El ensayo *Rizoma* (1969), escrito al alimón por Deleuze y Guattari –del que extrae consecuencias para el carácter transversal de los escritos zambranianos, ese remitirse unos a otros en la incesante generación de un inmenso organismo reticular en el que cada ítem o momento alberga la posibilidad de constituirse en principio proyectivo de la totalidad.¹⁰⁷

¹⁰³ RAMÍREZ, Goretti. *María Zambrano...op. cit.*, p. 19.

¹⁰⁴ KUHN, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990 [1962].

¹⁰⁵ RAMÍREZ, Goretti. *María Zambrano...op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁶ RAMÍREZ, Goretti. *María Zambrano...op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁷ RAMÍREZ, Goretti. *María Zambrano...op. cit.*, p. 23-27.

3. Ciertos textos de Theodor W. Adorno, entre ellos el ensayo “Little Heresy”¹⁰⁸, escrito en 1965, donde Adorno introduce el concepto de *atomistic listening*, un tipo de escucha en la que los detalles exhiben una gravidez que los eleva a la categoría de acontecimientos válidos en sí mismos, sin remisión a una falsa idea de totalidad sobreimpuesta que actuaría a modo de inauténtica superestructura que, a su vez, induciría en el oyente una percepción alienada de la obra musical. La “escucha atomística” o “atomizada” es esa actitud del oyente-lector que Goretti Ramírez estima como la más pertinente a la hora de sumergirse en la fluctuante prosa dispersa de María Zambrano.¹⁰⁹

A esas tres referencias habría que añadir una herramienta más para el análisis, advenida a partir de otra interesante intuición: la vecindad de esa escritura fragmentaria, abundante en riesgosas conexiones súbitas entre ideas y conceptos inicialmente muy lejanos entre sí, con la noción de *vivencia oblicua* teorizada por Lezama Lima¹¹⁰.

El artículo de Maria João das Neves, “Razón poética y círculo de quintas. La musicalidad de la palabra zambraniana”¹¹¹, constituye un plausible intento de precisar vínculos entre el pensamiento de Zambrano y la música, aunque yerra en gran medida al partir de bases equivocadas desde el punto de vista teórico. El texto, que llama la atención por su sostenido esfuerzo de construir homologías entre el discurso zambraniano y la música (desde una definición objetiva de ciertos fundamentos técnicos de la teoría de la música tonal), falla, como casi todas estas tentativas hasta ahora, por exceso de diletantismo en la parte musical, no llegando a alcanzar la pretendida organicidad entre lo filosófico y sus correlatos sonoros.

Para empezar está la errónea interpretación de ese “círculo de quintas” que aparece en el mismo título del artículo. Aclaremos al paso que el círculo de quintas es una determinada disposición de las tónicas de las doce tonalidades mayores y menores ordenadas por intervalos de quintas justas, ascendentes (en el

¹⁰⁸ ADORNO, Theodor W. “Little Heresy”. En: *Essays on Music* (Introducción, selección, comentario y notas de Richard Leppert). Berkeley / Los Angeles / Londres: University of California Press, 2002.

¹⁰⁹ RAMÍREZ, Goretti. *María Zambrano...* op. cit., pp. 25-26.

¹¹⁰ Cfr. RAMÍREZ, Goretti. *María Zambrano...* op. cit., p. 27.

¹¹¹ NEVES, Maria João das. “Razón poética y círculo de quintas. La musicalidad de la palabra zambraniana”. En: *Actas del Congreso Internacional del Centenario de María Zambrano*. Vélez Málaga: Fundación María Zambrano, 2005, pp. 614-621.

orden de los sostenidos) o descendentes (en el orden de los bemoles)¹¹². En el sistema de afinación estandarizado en la música occidental desde el siglo XVII, el temperamento igual (que presupone la división de la octava en doce semitonos iguales¹¹³), este círculo es perfecto, es decir, es un círculo cerrado, pues merced a la enarmonía (la absoluta equivalencia entre *fa sostenido* y *sol bemol*, por ejemplo), el círculo progresa hacia la identificación de su final con su principio¹¹⁴. Utilizando la denominación alfabética anglosajona de los sonidos, la circularidad queda en evidencia en la siguiente sucesión:

C-G-D-A-E-B-F# [=Gb]-Db-Ab-Eb-Bb-F-C

El círculo de quintas no es más que un modo de representar lo que se ha dado en llamar el “espacio tonal”: una abstracción geométrica que permite visualizar la “distancia” virtual, principalmente a efectos de la armonía tonal-funcional clásica, entre acordes y tonalidades.¹¹⁵

Las primeras representaciones gráficas del círculo de quintas (*Quintenzirkel* en alemán) se remontan a los tratados de Johann David Heinichen (*Neu erfundene und gründliche Anweisung (...) des General-Basses* (Hamburgo, 1711) y *Der General-Bass in der Composition* (Dresde, 1728), que más tarde encontrarán ratificación y mejora en su diseño en las obras de Johann Mattheson (*Kleine General-Bass Schule*, Hamburgo, 1735) y Johann Friedrich Michael Wideburg (*Der sich selbst informierende Clavierspiele*, Leipzig y Halle, 1765-1775)¹¹⁶. Por eso, teniendo en cuenta tan añejos e ilustres precedentes, y considerando la centralidad de este concepto en la teoría de la música occidental, sorprende que la profesora Neves invoque como título para recabar más información sobre el círculo de quintas un libro sobre armonía de jazz tan reciente que, en el momento de citarlo, aún se encontraba en prensa¹¹⁷. Habría bastado cualquier manual escolar.

¹¹² Vid. DRABKIN, William. “Circle of fifths”. *Grove Music Online*. L. Macy (ed.). Acceso 24-07-2007, <<http://www.grovemusic.com>>

¹¹³ Vid. GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. Javier. *Afinación y temperamento en la música occidental*. Madrid: Alianza, 1992.

¹¹⁴ “Das Ende im Anfange”, reza la leyenda que puede leerse en el círculo reproducido por Johann Friedrich Michael Wideburg en su *Der sich selbst informierende Clavierspiele* (Leipzig y Halle, 1765-1775). Citado por Joel Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1996 [1992], p. 216.

¹¹⁵ Vid. MOONEY, Kevin. “Tonal space”. *Grove Music Online*. L. Macy (ed.). Acceso 24-07-2007, <<http://www.grovemusic.com>>

¹¹⁶ Vid. LESTER, Joel. *Compositional Theory...* op. cit., pp. 215-216. Así como DRABKIN, William. “Circle of fifths”, op. cit.

¹¹⁷ Nos referimos al libro de ECURY, Ken. *Armonía para Jazz y piano moderno*. Málaga: Si bemol, s.a.

Además, la lectura que se hace del círculo incluye aseveraciones erradas como ésta:

“Girando [en el círculo] en la dirección de los punteros del reloj, tenemos intervalos de quinta, (*cadencia perfecta*); en la rotación contraria a los punteros del reloj, intervalos de cuarta (*cadencia plagal*).”¹¹⁸

La verdad es justo la inversa: si giramos hacia la derecha, la secuencia de los sonidos sugiere un encadenamiento IV-I (Do es cuarto grado respecto de Sol; Sol lo es respecto de Re, etc.) y, por tanto, una serie de cadencias plagales. Si lo hacemos hacia la izquierda, los encadenamientos resultantes son del tipo V-I (Do es quinto grado respecto de Fa; Fa lo es respecto de Sib, etc.) y, por consiguiente, obtenemos una serie de cadencias perfectas.

También se equivoca en cuanto a la contabilidad de los tipos de escala cuando escribe lo siguiente:

“Sobre cada tonalidad se pueden construir tres escalas de siete notas: mayor, menor armónica y menor melódica (...).”¹¹⁹

No es verdad que sobre cada tonalidad se puedan erigir sólo tres escalas. De hecho, la teoría escolar habla de *cuatro* tipos de escala para cada una de las tonalidades mayores y menores, pero la realidad es que esos cuatro tipos podrían ampliarse si consideramos la posibilidad de incluir las variantes “modales”, lo cual nos permitiría hablar, por ejemplo, de un Do mayor “lidio” —con el cuarto grado alterado ascendentemente— o de un La menor frigio —con el segundo grado rebajado.

La gratuidad de ciertas afirmaciones parece condicionada por el simple objetivo de crear una ilusión de consistencia y correlatividad en ese discurso comparativo entre la estructura del lenguaje musical y la estructura del pensamiento de María Zambrano:

“Todos los diámetros presentes en el círculo de quintas son tritonos, intervalos de tres tonos enteros. El tritono se soluciona de dos formas: abriéndose dando lugar a una 6ª, o cerrándose originando una tercera, ambos intervalos mayores cuya cualidad es el reposo.”¹²⁰

¹¹⁸ NEVES, Maria João das. “Razón poética y círculo de quintas...”, *op. cit.*, p. 615.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ NEVES, Maria João das. “Razón poética y círculo de quintas...”, *op. cit.*, p. 621.

Dejando al margen la cuestión de por qué un tritono habría de “solucionarse” (suponemos que la autora quiere enfatizar su condición de intervalo disonante y se refiere a su “resolución”), el que ésta se verifique en un intervalo de tercera o sexta no implica en absoluto que estos hayan de ser intervalos mayores necesariamente.

Todo ese —a veces parcial e impreciso— recuento (doce tonalidades, siete notas, tres tipos de escala, etc.) no parece tener otra finalidad que la de encontrar una coincidencia *meramente cuantitativa* con los “temas” de la filosofía de Zambrano. El pasaje que citamos a continuación da idea del carácter de una argumentación construida sobre una descripción muy sesgada de los fundamentos de la armonía tonal y empeñada en una identificación a toda costa:

“Tal como las notas de las escalas mayores y menores, también son siete los temas en torno a los cuales se desarrolla la filosofía zambraniana: Lo sagrado y lo divino; Creación de la persona; La historia; Fenomenología de la forma-sueño; Fenomenología del tiempo; Relación filosofía/poesía; Insuficiencia del racionalismo. Tal como en la escala pentatónica son cinco los conceptos que siento necesidad de re-crear a través de la filosofía zambraniana: Verdad; Vida; Pensamiento; Sentimiento; Realidad. Girando la media luna de la “escala zambraniana”, los siete temas, en el círculo de quintas y en cada posición de la media luna rodando el triángulo de la “pentatónica zambraniana”, los cinco conceptos operatorios a re-crear por sus tres posibilidades, obtenemos, a cada configuración lo que yo llamaría un vislumbre de su filosofía, pues ésta no es sistemática y no permite una percepción de golpe, generalizada. Hay que seguir los senderos de su pensamiento, sus diversas voces en el transcurso del tiempo.”¹²¹

¿Por qué son sólo siete los temas de la filosofía de Zambrano? ¿Por qué no ocho, o seis? También hay escalas octatónicas y exátonas, dicho sea de paso, que habrían seguido avalando a la autora en su esfuerzo comparativo.

La cosa no mejora, más bien al contrario, cuando, tras abandonar el campo de la teoría musical moderna, Neves realiza una incursión en la teoría musical griega con el pretexto de una cita platónica. Primero confunde armonías (*harmoniai*) y modos, y, más tarde -lo que es aún más grave- identifica los “modos griegos” (aunque más bien debería haberse referido a las siete “especies de octava” —*éide tou diápasòn*¹²²— que pueden derivarse del sistema perfecto mayor de la teoría musical griega, si nos atenemos a la disposición de intervalos propia del *genos* diatónico y se hace abstracción de la *proslambanòmenos*¹²³) con los modos gregorianos. Así, por ejemplo, al comentar el célebre pasaje de la

¹²¹ NEVES, Maria João das. “Razón poética y círculo de quintas...”, *op. cit.*, pp. 615-616.

¹²² Cfr. Cleónides, *Isagoge*, 9. Citado por COMOTTI, Giovanni. *Historia de la música, I. La música en la cultura griega y romana*, *op. cit.*, p. 66.

¹²³ Vid. COMOTTI, Giovanni. *Historia de la música, I. La música en la cultura griega y romana*, *op. cit.*, pp. 65-66.

República de Platón (398e-399b) en el que se hace una suerte de clasificación de las armonías en función de su componente ética, escribe:

“Platón tenía tanta conciencia del poder de la música que la censuró casi toda, permitiendo solamente una sonoridad en su entender susceptible de incrementar la fuerza y la masculinidad. Es curioso verificar que los modos que mantiene —el *Dórico* formado a partir del II grado o subtónica (sic)— y el *Frigio* —formado a partir del III grado, o mediante— son ambos menores, son acordes de movimiento (...).”¹²⁴

Al margen de la confusa calificación de tales modos como “acordes de movimiento” —pues un modo se representa en abstracto como una escala, es decir, como una determinada secuencia de intervalos (tonos y semitonos, generalmente), de la cual pueden derivarse tanto acordes mayores como menores, dependiendo de la combinación de sonidos del modo escogidos para formar un determinado conglomerado armónico—, el pasaje es una muestra del craso error de interpretación al que nos referíamos antes: el modo dórico que dice estar “formado a partir del II grado o subtónica” no es el dórico griego (que es modo de *mi*), sino el modo dórico o *protus auténtico* de la teoría medieval y renacentista. Asimismo, el frigio al que se refiere la doctora Neves como modo de *mi* no se corresponde en absoluto con la escala griega que ella quiere describir, pues ésta es en realidad una escala que empieza y termina en *re*.

De todas maneras, ese intento de identificación de los modos o escalas de la teoría musical griega, aunque hubiera estado correctamente informado desde un principio, habría resultado en última instancia estéril, pues Platón *no habla de modos* en sus diálogos, sino de armonías (*harmoniai*), que es un concepto absolutamente distinto. Permítasenos citar aquí la aclaración de un especialista como Giovanni Comotti, para intentar zanjar de una vez por todas un dislate demasiado común entre los exégetas musicales de Zambrano:

“Desde finales del siglo VI a. C. (Laso de Hermione) hasta el siglo IV a. C. (Aristóteles) *harmonia* (eólica, dórica, lidia, frigia, jónica, etc.) indicó un conjunto de caracteres que confluían para conformar un cierto tipo de discurso musical: la disposición de los intervalos, la altura del sonido, la marcha de la melodía, el color, la intensidad, etc., que eran comunes a la producción musical de un mismo ámbito geográfico y cultural; Platón (...) y Aristóteles (...) atribuyeron a algunas *harmoniai* un determinado valor moral y una esencial función paidéutica.”¹²⁵

¹²⁴ NEVES, Maria João das. “Razón poética y círculo de quintas...”, *op. cit.*, pp. 617-618.

¹²⁵ COMOTTI, Giovanni. *Historia de la música, I. La música en la cultura griega y romana*, *op. cit.*, pp. 56-57.

El problema está en que las siete especies de octava a las que nos referíamos antes “fueron *arbitrariamente* identificadas por algunos investigadores con las *harmoniai* de la tradición antigua”¹²⁶. Pero tales *harmoniai* citadas por Platón y Aristóteles son prácticamente irrecuperables, pues dado el carácter oral de la enseñanza y la transmisión de la música en la Antigüedad, así como la casi total inexistencia de fuentes escritas sobrevivientes, toda disquisición acerca del contenido musical efectivo de las *harmoniai* está condenado a no trasponer los límites de la mera especulación.¹²⁷

A la temible confusión terminológica se suman en ocasiones los no menos devastadores anacronismos, como éste que se cita a continuación:

“La *modulación* se distingue de la *tonalidad* pues al cambiar de tonalidad, se cambia de tesitura pero se mantienen las proporciones. Por ejemplo, todas las escalas mayores tienen la siguiente disposición de intervalos: tono, tono, semitono, tono, tono, tono, semitono. Lo que cambia es (...) el color. Sin embargo, al cambiar de modalidad se produce un cambio de sentido, hay un desfase del centro tonal a un centro modal. No es por casualidad que Platón condena *modos* y no *tonalidades*.”¹²⁸

Aparte la cuestión, en absoluto baladí, de que en la armonía clásica un cambio de modo no tiene por qué significar cambio de centro tonal, parece superfluo señalar que Platón no podía condenar una realidad, la tonalidad, que no surgiría sino cerca de dos mil años más tarde.

Mucho más preciso se muestra el texto de Maria João Neves en el terreno que le es más propio: el filosófico. Así su exposición de la condena platónica de la poesía y la música como elementos sospechosos que pueden debilitar el carácter¹²⁹ (posición que merecería una muy encendida y hermosa contraargumentación en *El cortesano* de Baltasar de Castiglione¹³⁰); la contraposición del logos-palabra parmenídeo-aristotélico frente al logos-musical heraclíteo-pitagórico¹³¹, mucho más cercano éste al propio discurrir zambraniano; o bien la caracterización del “logos flexible”¹³² de la música, entendida como sistema autoreferencial de signos que encuentra en la metáfora de la red, con su

¹²⁶ COMOTTI, Giovanni. *Historia de la música, 1. La música en la cultura griega y romana*, op. cit., p. 66. La cursiva es nuestra.

¹²⁷ Ha habido, no obstante, intentos de reconstruir las *harmoniai* platónicas. Así, por ejemplo, *L'imbroglia des modes* (París: Alphonse Leduc, 1960), de Jacques Challey. En la página 42 de ese ensayo incluye Chailley un cuadro titulado “Les 6 harmonies de Platon”, un esquema de tales armonías según las transcribe, a su vez, Aristides Quintiliano.

¹²⁸ NEVES, Maria João das. “Razón poética y círculo de quintas...”, op. cit., p. 620.

¹²⁹ NEVES, Maria João das. “Razón poética y círculo de quintas...”, op. cit., pp. 617-618.

¹³⁰ CASTIGLIONE, Baltasar de. *El cortesano*. Madrid: Cátedra, 1994. La defensa de la música a la que nos referimos se encuentra en el libro I, 47, pp. 187-188 de la edición citada.

¹³¹ NEVES, Maria João das. “Razón poética y círculo de quintas...”, op. cit., pp. 618-619.

¹³² *Ibid.*

interconexión de puntos o nudos, una imagen de sistema emergente a partir de una naturaleza de base eminentemente relacional¹³³.

Sin embargo, el núcleo cordial del artículo —que era el de erigir una homología consistente entre música y filosofía— queda difuminado. Anacronismos, descripciones incompletas —cuando no directamente equivocadas— de aspectos básicos del lenguaje musical, correlaciones y símiles injustificados que conllevan un maquillaje de los componentes objetivos de una realidad —la música— para ajustarlos a la codificación no menos forzada que se hace de otra —la filosofía de María Zambrano—, hacen del texto algo demasiado inerte ante las acusaciones de confusión y arbitrariedad. Con un manejo tan ignaro de las herramientas de análisis musical, este tipo de aportaciones, a pesar de lo muy sugerentes que puedan resultar los planteamientos de partida, malogran justo aquello que pretenden reivindicar: la naturaleza musical del pensamiento zambraniano.

Otra aportación de la misma autora es el artículo “A música do pensamento em três andamentos”¹³⁴, en realidad un capítulo de su tesis doctoral inédita *Passagens ou Sobre a Possibilidade de Continuidade entre Pensamento e Vida na Filosofia de María Zambrano*.¹³⁵

Los dos primeros “andamentos” o movimientos de este ensayo se remiten a sendos capítulos claves de la literatura zambraniana. El primer movimiento se titula “A condenação aristotélica dos pitagóricos” y constituye, básicamente, una exégesis del párrafo homólogo de *El hombre y lo divino*¹³⁶. En la distinción entre lo que llama un *lógos* musical (con raíces en Heráclito y los pitagóricos) y un *lógos* semántico (genéticamente vinculable con Parménides y Aristóteles)¹³⁷, la música surge a la vez como modelo de fluencia ininterrumpida —comparable al carácter constantemente móvil del mundo— y como posibilidad de erigir un sistema de signos no verbales, mas expresivo y dotado de una trabada lógica interna propia:

¹³³ NEVES, Maria João das. “Razón poética y círculo de quintas...”, *op. cit.*, p. 616.

¹³⁴ NEVES, Maria João das. “A música do pensamento em três andamentos”. En: *Interartes*. Loulé: Instituto Universitário Dom Alfonso III, mayo de 2006, pp. 5-38.

¹³⁵ Tesis de doctorado dirigida por la Dra. Maria Filomena Molder (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Portugal) y la Dra. Chantal Maillard (Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Málaga, España). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, abril de 2001.

¹³⁶ ZAMBRANO, María. “La condenación aristotélica de los pitagóricos”. En: *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 78-124.

¹³⁷ NEVES, Maria João das. “A música do pensamento em três andamentos”, *op. cit.*, pp. 5-6.

“Isso a que chamamos vulgarmente coisa corresponde apenas a um momento em que existe um acordo entre vários movimentos que assumem temporalmente a configuração disso que dizemos ser uma coisa, cuja concretização é sempre precária.”¹³⁸

El logos musical ofrece una alternativa a la estaticidad del ser parmenídeo absoluto, eterno e inmutable, pues “o *logos*-musical coloca a tónica no não ser, nesse estar em trânsito (...).”¹³⁹

Para enfatizar esta idea de la música como paradigma insuperable de todo lo que se halla sometido a mutación, Neves apela al ejemplo de la teoría musical india, en la que no es tan importante la nota singular mantenida —el sonido concreto de altura, intensidad y timbre definidos—, como el *intervalo* entre dos emisiones, es decir, toda la fluctuante gama de acontecimientos —resonancia, extinción, leves alteraciones del tono— que se dan entre dos ataques sucesivos¹⁴⁰.

La contraposición entre los mitos fundacionales de Orfeo y Dionisos es otra piedra de toque elegida para iluminar la naturaleza móvil e intermediaria de la música. Si Dionisos, el dios del furor báquico, uno de cuyos atributos es la flauta, simboliza la música pura, así como todo el incontrolado poder que podemos asociar a la música librada a su propia inercia, sin el componente canalizador de lo lingüístico, Orfeo representa, por encima de la potencia subyugadora de su canto y de su consiguiente infiltración en las zonas oscuras de lo irracional, la unión de música y palabra. Por eso Orfeo es una figura mítica mucho más dable a encarnar la figura del mediador entre las zonas de sombra (lo puramente musical) y las zonas de luz (el reino de la palabra, lo racional):

“(...) Orfeu converte-se para Zambrano em mediador entre as zonas obscuras onde se dá o indizível —os *inferos* da alma, a entranha— e a zona de claridade e luz onde habita a palavra.”¹⁴¹

Estudia asimismo Neves tres conceptos principales de raigambre pitagórica y musical que habrían de tener gran trascendencia en la filosofía posterior: cosmos, armonía y psicagogía¹⁴². El concepto pitagórico de “cosmos”, íntimamente relacionado con el de “armonía”, será sometido a crítica en la *Metafísica* de Aristóteles¹⁴³. De esa crítica derivará la idea aristotélica de sustancia, que a su vez conducirá a la elaboración del sistema de las categorías

¹³⁸ NEVES, Maria João das. “A música do pensamento em três andamentos”, *op. cit.*, p. 8.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ NEVES, Maria João das. “A música do pensamento em três andamentos”, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴¹ NEVES, Maria João das. “A música do pensamento em três andamentos”, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴² NEVES, Maria João das. “A música do pensamento em três andamentos”, *op. cit.*, pp. 12-24.

¹⁴³ NEVES, Maria João das. “A música do pensamento em três andamentos”, *op. cit.*, pp. 13-14.

como modos de organización del “conocimiento que se puede obtener del ser”¹⁴⁴. Esta manera de concebir el mundo, opuesta a la cosmovisión pitagórica, ha coadyuvado a elevar a la visión, y no a la escucha, a la altura máxima de las metáforas desde el punto de vista gnoseológico¹⁴⁵.

En Platón el conflicto entre *lógos*-musical y *lógos*-palabra conserva gran parte de su belleza dramática, generando en el alma del poeta-filósofo una suerte de tensa polaridad de la que se beneficiarán sus diálogos. Con Aristóteles, sin embargo, desaparece toda sombra de duplicidad y resulta vencedor por completo el *lógos*-palabra, la palabra entendida como un objeto ya plenamente intelectualizado, silente:

“Uma palavra libertada das musas, uma palavra sem música, onde a harmonia já não é lei.”¹⁴⁶

Al comentar el concepto de armonía, Neves afirma: “A harmonia, numa primeira acepção, consiste num equilíbrio de forças opostas”¹⁴⁷. Sin embargo, debemos añadir que esa afirmación es discutible, pues, como sostiene Tatarkiewicz: “El concepto de armonía que surge de la oposición constituye una aportación particular de Heráclito a la estética”¹⁴⁸. Para los pitagóricos, el componente de la oposición entre elementos necesariamente contrarios u opuestos no está en la idea primegenia de armonía, ya que, como afirmara el pitagórico Filolao: “La armonía es una unión de cosas formadas por varias sustancias mezcladas y un consenso de lo que disiente”¹⁴⁹. Más bien es la variedad, la heterogeneidad, la mera alteridad —que no implica por fuerza contraposición— la que es elevada a un estatus superior de organicidad y funcionamiento a partir de la conexión viva que supone la armonía.

Al referirse al concepto de psicagogía da cabida la profesora Neves a una referencia sucinta a la doctrina ética de la música, reducida prácticamente a su configuración platónica (sin mencionar sus antecedentes en Damón de Oa o la interpretación singular que de dicha teoría haría Aristóteles) y a la idea de catarsis, distinguiendo entre las variantes alopática y homeopática, distinción que, dicho sea de paso, no es ni platónica ni aristotélica, sino muy posterior: se remonta a los

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ NEVES, Maria João das. “A música do pensamento em três andamentos”, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴⁷ NEVES, Maria João das. “A música do pensamento em três andamentos”, *op. cit.*, p. 18.

¹⁴⁸ TATARKIEWICZ, Władysław. *Historia de la estética I. La estética antigua*. Madrid: Akal, 1987, p. 91.

¹⁴⁹ FILOLAO (Nicómaco, *Arithm.* II 19, p. 115; *frg.* B 10, Diels): ἔστι γὰρ ἀρμονία πολυμιγῶν ἔνωσις καὶ δίχα φρονεόντων συμφρόνησις. Citado por Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 92.

trabajos de un erudito suizo del siglo XX, en concreto François Lasserre y su *De la musique* (Lausanne: Olten, 1954)¹⁵⁰. Ese libro es una traducción (texto griego y traducción francesa) del *De Musica* de Plutarco, precedido de un amplio estudio sobre “La educación musical en la Grecia antigua” del propio Lasserre.

A propósito de la doctrina ética de la música, en las páginas 21 y 22 del artículo vuelve a reaparecer esa reiterada interpretación falsa de las supuestas escalas griegas que hemos señalado más arriba: al pretender explicar las armonías a las que se refiere Platón en la *República* (398b-399d), la autora toma aquéllas por las “especies de octava” de la teoría musical de la Antigüedad, aunque vuelve a confundirse por segunda vez al utilizar la terminología correspondiente (“[modo] jónico”, “[modo] lidio”, “[modo] mixolidio”, etc.) para describir en realidad, sin saberlo, los que no son otra cosa que modos de la teoría musical medieval y renacentista.

La fractura platónica entre una música audible, y una música meramente intelectualizada¹⁵¹ lleva a la autora a la siguiente reflexión:

“A musica parece assim estar ferida da mesma imobilidade que a palavra. O *logos*-musical tão pouco permite a inovação ou a criatividade, pelo contrário, possui normas rígidas e eternas que se deve zelar para que se repitam sigilosamente.”¹⁵²

La argumentación es, pues, la siguiente: si la música es actividad intelectual, si está condicionada por esquemas preexistentes, por leyes inamovibles como la certeza de un teorema matemático, ¿cómo considerarla modelo de fluencia?, o bien, “que quer Zambrano dizer quando defende a recuperação do *logos* musical?”¹⁵³ Esa pregunta retórica conduce a la segunda parte o “movimiento” del texto, titulada “a condenação pitagórica de Aristóteles”, la cual es básicamente una exégesis del famoso fragmento de la autobiografía de Zambrano, *Delirio y destino*, titulado “La condenación de Aristóteles”:

¹⁵⁰ Cfr. FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1988, pp. 52, 53 y 507.

¹⁵¹ Cfr. FUBINI, Enrico. *La estética musical...* op. cit., pp. 65-66.

¹⁵² NEVES, Maria João das. “A música do pensamento em três andamentos”, *op. cit.*, p. 23.

¹⁵³ NEVES, Maria João das. “A música do pensamento em três andamentos”, *op. cit.*, p. 24. Aunque la doctora Neves no lo mencione, en la Grecia de Platón y Aristóteles ya existieron corrientes de opinión contrarias a la doctrina ética de la música y críticas con las investigaciones acústicas de la escuela pitagórica, es decir, ajenas a ese tipo de sistematización que tiende a convertir la música en reflejo cristalino de leyes inmutables o en vocabulario de las pasiones sometido a un alto grado de codificación. Un ejemplo es el llamado Papiro de Hibeh (*Pap. Hibeh I 13*), documento que nos ha conservado el comienzo de un discurso de autor desconocido (probablemente del siglo IV a. C.) sobre la música. En palabras de Giovanni Comotti (*Historia de la música, I. La música en la cultura griega y romana*, op. cit., p. 81), este fragmento “es el testimonio más antiguo sobre la actividad de los estudiosos de los fenómenos musicales no alineados en la corriente pitagórico-damónica.”

“A partir do ponto de vista de um Aristóteles obrigado a ouvir as razões do “*logos* vencido” dos pitagóricos, Zambrano desenvolve toda uma teoria sobre a importância da música para a actividade filosófica, cujo trilho se pretende seguir. Não se trata já da música tal como a entendiam os pitagóricos, mas sim da música tal como a entende a filósofa no exercício do seu filosofar.”¹⁵⁴

La música funde grito (las entrañas) y número (lo celeste), aunando así los dos polos del universo¹⁵⁵. La sabiduría es, en gran medida, cuestión de oído¹⁵⁶, y el ejercicio de la filosofía, tal como lo entiende Zambrano, es musical en el sentido de que logra dar unidad a lo fragmentario a partir del incesante tejer y destejer de motivos, a partir de la atención “atomística” a lo mínimo que incesantemente revela su vínculo con lo máximo. La incardinación del pensar en un contexto común de resonancia donde cada unidad, cada concepto, puede entrar en vibración simpática a partir de cualesquiera otros. Basta para ello que las sutiles terminaciones nerviosas del símil, la metáfora, la correspondencia, estén suficientemente templadas:

“A música ocupa então um lugar central no exercício da razão poética, pois a palavra poética inclui dentro de si o ritmo e alcança, tal como a música, a unidade, sem necessidade da violência ascética que o filósofo realiza.”¹⁵⁷

La tercera parte del escrito, una especie de síntesis de las dos precedentes, se titula “sem condenações”. Hay referencias a Schneider y a su fundamental obra *El origen musical de los animales-símbolos*, aunque la autora quiere marcar las distancias respecto de una consideración demasiado literal del entusiasmo zambraniano por lo audible como vía de penetración en la naturaleza íntima del mundo:

“Não se pretende aqui afirmar que Zambrano subscreve esta hierarquia ancestral, voltando a colocar o ouvido como órgão máximo de conhecimento, o que se quer evidenciar, é o facto de a filósofa reconhecer o poder cognoscitivo do som, que estamos habituados a esquecer na actualidade.”¹⁵⁸

A propósito de Schneider y de su caracterización del hombre primitivo como aquél que “no analiza lo que ve”¹⁵⁹, sino que “percibe cada fenómeno como

¹⁵⁴ NEVES, Maria João das. “A música do pensamento em três andamentos”, *op. cit.*, p. 25.

¹⁵⁵ NEVES, Maria João das. “A música do pensamento em três andamentos”, *op. cit.*, p. 26.

¹⁵⁶ NEVES, Maria João das. “A música do pensamento em três andamentos”, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵⁷ NEVES, Maria João das. “A música do pensamento em três andamentos”, *op. cit.*, p. 29.

¹⁵⁸ NEVES, Maria João das. “A música do pensamento em três andamentos”, *op. cit.*, p. 33.

¹⁵⁹ NEVES, Maria João das. “A música do pensamento em três andamentos”, *op. cit.*, p. 31.

una totalidad indisoluble que se halla en un conjunto que denomina polifónico”¹⁶⁰, Neves realiza una nueva inmersión en el campo de la teoría musical para acercarse al fenómeno de la resonancia natural y al concepto de sonido armónico. Hay que señalar aquí algún error. Citamos literalmente:

“Como se pode verificar, as notas produzidas pelos primeiros cinco harmónicos correspondem à sobreposição de terceiras maiores, intervalo que é sempre agradável ao ouvido humano.”¹⁶¹

Los cinco primeros armónicos o parciales de una fundamental dada generan la tríada mayor, pero ésta no se configura como una superposición de terceras mayores (en ese caso tendríamos un acorde de quinta aumentada), sino como la suma de una tercera mayor (do-mi, por ejemplo) más una tercera menor (mi-sol). La afirmación suplementaria de que la tercera mayor es intervalo “siempre agradable al oído humano” se interna en el peligroso terreno de un subjetivismo que la mera compulsación histórica o antropológica pone continuamente en entredicho.

Para Maria João Neves la naturaleza polirrítmica del mundo en general, y del hombre en particular, tiene un claro correlato en la escritura de Zambrano, no así ciertos conceptos musicales como la atonalidad o el serialismo:

“Se no que respeita à polirritmia se torna fácil verificar a variação que se produz a nível de ritmos na escrita zambraniana, bastando realizar uma contagem das sílabas para encontrar, em diversos textos, uma sucessão de números que se repetem, o mesmo não acontece quando se predica da sua escrita atonalidade e serialidade.”¹⁶²

Neves critica, concretando en la persona de Jesús Moreno Sanz¹⁶³, la que ha llegado a convertirse en algo tópica adscripción de la filosofía zambraniana a la atonalidad y al serialismo:

“Não me parece, pois intuitiva, nem a atonalidade nem a serialidade que Jesús Moreno atribui à escrita zambraniana, nem sei a que se refere o especialista, uma vez que não faz nenhuma demonstração da presença destas categorias musicais na obra da filósofa, limitando-se a afirmar a sua existência num contexto mais ou menos poético.”

“Realizando um esforço por atender a algumas instâncias da serialidade como o timbre, por exemplo, o timbre do seu discorrer é imediatamente identificável (...). Quanto aos restantes aspectos da dinâmica do som que o serialismo pretende controlar,

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ NEVES, Maria João das. “A música do pensamento em três andamentos”, *op. cit.*, p. 32.

¹⁶² NEVES, Maria João das. “A música do pensamento em três andamentos”, *op. cit.*, p. 36.

¹⁶³ MORENO SANZ, Jesús. *Encuentro sin fin*. Madrid: Endymion, 1996, pp. 157-171.

tais como a intensidade ou suspensão do som, por exemplo, não me parece que Zambrano escreva tomando-os em conta.”¹⁶⁴

La melodía es un parámetro preeminente de la música, de un orden superior al del ritmo, que es más básico. La musicalidad de la escritura zambraniana se patentiza claramente en ese nivel:

“Quanto à melodia, a escrita de Maria Zambrano é inequivocamente melodiosa.”¹⁶⁵

Se trata, para la autora de este artículo, de una musicalidad real, audible, sensual, que no se entiende como mera actualización de un matematizable sistema de proporciones preexistente:

“Considero que Zambrano atende às características musicais da palavra e à virtude da escuta; ambas dizem respeito a uma música “real”, audível, e não a uma correspondência de proporções abstracta, tal como aconteceu na antiguidade. No mesmo sentido, o ritmo “real” inerente à palavra poética é que permite que esta se converta em instrumento privilegiado do filosofar zambraniano.”¹⁶⁶

Esta contribución de Maria João Neves supone un intento de ensalzar las cualidades sensorias de la escritura de Zambrano, su vertiente estética (en el sentido de la αἴσθησις, “sensación” o “percepción”), haciendo hincapié en el carácter rítmico de la prosa zambraniana, en su condición de pensadora que pertenece al ámbito del oído –es decir, que concede mucha importancia al tono o a la inflexión de la voz que dice, en la que habría que considerar dos parámetros principales: timbre y ritmo, por este orden. Sin embargo, me parece que descuida la musicalidad de esta filosofía en otro sentido menos material y más abstracto, que también podría haberse explorado: el hecho de que la música pueda ser entendida como “una correspondencia de proporciones abstracta” no impugna la posibilidad de “actualizar” tal correspondencia en forma de fenómeno acústico real (el ejemplo de la música de Iannis Xenakis y los vínculos entre música y arquitectura deberían bastar para demostrarlo). Por otra parte, también hay una musicalidad (a la que Zambrano fue inmensamente sensible) en piezas como la *Ética* de Spinoza, es decir, en obras cuya incomparable organicidad deriva de una interconexión tan fluida entre las partes como sólo en la música parece encontrarse¹⁶⁷. No habría que entender la musicalidad del pensar sólo desde una

¹⁶⁴ NEVES, Maria João das. “A música do pensamento em três andamentos”, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶⁵ NEVES, Maria João das. “A música do pensamento em três andamentos”, *op. cit.*, p. 38.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Véase a este respecto el párrafo 7.2.4 del presente trabajo.

perspectiva sensualista, sino también en la línea de intentar rastrear una racionalidad, una lógica distinta de la discursiva. Una lógica o una música que se podría caracterizar como “un pensar con un material que es más directo, líquido y ardiente que las palabras”¹⁶⁸, como hace decir Hofmannsthal a su Lord Chandos, atenazado por una debilidad y un aturdimiento que le hacen contemplar las palabras como sombras extrañas, no significativas, pero abierto a la secreta posibilidad de un nuevo horizonte: el de “pensar con el corazón”¹⁶⁹, experimentando así una “nueva y premonitoria relación con toda la existencia”¹⁷⁰. Y sobre todo están las insondables reflexiones de Zambrano sobre la temporalidad, sobre distintos modelos de temporalidad, una aportación que podría encontrar en la música –el arte de ordenar los sonidos en el tiempo- una herramienta de análisis extraordinaria.

Digamos por último que, al ser un extracto de su tesis doctoral, es decir, al representar un fragmento de un texto considerablemente mayor con el que mantiene un vínculo orgánico, el artículo de la profesora Neves contiene referencias a obras citadas y a párrafos anteriores de la propia tesis que aquí no aparecen. La publicación como texto exento sólo habría requerido pequeñas correcciones para evitar las remisiones vacías y las truncadas citas bibliográficas que, a veces, dejan en suspenso el sentido de algún párrafo.

A la espinosa cuestión de precisar la relación de la filosofía de Zambrano con las tradiciones del orfismo y el pitagorismo se consagra un importante texto del que ha sido, y sigue siendo, uno de los principales valedores de nuestra autora, tenaz acrecentador de la bibliografía sobre su vida y su obra y actual director de la Fundación María Zambrano en Vélez-Málaga: Juan Fernando Ortega Muñoz.

El texto al que nos referimos es el titulado “Encuadramiento órfico-pitagórico de la filosofía zambraniana”¹⁷¹. Ortega Muñoz dedica la mayor parte de este artículo a analizar y comentar el capítulo “La condenación aristotélica de los pitagóricos” de *El hombre y lo divino*. Matiza Ortega en este escrito la presencia de Aristóteles y el aristotelismo en la filosofía de Zambrano, en un sentido que difiere de lo aportado recientemente por otros especialistas¹⁷²:

¹⁶⁸ HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Carta de Lord Chandos y otros textos en prosa*. Barcelona: Alba Editorial, 2001, p. 50.

¹⁶⁹ HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Carta de Lord Chandos...* op. cit., p. 46.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. “Encuadramiento órfico-pitagórico de la filosofía zambraniana”. En: *Philosophica Malacitana*, IV, 1991, pp. 197-214.

¹⁷² Vid. MORENO SANZ, Jesús. “Roce adivinatorio...”, op. cit.

“Había en la filosofía pitagórica un substrato religioso heredado del orfismo, que el racionalista Aristóteles, a quien Zambrano califica siguiendo a Zubiri como el «Hegel de la Antigüedad», no podía aceptar, no por ser antirreligioso, sino por su concepción de lo divino tan alejada de la pitagórica (...).”¹⁷³

Para Ortega Muñoz, lo sagrado y lo divino —dos conceptos de una centralidad absoluta en el artículo citado anteriormente— constituyen ejes genéticamente relacionados que franquean el paso a la singular filosofía zambraniana:

“(...) el análisis del paso de *lo sagrado a lo divino* es un buen punto de arranque para adentrarnos en el estudio del pensamiento filosófico de María Zambrano.”¹⁷⁴

Si en su obra *El hombre y lo divino* “María Zambrano hace un análisis histórico-fenomenológico de las diferentes manifestaciones de lo *sagrado* en la cultura de Occidente”¹⁷⁵, Ortega Muñoz sintetiza los diversos pasos o grados históricos de esa transfiguración en cinco momentos: la primera manifestación habría sido “el dios devorador, irreductible y reconroso”¹⁷⁶, ese “lleno” que rodeaba al hombre de las primeras edades y que le resultaba tan hostil que el esfuerzo de nombrar aquello que lo envolvía se impuso como la manera de dominar la realidad, creando así el espacio necesario para la propia vida. La segunda manifestación habría sido plástica: los dioses griegos¹⁷⁷, lo sagrado hecho visibilidad, forma mediadora entre el hombre y el mundo; en la tercera “el mundo de las imágenes cede el paso al mundo de las ideas. Surge la filosofía (...)”¹⁷⁸; la cuarta manifestación se verifica en el cristianismo¹⁷⁹, con el triunfo definitivo del Espíritu frente a la concepción materialista de la Antigüedad. “La última revelación de lo sagrado es la nada”¹⁸⁰, nos recuerda Ortega Muñoz. Pero esa nada no es mera negación, es negación cuya presencia afirma a su contrario, es una nada creadora:

¹⁷³ ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. “Encuadramiento...”, *op. cit.*, p. 206. Una incursión más reciente en el aristotelismo y su repesencia en la filosofía de María Zambrano lo realiza el autor en su artículo “Presencia de Aristóteles en la metafísica zambraniana”. En: *Antígona. Revista cultural de la Fundación María Zambrano*, nº 2, 2007, pp. 112-137.

¹⁷⁴ ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. “Encuadramiento...”, *op. cit.*, p. 197.

¹⁷⁵ ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. “Encuadramiento...”, *op. cit.*, p. 198.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. “Encuadramiento...”, *op. cit.*, p. 199.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. “Encuadramiento...”, *op. cit.*, p. 200.

“El ateísmo se nos presenta así como la tarea también sagrada de depurar un esquema de manifestación de lo divino, para dar paso a una nueva y más depurada manifestación (...).”¹⁸¹

Pues bien, para Ortega Muñoz es “en virtud de este carácter religioso que subyace en los escritos zambranianos, entre otras razones, por lo que ella misma califica su filosofía como ‘órfico-pitagórica’.”¹⁸² El autor toma con entera literalidad la autoadscripción de Zambrano y utiliza el tándem de lo órfico-pitagórico como dado de por sí en su filosofía: en ningún momento separa los términos, ni los analiza por separado, aplicándolos como calificativo dúplice indivisible.

Los orígenes del pitagorismo en España, nos recuerda, se remontan a Moderato de Gades y se prolongan en una corriente que Juan Fernando Ortega estima de gran utilidad en la intelección de la filosofía de Zambrano, “esa fuente profunda de inspiración que ha sido la tradición cabalística (...).”¹⁸³

Es más, el concepto de la “nada creadora”, última manifestación de lo sagrado en lo divino, se conecta naturalmente con la cábala:

“Según el libro cumbre de la cábala, el *Sépher ha Zohar*, el principio primero o *En-sof* (el sin-fín), fuente de luz eterna, que existe desde toda la eternidad, no tiene ninguna determinación; es, por ello, la nada; y de aquí que se diga que todas las cosas han salido o fueron creadas de la nada.”¹⁸⁴

Desde esa nada, la Palabra es el elemento pneumático se erige en momento seminal engendradora de movimiento y vida¹⁸⁵. A esa dualidad de partida, la nada y la palabra, se suma un tercero, el amor:

“El principio primero —la nada creadora—, la palabra y el amor constituyen la trinidad origen de todo ser (...).”¹⁸⁶

La importancia de la nada como elemento creador, como aval de trascendencia y superación está impreso en el mismo hombre. Justamente porque

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. “Encuadramiento...”, *op. cit.*, p. 201.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. “Encuadramiento...”, *op. cit.*, p. 202.

¹⁸⁵ Si entendemos la nada como principio femenino que es fecundado por el masculino de la palabra, entonces es casi inevitable evocar aquel axioma de la estética musical de Wagner, según el cual, en el drama musical wagneriano, la Música representaría el lado femenino y la Poesía el masculino. Sólo de la fusión íntima de ambos podía derivarse el movimiento dramático. Este fue uno de los principales argumentos de Wagner para impugnar la viabilidad de la “música absoluta”.

¹⁸⁶ ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. “Encuadramiento...”, *op. cit.*, p. 203.

en el hombre hay no-ser, puede el ser humano aspirar pindáricamente a ser el que es:

“(...) el hombre es a un tiempo ser y no ser, tiene en su centro mismo una oquedad, un corazón, un vacío, un centro desde el que emerge su realización.”¹⁸⁷

En el comentario o introducción al pensamiento zambrano que es este “encuadramiento” de Juan Fernando Ortega, arriba el autor a una reflexión importantísima en Zambrano, de gran calado musical. Una idea que ella tomó —o bien ya poseía y la vio brillantemente confirmada— en Marius Schneider¹⁸⁸: el universo está poblado de seres y cada ser posee un ritmo propio que constituye su esencia. Ser libre significa conservar el ritmo que nos define. Hay un ritmo para cada criatura, sólo el hombre es criatura polirrítmica, ésa es su inmensa singularidad.¹⁸⁹

Destaca Ortega Muñoz cómo, en *Notas de un método*, discurre ampliamente Zambrano sobre el concepto de la palabra originaria, esa “palabra recibida” entendida como realidad que en un principio era ritmo y número¹⁹⁰, y cómo “palabra y número no se habían diferenciado en este principio y en lo que de él resuena todavía”¹⁹¹.

La unidad originaria entre lo que Zambrano llama “palabra” y lo que llama “número” remite a un fondo mítico-religioso de hondas resonancias musicales, pues número puede entenderse en un doble sentido: como ritmo, la cualidad de aquello que dimana con respecto a un determinado orden, y como entonación (*i. e.*, armonía), concepto que implica la diversidad o carácter compuesto de una naturaleza en la que las partes o componentes coexisten en un incesante remitirse de unas a otras. Esa unidad originaria parece evocar la célebre enumeración de los elementos integrantes de la música que hace Platón en el libro III de la *República* (398b-399d). Es Sócrates quien habla:

“Sin embargo —le repliqué [a Glaucón]—, podrás lanzar a buen seguro esta afirmación: que la melodía está compuesta de tres elementos, a saber: la letra, la armonía y el ritmo.”

Aunque en la definición de Sócrates el orden del enunciado tiene peso cualitativo —es al mismo tiempo una definición y una jerarquía, pues lleva implícita la idea de que el elemento verbal, lingüístico, es prioritario en la

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical...* op. cit.

¹⁸⁹ ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. “Encuadramiento...”, op. cit., pp. 202-203.

¹⁹⁰ Vid. ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. “Encuadramiento...”, op. cit., p. 203.

¹⁹¹ ZAMBRANO, María. *Notas de un método*. Madrid: Mondadori, 1989, p. 40.

valoración que hagamos de una melodía—, lo que nos interesa destacar es cómo esa unión originaria entre, digámoslo simplídicamente, palabra y música, tiene su eco en las disquisiciones filosóficas del Platón maduro y reaparece, con toda su carga de reminiscencias religiosas, míticas, gnósticas, en el pensar zambraniano.

El saber pitagórico es un saber que no inquiere, sino que responde; cree, como Agustín de Hipona, en la existencia de verdades eternas impresas en el alma¹⁹², grabadas en el alma como una suerte de impronta o sombra protectora.¹⁹³

Esto ha determinado el que, a partir de Aristóteles y de su crítica al pitagorismo, la filosofía se haya visto dividida o escindida en dos grandes ramas: la de los pensadores del espacio y la de los pensadores del tiempo. El espacio domina la cosmovisión aristotélica del mundo, el tiempo la de los pitagóricos¹⁹⁴. Filosofía de la forma y de las esencias (o eidética) y filosofía del transcurrir, de lo relacional (o acusmática) son los dos polos de una singular *logomaquia* que recorre la historia del pensamiento: la del *lógos-luz* frente al *lógos-armonía*¹⁹⁵. Dos tipos de *logoi* que también se distinguen grandemente en su decirse, en la distinta “música” que les es propia¹⁹⁶. Aquí son los pitagóricos los que ganan, frente al árido cientificismo aristotélico, la partida poética, pues ellos “acuñan aforismos, frases musicales (...) que penetran en la memoria o la despiertan (...)”¹⁹⁷

Habla el texto de Ortega Muñoz, evocando a Zambrano, de la titánica lucha interna que debió mantener Platón entre esos dos *logoi*, “entre su pitagorismo creciente y su deber de filósofo”¹⁹⁸. Una lucha que tangencialmente da cuenta de todo lo que Platón debe al pitagorismo y que se hace tan evidente, añadimos nosotros, en diálogos como el *Timeo*.

Asimismo, el trascendental descubrimiento pitagórico del alma¹⁹⁹, de vastas consecuencias en la estética musical de la Antigüedad —en las doctrinas éticas de la música formuladas por Damón de Oa, Platón o Aristóteles—, ha de ser considerado, termina diciendo Juan Fernando Ortega, una de las grandes aportaciones del pitagorismo, la corriente de pensamiento a la vez más silente y más musical de nuestra tradición.

¹⁹² Vid. ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. “Encuadramiento...”, *op. cit.*, p. 208.

¹⁹³ Vid. ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. “Encuadramiento...”, *op. cit.*, p. 207.

¹⁹⁴ No obstante, la relación entre la música (o más bien deberíamos decir el ritmo) y el espacio es abordada por Zambrano en algún escrito como, por ejemplo, el titulado “El espacio y el ritmo”, recogido en apéndice en el presente trabajo.

¹⁹⁵ Vid. ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. “Encuadramiento...”, *op. cit.*, p. 209.

¹⁹⁶ Vid. ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. “Encuadramiento...”, *op. cit.*, p. 214.

¹⁹⁷ ZAMBRANO, María. *El hombre...* *op. cit.*, p. 86.

¹⁹⁸ ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. “Encuadramiento...”, *op. cit.*, p. 210.

¹⁹⁹ Vid. ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. “Encuadramiento...”, *op. cit.*, p. 212.

La reflexión de Zambrano sobre los conceptos de *templo* y *ruina*, así como el lugar y la función que estos desempeñan en su idea de la ciudad es el objeto del ensayo “El canto de las piedras de la aurora”, de Juan José Ruiz Rodríguez.²⁰⁰

El autor empieza caracterizando la filosofía de Zambrano como “saber de oído”²⁰¹ que recorre toda su obra, “desde sus orígenes”²⁰², en especial a partir de la publicación en 1939 del artículo “San Juan de la Cruz (De la noche oscura a la más clara mística)”²⁰³.

Esa acuidad caracterizó la escritura de Zambrano, llevándole a prestar atención a aquello que toda la filosofía anterior había preterido: el rugir de las entrañas. Sin embargo, tanto el discurso filosófico como la palabra poética son impotentes para *decir* eso que en las entrañas suena. A esa sonoridad no alcanzan ni el concepto, ni la “cruda manifestación de lo que no puede llegar a la palabra”²⁰⁴ por hallarse demasiado hondamente entrañado. Por eso se hace necesario un nuevo modo de razonar, un nuevo *logos* que permita dotar de voz a lo que ha sido silenciado.

El corazón es la entraña por excelencia²⁰⁵, y, en el saber popular, la concepción de este espacio sagrado que es el del corazón se ha vertido principalmente, como recuerda Ruiz Rodríguez citando a Zambrano, en metáforas espaciales²⁰⁶:

“Tanto estas metáforas “espaciales del corazón” como “el saber de oído” recogen una concepción del mundo y de la tierra tan antigua como el hombre: la tierra tiene un fondo último sagrado, una vida propia a la que no hay que ofender y ante la cual el hombre tan sólo puede escuchar.”²⁰⁷

Desde esta enfatización del corazón como víscera preeminente, y desde la intuición de su ser como un espacio abierto a la posibilidad es de donde parte Ruiz Rodríguez para hacerse las preguntas que marcan la orientación de su discurrir:

²⁰⁰ RUIZ RODRÍGUEZ, Juan José. “El canto de las piedras de la aurora”. En: *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, nº 2, marzo de 1999, pp. 74-80.

²⁰¹ ZAMBRANO, María. *Claros del bosque*. Barcelona: Seix Barral, 2002, p. 17. Citado por Juan José Ruiz Rodríguez, *op. cit.*, p. 74.

²⁰² RUIZ RODRÍGUEZ, Juan José. “El canto de las piedras de la aurora”, *op. cit.*, p. 74.

²⁰³ RUIZ RODRÍGUEZ, Juan José. “El canto de las piedras de la aurora”, *op. cit.*, p. 75.

²⁰⁴ ZAMBRANO, María. “San Juan de la Cruz (De la noche oscura a la más clara mística)”. En: *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la Guerra Civil*. Madrid: Trotta, 1998, p. 270. Citado por José Ruiz Rodríguez, *op. cit.*, p. 75.

²⁰⁵ RUIZ RODRÍGUEZ, Juan José. “El canto de las piedras de la aurora”, *op. cit.*, p. 75.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ RUIZ RODRÍGUEZ, Juan José. “El canto de las piedras de la aurora”, *op. cit.*, p. 76.

“¿dónde está el corazón de la ciudad?, ¿en qué lugar habitan sus vísceras?, ¿cómo podríamos hoy conocerlas?”²⁰⁸

A partir de aquí el autor se aproxima a los problemas que plantea realizar una geografía de los lugares sagrados, pues ni desde un punto de vista meramente físico (que pone el acento en lo geológico-planetario), ni desde otro puramente antropológico, cultural o social (que se centra sólo en lo humano) se aborda la cuestión de una manera global:

“Así pues, habría que abogar por un saber geográfico híbrido, en el cual lo prioritario fuera la relación que establece el “hombre” con “el lugar”, desde una perspectiva en la cual lo fundamental no fuera tanto “el lugar” o “el hombre”; sino, precisamente, las *relaciones* que entre el hombre y el lugar se dan.”²⁰⁹

Hace Ruiz Jiménez un breve inventario de los orígenes de la preocupación occidental por estos lugares, citando los importantes precedentes de Platón (*Timeo*, 52a-b) y Aristóteles (Libro IV de la *Física*, 208b-213a)²¹⁰. Estos pilares fundacionales le sirven al autor para señalar dos cualidades principales de los espacios sagrados, según María Zambrano:

“La primera apunta la posibilidad de que el lugar sea pensado de un modo principalmente no-espacial²¹¹ (...) y la segunda hace referencia a la potencialidad de estos lugares.”²¹²

Esos lugares tienen un esencial carácter genesiaco, generador. Se convierten en la *fons et origo* de algo que no es propiamente espacio, de algo que es, de hecho, lo constitutivamente *otro* respecto del espacio: el tiempo.

“(...) los lugares sagrados presentan un vínculo indisoluble con la memoria, con el transcurrir del tiempo. Son lugares en los que propiamente no pasa el tiempo, pero que, precisamente por ello, son el origen del tiempo histórico.”²¹³

En este sentido, tanto el templo como la ruina son encarnaciones de esa tensión o polaridad entre el hombre y el “lugar originario”²¹⁴. Templo y ruina, aunque no sean realidades enteramente identificables en cuanto a su función, son,

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ RUIZ RODRÍGUEZ, Juan José. “El canto de las piedras de la aurora”, *op. cit.*, p. 77.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ Tomando una sugestiva expresión de Giorgio Agamben (en el “Prefacio” a *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 1995, pp. 9-15), Ruiz Rodríguez habla a este respecto de *topos outopos*.

²¹² RUIZ RODRÍGUEZ, Juan José. “El canto de las piedras de la aurora”, *op. cit.*, pp. 77-78.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*

ambos, “lugares de tránsito”²¹⁵, lugares intermedios cuyo papel principal es el de mediar, “puesto que, tanto el templo como la ruina, son un instrumento de participación, de trato con lo sagrado”.²¹⁶

La ciudad, la ciudad real, habitable y habitada por el hombre, se relaciona con esta función mediadora del templo y la ruina como lo hace una encarnación con su ideal. Así, la ciudad meramente pensada, meramente imaginada o presentida, anhelada también, es el motor espiritual que ha propiciado las búsquedas y los asentamientos humanos, las concentraciones y la expansión del hombre en sus sucesivos enclaves terrestres, que es lo mismo que decir en su sucesivo despliegue histórico de toda la fenomenología del espíritu:

“La ciudad que el hombre habita, la real, sería así como una especie de archipiélago que se va edificando alrededor de la ruina-templo, que funciona como eje con-céntrico a partir del cual se generan núcleos habitables. La *otra*, la ciudad ausente, enraizada en ese *topos outopos* que hemos venido analizando, no está en ningún lugar: en el sentido de ser ese lugar originario que el hombre nunca podrá habitar y a partir del cual ha construido sus edificios, pero también su historia.”²¹⁷

Por último, esa no-ciudad que es vacío, núcleo invisible e intocado de la historia humana, junto con sus imágenes mediadoras y plásticas de la ruina-templo, se erige también en imagen de una esperanza particular²¹⁸, una esperanza en la que la ausencia se torna productiva y operante: aquella que Zambrano llamó “esperanza creadora”²¹⁹, que logra extraer de la suprema negatividad lo positivo necesario para obrar en el mundo.²²⁰

El interés de un texto como “La voz de María Zambrano”, de Fernando Savater²²¹, es casi meramente anecdótico para el tema que nos ocupa. Es un texto muy anterior al año de su publicación en el catálogo en el cual figura –pues habla en presente de una María Zambrano todavía en el exilio, pendiente de su vuelta a España. Destaca el relato en primera persona de una experiencia que suele ser destacada por todos aquellos que conocieron directamente a María Zambrano:

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ RUIZ RODRÍGUEZ, Juan José. “El canto de las piedras de la aurora”, *op. cit.*, p. 80.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela, 2004, p. 112. Citado por Juan José Ruiz Rodríguez, *op. cit.*, p. 80.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ SAVATER, Fernando. “La voz de María Zambrano”. En: *Catálogo de la Exposición “María Zambrano: 1904-1991”* (comisariada por Blanca Sánchez y Rogelio Blanco Martínez). Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2000, pp. 32-33.

“Lo primero que me fascinó de María Zambrano desde que la telefoneé, recién llegado a Ginebra (...) fue su voz. La dulzura pícaro de su voz, como una niña golosa de sabiduría o, mejor aún, saboreadora de un delicado saber.”²²²

Savater subraya la naturaleza *acusmática* de la filosofía zambraniana. Una filosofía indisociable de su *performance*, inseparable del acto de su enunciación:

“Ella filósofa de oído frente a la filosofía visual, paisajística, teórica, de nuestra tradición sorda. Ella no compone teorías, sino que pone voz al devenir de lo que escucha. Por eso su palabra no puede separarse de la voz misma que la enuncia so pena de perder la lección de refinamiento auditivo que contiene como su aportación más propia.”²²³

La filosofía de Zambrano sería algo así como el texto de una canción cuya música yaciera en la propia *humanitas* de la autora. Como si de una rousseauniana unión íntima y necesaria entre música y palabra se tratara, Savater afirma que en Zambrano es su voz, su presencia fónica, su entonación, el vientre portador de la verdad, o bien lo que otorga valor de verdad a aquello que se dice:

“La prosa filosófica de María Zambrano es para ser recitada, cantada si es preciso, pero nunca planchada en el ancho panorama sin ecos de algún formalismo. Que los teóricos puros se abstengan, porque a ellos no puede decirles nada: ultrasónicas, estas palabras preñadas de memoria y novedad no son sin duda aprehensibles por medio de las redes que el patético señor Bunge²²⁴ arroja en busca del mitológico espécimen científico (...). Hay que estar a la escucha, más que ojo avizor, hay que estar alerta, pero no en guardia. Entonces se alcanza lo que en otras voces tapa el recelo, lo que vela el temor a la disonancia de los duros de oído.”²²⁵

La pregnancia del pensamiento en Zambrano depende de su música, pero ésta llama a una apertura previa en el oyente-interlocutor al que se desea conquistar sólo desde un incesante y undoso ejercicio de seducción.

En “Voces pitagóricas en el pensamiento de Rosa Chacel”²²⁶, Félix Pardo ha profundizado en la vertiente metafísica de la obra de una autora fuertemente unida, por muchas razones (biográficas, ideológicas, filosóficas, etc.), a María

²²² SAVATER, Fernando. “La voz de María Zambrano”, *op. cit.*, p. 32.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ Fernando Savater se refiere al físico, filósofo y epistemólogo argentino Mario Bunge. Vid. FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía* (4 vols.). Barcelona: Ariel, 1994.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ PARDO, Félix. “Voces pitagóricas en el pensamiento de Rosa Chacel”. En: *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”*, nº 3, febrero de 2001, pp. 101-114.

Zambrano, una obra cuya totalidad es de sustancia eminentemente biográfica²²⁷ y en cuyo trasfondo alienta una clarísima querencia pitagórica²²⁸:

“(…) de lo que quiero hablar es del timbre pitagórico del Logos de Chacel, con una perfecta resonancia en la potencia creadora de su personalidad. Porque su modo de vivir y de contemplar las cosas fue profundamente afin a la filosofía de Pitágoras.”²²⁹

Ese pitagorismo relaciona y distancia, a un mismo tiempo, a Zambrano y a Chacel, pues aunque la primera se definiera a sí misma como pensadora “órfico-pitagórica”, una de las conclusiones del texto que comentamos es que en Zambrano hay mucha más justificación para la adscripción al orfismo.

Félix Pardo se pregunta sobre las causas de la ceguera que insistentemente ha exhibido la crítica ante el calado filosófico de la obra de Chacel, autora que ha sido juzgada, mayoritariamente, desde un ángulo exclusivamente literario. Para sustentar su argumentación en sentido contrario, el autor acota en su texto una serie de “voces pitagóricas”, sugerencias y reflexiones, las más recurrentes en la autobiografía de Chacel, *Desde el amanecer*²³⁰, y es innegable que en alguna de esas frases puede notarse un cierto deje zambraniano no señalado por el autor. Así ocurre en éstas, en que implícitamente Rosa Chacel reconoce la tentativa de un acercamiento suyo “formal” o “técnico” a la música –algo que también probó, tal vez con más intención, Zambrano, hasta el extremo de llegar a sugerir a su padre el deseo de dedicarse profesionalmente a ella:

“Yo no sé por qué me fue tan imposible la música como disciplina, cuando las canciones fueron para mí la historia universal. No, el universo: la voz del universo.”²³¹

O este otro fragmento, que habría sido tan del gusto de Zambrano, por ese afirmar la prelación de la música sobre la palabra, “la música que sostiene sobre el abismo a la palabra”²³²:

“El sentido de las canciones no puede ser dilucidado racionalmente: la melodía explica la palabra. Más que la explica, la realiza, la infunde. Cuando se alcanza la idea lógica no tiene ninguna novedad porque la vivencia estaba desde mucho antes en el fondo, como un

²²⁷ Vid. PARDO, Félix. “Voces pitagóricas en el pensamiento de Rosa Chacel”, *op. cit.*, p. 109.

²²⁸ En comunicación privada a Félix Pardo, en 1993, Rosa Chacel declaró: “hay un oscuro amor por Pitágoras en toda mi obra”. Artículo citado, p. 102.

²²⁹ PARDO, Félix. “Voces pitagóricas en el pensamiento de Rosa Chacel”, *op. cit.*, p. 101.

²³⁰ CHACEL, Rosa. *Desde el amanecer*. Barcelona: Bruguera, 1981 [1972]. Todas las referencias que hacemos a este libro están extraídas del artículo citado de Félix Pardo.

²³¹ CHACEL, Rosa. *Desde el amanecer*, *op. cit.*, pp. 36-37.

²³² ZAMBRANO, María. *De la aurora*. Madrid: Tabla Rasa, 2004, p. 130.

germen. (...) Una Melodía, lo mismo que está presente entera en el pensamiento, es eficiente porque, de una vez, da un sentido, crea una determinada tendencia.”²³³

Para Rosa Chacel, el Amor es la fuerza erótica que mueve al Universo²³⁴. En él yace una ley “que excita La Memoria, tensa La Voluntad, tienta El Entendimiento”²³⁵. Memoria, Voluntad y Entendimiento son los tres lados de esa potencia triangular que es el alma:

“(…) el amor es la expresión humana de la armonía universal (…).”²³⁶

En esa tríada de elementos que componen el prisma del alma destaca la importancia concedida a la Memoria, concepto verdaderamente central en la concepción del *bíos orphikós* (“el nacimiento abre un horizonte de pasado remoto, un origen que es un pasado más allá de la memoria”²³⁷, escribe Zambrano), concepción para la cual la Mnemósine de las mitologías constituye el centro cordial absoluto de una singular doctrina soteriológica:

“(…) lo que es preciso comprender no es una verdad impersonal, sino el ser pensante que trata de despertar en sí los secretos del universo que seducen su alma, y que quiere expresar en conceptos, o en imágenes traducibles en conceptos, la patencia de su recuerdo, esto es, describir con categorías toda la experiencia de su ser.”²³⁸

Es ésta una reflexión que trae a las mentes aquella expresión de Hegel según la cual “la verdad es concreta”, lo que presupone, al decir de Félix Pardo, que “la verdad filosófica es una universalidad personal o una personalidad universal, como se quiera”²³⁹.

Efectivamente, en el orfismo la apelación a la Memoria es fundamental para el iniciado, si es que éste, al morir, quiere liberar su alma y no verla de nuevo abocada al doloroso ciclo de la encarnación y la muerte. Recordar de dónde se viene y quién se es, no beber de la fuente del olvido (señalada por el enigmático “albo ciprés” de las laminillas áureas), pronunciar ante los guardianes del Tártaro ciertas frases que debían franquear el camino: todas estas eran cosas que los

²³³ CHACEL, Rosa. *Desde el amanecer*, op. cit., pp. 84-85.

²³⁴ Vid. PARDO, Félix. “Voces pitagóricas en el pensamiento de Rosa Chacel”, op. cit., p. 103.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 59.

²³⁸ PARDO, Félix. “Voces pitagóricas en el pensamiento de Rosa Chacel”, op. cit., p. 104.

²³⁹ *Ibid.*

órficos cuidaban en extremo y que determinaban la estructura y los ajuares de sus prácticas funerarias²⁴⁰.

Para el pitagorismo de Chacel, el recuerdo puede llegar a adquirir un tal furor que aspire a remontarse más allá del propio nacimiento (“el nacimiento abre un horizonte de pasado remoto, un origen que es un pasado más allá de la memoria”²⁴¹, escribirá Zambrano), más allá del propio origen carnal, arribando por fin al misterio de lo genésico, verdadero universal de la vida:

“(…) lo genésico es un mandato que manda engendrar, porque necesita engendrar en todo.”²⁴²

Misterio genésico y centralidad de la Memoria, entendida como potencia que nos permite trascender los límites de nuestra humanidad y remontarnos a la inefable *fons et origo* de toda creación, puesto que “(…) la esencia de la realidad no es más que *eficiencia genésica* (la *enérgeia* griega)”²⁴³.

Félix Pardo incluye en su artículo un fragmento de la gran novela inacabada de Chacel, *El pastor* (título que debemos acoger en toda su carga de resonancias heideggerianas), en el que este ideal, este *furor mnemónico*, se encarna con toda plasticidad. Aquí, un muchacho huérfano llamado Loy discurre de esta manera:

“(…) Decidí forzar mi memoria, ir por su cauce hasta el principio, llegar a ver en mi mente lo que vi con mis ojos al abrirlos por primera vez. Sólo en mi perfecto estado de inocencia pude tomar esa decisión, profesar en ella de por vida, confiado en mi voluntad, que no me ha fallado. Claro que con mi voluntad insomne durante quince años, no he logrado saber quiénes fueron mis padres, pero no porque no haya podido llegar hasta allí, sino porque he pasado de ese punto, he llegado más lejos. Nadie ha llegado a donde alcanza mi memoria.”²⁴⁴

Afirma Pardo que, “en Chacel, lo mismo que en los antiguos pitagóricos, se consuma el maridaje de la ciencia y la mística”²⁴⁵, lo cual implica referirse de

²⁴⁰ Véase a este respecto el parágrafo 4.1. de este trabajo, titulado “Orfismo”, donde estos aspectos se tratan con alguna extensión.

²⁴¹ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 59.

²⁴² CHACEL, Rosa. *Saturnal*. Barcelona: Seix Barral, 1972 (escrito entre 1959-1960 y 1964-1968); Epílogo, p. 254. Citado por Félix Pardo, op. cit., p. 110.

²⁴³ PARDO, Félix. “Voces pitagóricas en el pensamiento de Rosa Chacel”, op. cit., p. 110.

²⁴⁴ CHACEL, Rosa. *El pastor*. Publicado en *Novelas antes de tiempo*. Barcelona: Bruguera, 1981, p. 218. Referencia y cita de Félix Pardo, op. cit., p. 108.

²⁴⁵ PARDO, Félix. “Voces pitagóricas en el pensamiento de Rosa Chacel”, op. cit., p. 111.

nuevo al Amor como fuerza cósmica, pues la mística es esa esfera o visión que Zambrano definiera como “el sentido nupcial de la vida”²⁴⁶.

Se transparenta en la obra de Rosa Chacel, por tanto, un anhelo de remembranza, de reviviscencia de lo ya vivido, de “repetición”, en palabras de la escritora, que constituyen un ideal de redención y, al mismo tiempo, expresándolo con palabras muy afectas a María Zambrano, la única posibilidad con la que contamos de articular una “acción verdadera” (o bien, dicho de forma negativa, una heideggeriana corrección de la “vida inauténtica”):

“Para Chacel, la repetición es el regreso a formas posibles de vida que no emergieron de la naturaleza inmemorable e inconsciente, pero que perduran como gérmenes capaces de rebrotar y que vislumbran la forma viva de la verdad humana.”²⁴⁷

Chacel y Zambrano mantuvieron, nos recuerda Félix Pardo, una relación “laberíntica y paradójica”²⁴⁸. Aunque Zambrano había oído hablar de Rosa Chacel (tal vez por mediación de Machado) ya desde 1921, el primer contacto personal con la escritora vallisoletana no se produce hasta 1927²⁴⁹. La amistad llega a su cima con el poema “Una música oscura, temblorosa”, escrito por Chacel en el invierno de 1935 a 1936. Tras la Guerra Civil y el exilio de ambas, nacerá entre las dos mujeres un valioso epistolario que habría de mantenerse vivo hasta la década de los años 50. Fue Rosa Chacel la que interrumpió el contacto. Éste no volvió a reanudarse “públicamente” hasta la aparición de estos dos textos: “Pentagrama” (una reseña sobre *Claros del bosque* escrita en el verano de 1978, pero inédita hasta su publicación en 1981) y “Rosa mística” (artículo escrito para el homenaje que *Cuadernos Hispanoamericanos* rindió a Zambrano en 1984, año de su regreso a España)²⁵⁰. El pitagorismo representa la matriz común a partir de la cual establecer la filiación espiritual de una y otra:

“Chacel y Zambrano comparten el sentido de la palabra *filosofía* inventado por Pitágoras y desarrollado por Platón, y que no es otro que la afirmación de las raíces vitales, pasionales de la razón.”²⁵¹

²⁴⁶ ANDREU, Agustín (ed.). *Cartas de La Pièce (correspondencia con Agustín Andreu)*. Valencia: Pre-Textos y Universidad Politécnica de Valencia, 2002, p. 41. Carta de María Zambrano a Agustín Andreu, 19 de mayo de 1974.

²⁴⁷ PARDO, Félix. “Voces pitagóricas en el pensamiento de Rosa Chacel”, *op. cit.*, p. 109.

²⁴⁸ PARDO, Félix. “Voces pitagóricas en el pensamiento de Rosa Chacel”, *op. cit.*, p. 111.

²⁴⁹ *Vid.* PARDO, Félix. “Voces pitagóricas en el pensamiento de Rosa Chacel”, *op. cit.*, pp. 111-112.

²⁵⁰ Todos estos datos los tomo del artículo citado de Félix Pardo.

²⁵¹ PARDO, Félix. “Voces pitagóricas en el pensamiento de Rosa Chacel”, *op. cit.*, p. 111.

Pero dentro de ese gran marco compartido, es necesario distinguir entre la apolínea (léase, más pitagórica) Rosa Chacel y la dionisiaca (léase, más órfica) Zambrano²⁵²:

“Chacel, la pensadora que profesó en la ley de Apolo, se contrapone a Zambrano, la pensadora que se entregó al éxtasis y *pathos* de Dionisos.”²⁵³

Félix Pardo incide varias veces en que lo dionisiaco en Zambrano la alinea más con lo órfico que con lo pitagórico, incardinándose así en un ámbito (la crítica a una hipertrofiada adscripción pitagorizante de Zambrano) que comparte con otros autores²⁵⁴:

“(…) al calificar a Zambrano de dionisiaca, Chacel la situaría más en la senda del orfismo que no en la del pitagorismo, ya que una de las características de la tradición pitagórica es su culto a Apolo, el dios de la razón y el orden.”²⁵⁵

No se muestra Pardo partidario de afirmar, en última instancia, la adhesión incondicional de Zambrano al pitagorismo. El supuesto pitagorismo de Zambrano habría sido inducido en los especialistas merced a “la ambigüedad e imprecisión” del ensayo “La condenación aristotélica de los pitagóricos”, escrito en Roma entre 1953 y 1955 e incluido en *El hombre y lo divino*.²⁵⁶

Para finalizar, el autor hace una caracterización simétrica de Zambrano y Chacel en la que los términos de comparación escogidos son las divergentes cristologías de Juan el evangelista por un lado y de Pablo por otro:

“(…) en Chacel, su meditación equivale a una transustanciación ascendente, a la manera de la cristología de Pablo, por la que la carne se hace verbo, mientras que en Zambrano, su meditación equivale a una transustanciación descendente, a la manera de la cristología de Juan, por la que el verbo se encarna.”²⁵⁷

Pedro Salinas Martínez ha realizado en “De la noche, el ruido y el silencio: Fuga nº 3”²⁵⁸ un acercamiento parcial a la música y la filosofía zambraniana

²⁵² Como nos recuerda Alberto Bernabé en su monografía *Textos órficos y filosofía presocrática*. (Madrid: Trotta, 2004, pp. 137-138): “Pitágoras está estrechamente relacionado con Apolo, mientras Orfeo lo está con Dioniso.”

²⁵³ PARDO, Félix. “Voces pitagóricas en el pensamiento de Rosa Chacel”, *op. cit.*, p. 113.

²⁵⁴ Vid. MORENO SANZ, Jesús. “Roce adivinatorio mirada remota. Lógica musical del sentir en María Zambrano”. En: *Isegoría*, 11, abril de 1995, pp. 162-176.

²⁵⁵ PARDO, Félix. “Voces pitagóricas en el pensamiento de Rosa Chacel”, *op. cit.*, p. 114.

²⁵⁶ *Ibid.* Nota 55 a pie de página.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ SALINAS MARTÍNEZ, Pedro. “De la noche, el ruido y el silencio: Fuga nº 3”. En: *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”*, nº 3, febrero de 2001, pp. 35-42.

conjuntamente. Ensayo de corte algo original —ante todo por la naturaleza de los términos de comparación musicales propuestos—, aunque aquejado, en nuestra opinión, de esa tendencia a mimetizarse con el timbre prosístico de Zambrano que en ocasiones conduce a la glosa y la paráfrasis²⁵⁹. En el artículo citado, el autor hace una referencia al pitagorismo a partir principalmente de “La condenación aristotélica de los pitagóricos” de *El hombre y lo divino*. El motivo del silencio y la armonía universal son asociados a esa corriente de pensamiento, así como su contrario, el ruido, a partir de una técnica vinculante de los opuestos que Salinas toma en sorprendente préstamo de Heráclito:

“Heráclito, con su enigmático silencio preñado de palabras y frases sin tiempo, coronado con las notas de una composición indecible, alcanza la imposible revelación del ruido.”²⁶⁰

Al mismo tiempo, el ruido, el estruendo, el estertor son atributos de nuestro mundo masificado, deshumanizado y tecnificado. El autor realiza una mención a las vanguardias históricas, como el dadaísmo, y en relación con ella habla del bruitismo²⁶¹, la corriente que, en los años diez del siglo XX, en el seno del futurismo italiano, se erigió en reivindicadora del ruido como medio de expresión artística musical.

No se entiende muy bien qué relación tiene todo esto con la escritura zambraniana, a no ser, suponemos, que se invoquen las ideas muy generales de la música como ente intermediario entre el cielo y la tierra, el origen infernal de la música o la armonía cósmica.²⁶²

Todas las referencias a la música —y aquí reside lo más llamativo de este ensayo— se hacen tomando como término de comparación el pop, el rock y el punk rock (aunque también aparece una referencia a La Monte Young, p. 41), con una predilección especial por King Crimson y los Sex Pistols. Estas músicas constituyen, mejor que cualesquiera otras, el correlato de “el mundo de la metrópoli, el mundo del caos y la destrucción masiva de la vida dentro del orden”²⁶³.

“El silencio ha sido, en el siglo de la destrucción [el siglo XX], la nota predominante con el ruido, la disonancia, el *feedback* y la armonía fragmentada en el arte del espectáculo o en el espectáculo del arte.”²⁶⁴

²⁵⁹ Cfr. BUNDGÅRD, Ana. *Más allá de la filosofía...* op. cit., p. 13.

²⁶⁰ SALINAS MARTÍNEZ, Pedro. “De la noche, el ruido y el silencio: Fuga nº 3”, op. cit., p. 39.

²⁶¹ Vid. SALINAS MARTÍNEZ, Pedro. “De la noche, el ruido y el silencio: Fuga nº 3”, op. cit., p. 37.

²⁶² Vid. ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 109.

²⁶³ SALINAS MARTÍNEZ, Pedro. “De la noche, el ruido y el silencio: Fuga nº 3”, op. cit., p. 40.

²⁶⁴ SALINAS MARTÍNEZ, Pedro. “De la noche, el ruido y el silencio: Fuga nº 3”, op. cit., p. 39.

Tal vez ese mundo, entienda el autor, es un práctico *análogon* de los inferos, de las entrañas rugientes y de todo aquello que clama en el rencor porque, como las vísceras, “no logra, trabajando siempre, ser escuchado”²⁶⁵. El caso es que, si es así, no queda suficientemente explicado.

Enfatiza Salinas Martínez la importancia de la improvisación como forma de atender “básicamente a la inmediatez de lo que surge sin necesidad de ir a buscarlo”²⁶⁶, no solamente en la música de King Crimson, “sino también respecto de la producción musical de buena parte de las bandas y artistas surgidos en el mundo del rock a partir, sobre todo, de la segunda mitad de los años 60 (...).”²⁶⁷

La improvisación, lo asimétrico, lo que no sigue un orden repetitivo predeterminado es considerado positivo, en tanto que parece erigirse en la mejor forma de denuncia de lo que el autor llama “la esquizofrenia individual y colectiva”²⁶⁸ como “nota predominante en un mundo que carece de armonía, que es sólo ruido, ruido contra el silencio —me refiero, cómo no, a la globalización, la competitividad, la sociedad de mercado, la espectacularidad de todo lo que pasa (...).”²⁶⁹:

“En las obras de algunos músicos contemporáneos —sobre todo en los espacios de la experimentación, ya sea en la música electrónica, en el rock progresivo o en el punk rock— se aprecia una honda preocupación por los aspectos más difusos y que menos se adaptan a las estructuras definidas y, en ocasiones, monolíticas propias de la repetición que caracteriza el esquema común de cualquier pieza musical en el mundo del pop o del rock’n’roll, en tanto que adscrito al esquema tradicional de construir canciones.”²⁷⁰

Todo lo cual, dicho sea de paso, es bastante discutible. No se entiende muy bien por qué una forma estrófica debería ser más “alienante” que otra *durchkomponiert*, un preludio menos que una fuga, o los Beatles más que Jimi Hendrix. Curiosamente, espeta a la llamada música tradicional la misma acusación que Adorno dirigía al jazz. Como Gerard Vilar ha recordado, “Adorno sostenía que el jazz es sólo una falsa apariencia de música rebelde, pues bajo el

²⁶⁵ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 69.

²⁶⁶ SALINAS MARTÍNEZ, Pedro. “De la noche, el ruido y el silencio: Fuga nº 3”, op. cit., p. 41.

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ SALINAS MARTÍNEZ, Pedro. “De la noche, el ruido y el silencio: Fuga nº 3”, op. cit., p. 42, nota al pie.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ SALINAS MARTÍNEZ, Pedro. “De la noche, el ruido y el silencio: Fuga nº 3”, op. cit., p. 41.

lenguaje de unas supuestas improvisaciones y libertades estilísticas se ocultan unas cuantas fórmulas simples incansablemente repetidas (...)”²⁷¹

Ritmo, ruido y silencio son los elementos decisivos “en la articulación del mundo contemporáneo representado por las figuras de la metrópoli de todo lo que da a luz, como un vulgar Cronos automática”²⁷². La relación que este ruidoso mundo pueda tener con los textos de Zambrano es lo que el artículo de Pedro Salinas no explicita claramente.

Un artículo que, indirectamente, puede funcionar a modo de una propedéutica al estudio del pensamiento musical de María Zambrano es el de Jorge Sanz Barajas: “Como quien oye llover. El pensamiento musical de José Bergamín”²⁷³. Y esto no sólo por centrarse en el estudio de quien fuera tan íntimo amigo y pródigo corresponsal de Zambrano –partícipe también, como ella, de ciertas “formas de realidad” que determinaron profundamente su vida: república, libertad, humanismo, catolicismo, etc.²⁷⁴- sino por encarnar un ejemplo de homología entre la definida orientación de un pensar y ciertas músicas concretas (como *El arte de la fuga* o las *Variaciones Goldberg* de Bach) y procedimientos musicales (esencialmente la fuga).

Sostiene Sanz Barajas que “Bergamín enseña a pensar musicalmente”²⁷⁵, y que ése es un hecho hondamente relacionado con el universo de su pensamiento político:

“(…) su posición política respondía a una meditada respuesta espiritual cuya fraseología (...) se construía, entre otros, con procedimientos musicales.”²⁷⁶

Una posición política, por cierto, que el autor del artículo considera un bastión valiosísimo para resistir los avances de lo que él llama el ultraliberalismo contemporáneo²⁷⁷. Además, la biografía de Bergamín, rica en contactos y

²⁷¹ VILAR, Gerard. “Para una estética de la producción: las concepciones de la Escuela de Francfort”. En: Valeriano Bozal (ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. II). Madrid: Visor, 1996, pp. 147-158.

²⁷² SALINAS MARTÍNEZ, Pedro. “De la noche, el ruido y el silencio: Fuga nº 3”, *op. cit.*, p. 42.

²⁷³ SANZ BARAJAS, Jorge. “Como quien oye llover. El pensamiento musical de José Bergamín”. En: *Archipiélago*, 46, 2001, pp. 47-53.

²⁷⁴ *Vid.* SANZ BARAJAS, Jorge. “Como quien oye llover...” *op. cit.*, p. 53.

²⁷⁵ SANZ BARAJAS, Jorge. “Como quien oye llover...” *op. cit.*, p. 48.

²⁷⁶ SANZ BARAJAS, Jorge. “Como quien oye llover...” *op. cit.*, p. 49.

²⁷⁷ Suponemos que el autor se refiere a la línea inaugurada por los neoconservadores (los *neocons*), que empezaron a capitalizar el protagonismo internacional a partir de las administraciones de Ronald Reagan (1981-1989) y George W. Bush (a partir de 2001). Uno de los pensadores políticos más influyentes en el neoconservadurismo estadounidense ha sido Francis Fukuyama (aunque hoy por hoy parece haber desertado de su militancia). Su ensayo *El fin de la historia y el último hombre* (1992) ha sido definido por Kenneth Anderson (*Vid.* “Adiós a todo eso. Un réquiem por el

colaboraciones con algunos nombres mayores de la Generación de maestros y la Generación del 27, rica también en referencias musicales diseminadas por su amplia obra, coadyuva a subrayar ese querencia particular del pensador y hombre de letras por la música:

“(…) no estamos ante un técnico ni un crítico musical (...), pero su vinculación con músicos en proyectos como los guiones de los ballets *Don Lindo de Almería*, *Lluvia de toros* o *La madrugada del panadero* con música de Rodolfo Halffter y la compañía de ballet La Paloma Azul, colaboraciones con Óscar Esplá, Manuel de Falla, ensayos como “La música callada del toreo” y no pocos aforismos dispersos sobre música permiten esbozar un solvente currículum. Ni que decir tiene que el ritmo y la musicalidad de su poesía denotan un excelente oído y sentido musical (más de un reconocido escritor reconocía en este sentido su debilidad poética frente a Bergamín).”²⁷⁸

La música –y, por asimilación, todo pensamiento que se inspire en su *dýnamis*- atesora la potencia suficiente para subvertir nuestra percepción del tiempo y las estructuras mentales asociadas a ella. Siendo así que el sentimiento de alienación con respecto al tiempo propio es una de las herramientas más destructivas de las que dispone el absolutismo (léase “ultraliberalismo”) para domeñar y esclavizar a la persona humana, entonces el valor político, en el sentido más amplio del término, de la música –una asunción de claras resonancias platónicas- queda plenamente establecido:

“Bergamín sabía bien que pocas cosas como la música tenían el poder de reventar el *continuum* temporal y la idea de progreso permanente: si el liberalismo y el marxismo mecanicista se malacostumbraban a mirar sólo hacia el futuro, nuestro autor afirma, como Goethe, que hay que pegar el oído a las piedras, testigos fieles de la ruina, nota a nota, para mirar el presente —lo-que-es— con criterios humanos.”²⁷⁹

En la parte del artículo más audaz, pero más arriesgada también, Sanz Barajas compara varias veces a Bergamín con Bach:

“Cada vez creo con más firmeza en la existencia paralela de universos de ideas en los que, si uno entra, se queda sometido a las fuerzas gravitatorias que los sustentan y condenado a vagar como un médium de esa realidad; Wagner y Kant compartieron uno, Bach y Bergamín otro, ambos bien distintos dicho sea de paso.”²⁸⁰

neoconservadurismo”. En: *Revista de libros*, nº 126, junio de 2007, pp. 9-13) como “el himno al triunfo del capitalismo que se convirtió en un texto canónico neoconservador de los años noventa, articulando la transición de la administración Clinton a la de George W. Bush”.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ SANZ BARAJAS, Jorge. “Como quien oye llover...” *op. cit.*, p. 50.

²⁸⁰ SANZ BARAJAS, Jorge. “Como quien oye llover...” *op. cit.*, p. 51.

Asimismo establece un parangón entre el pensamiento de Bergamín y el procedimiento contrapuntístico de la fuga²⁸¹. Pero en esta búsqueda de un término preciso de comparación, en este concretar en el procedimiento musical de la fuga, es donde el texto se muestra más débil y más inerte ante las posibles acusaciones de arbitrariedad. La definición o las definiciones confusas y deficitarias del concepto de fuga musical hacen que el pasaje resulte oscuro y muy poco convincente²⁸².

El artículo se decanta por un contenido altamente político. Si Bergamín entrevé el verdadero carácter revolucionario de la música en la pugna contra la enajenación y por la posesión del propio tiempo interior (visión que se apoya en lecturas de Marx y Unamuno), tales referencias, enajenación y tiempo propio, explican a la vez el carácter musical del pensamiento del autor –como centros gravitatorios que informaran la dinámica de ese discurrir- y la orientación de su filosofía política:

“Tiempo y enajenación son las preocupaciones fundamentales de la teología política de Bergamín, como tiempo y enajenación son los objetivos definidos sobre los que se arroja el ultraliberalismo para controlar al ser humano: o cómo “ocupar” al hombre con otras cosas que no sean el “sí mismo”. ”²⁸³

La música –y todo pensar de querencia musical, podríamos añadir- se afirma como factor de civilización, de humanización, como resistencia ante los avances alienantes, en un sentido marxista, del capitalismo ultraliberal:

“(...) la música deviene una actividad esencial para el hombre que desea “rearmarse” espiritualmente, desatarse de la enajenación audiovisual y recuperar el propio tiempo de su ser, lo que Bergamín llamaba “pulso” (...); es sin duda una actividad revolucionaria,

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² Así, por ejemplo, en la página 52 de su artículo, el autor define de esta manera “fuga”: “El esquema de la fuga es una textura musical, un “esqueleto” dialógico de ideas asociadas a una frase musical que se conoce como “sujeto” (...) que provoca el encuentro de otras frases musicales que reciben el nombre de “respuesta”, “contrasujeto” (paradoja, en lenguaje literario), “exposición”, “episodio”, “contraexposición”, “stretto”, “cabeza”, “tronco” o “codetta”, y que aparecerán en escena dependiendo del sentido de acumulación, “crescendo o excitación que se quiera proporcionar”.

Que el término musical “contrasujeto” tenga que ser el equivalente de “paradoja” en lenguaje literario (el contrasujeto no es sino otro tema o motivo que se combina en contrapunto doble con el tema o motivo principal de la fuga –el sujeto-, complementándolo rítmica y armónicamente), o el craso error de denominar a la “exposición” (nombre dado a la primera sección de una fuga en la que se suceden diversas entradas del tema en el tono de la tónica –sujeto- o en el de la dominante –respuesta-) “frase musical”, son síntomas que muestran el calado de la ignorancia en materia musical del que escribe. Desde tales carencias en uno de los términos de la comparación es muy difícil construir homologías verosímiles.

²⁸³ SANZ BARAJAS, Jorge. “Como quien oye llover...” *op. cit.*, p. 52.

una forma de socavar y cambiar “los modos de producción y los hábitos de consumo” – Marx *dixit*.²⁸⁴

La música, el tiempo, la niñez, el agua, el amor y el olvido son los seis temas que, en un discurrir trufado de citas poéticas, enlaza el artículo de Verdú de Gregorio “María Zambrano: olvido, música y palabra”²⁸⁵, un texto que podría proponerse como ejemplo de glosa continua, dudosa mimesis del timbre poético zambraniano. Un ejemplo de esa prosa que en no pocas ocasiones deviene lectura incomprensible e irritante, esto último, además, porque muchas de las citas –de María Zambrano o de otros- están sin identificar.

El texto utiliza una amplia selección de fragmentos líricos de Cernuda y Lorca, principalmente, para hilvanar con ellos una exégesis inane en la que la música aparece oscuramente, no se sabe muy bien si como término de plasmación de un “tiempo primario, sagrado”²⁸⁶, o como confuso rumor de un “tiempo anterior al tiempo”²⁸⁷, un tiempo sin temporalidad.

La mezcla indiscriminada de planos, la neblinosa definición de términos, un manejo de las fuentes que confunde la riqueza con el delirio, todo ello desemboca en un tipo de escritura aquejada de lo que podríamos llamar “sensualismo *kitsch*”. En ella, una concepción digamos “lírica” del rigor científico y un sentimentalismo algo cargante se confabulan para perpetrar un despropósito a la vez intelectual y estético. El siguiente párrafo, urdido como comentario a la idea de la musicalidad de la palabra poética, podría ser un ejemplo de mixtura verbal inconsistente en la que la multiplicación de referencias y el asíndeton trabajan en dirección contraria a la energía del concepto:

“Sería ello una metáfora de la integración de la *oscura raíz del grito*, en Federico García Lorca, del *duende*, de lo infernal, en armonía con el canto, la nana, la música andaluza; cual más tarde la monótona magia del jazz y el blues en *Poeta en Nueva York*.”²⁸⁸

De una solidez filosófica distinta es el artículo de Mercedes Sola “Música, metamorfosis de la razón”²⁸⁹. Las abundantes remisiones a Platón, Plotino, Kant,

²⁸⁴ SANZ BARAJAS, Jorge. “Como quien oye llover...” *op. cit.*, p. 53.

²⁸⁵ VERDÚ DE GREGORIO, Joaquín. “María Zambrano: olvido, música y palabra”. En: *Actas del III Congreso Internacional sobre la vida y la obra de María Zambrano*. Vélez Málaga: Fundación María Zambrano, 2004, pp. 393-401.

²⁸⁶ VERDÚ DE GREGORIO, Joaquín. “María Zambrano: olvido, música y palabra”, *op. cit.*, p. 395.

²⁸⁷ VERDÚ DE GREGORIO, Joaquín. “María Zambrano: olvido, música y palabra”, *op. cit.*, p. 393.

²⁸⁸ VERDÚ DE GREGORIO, Joaquín. “María Zambrano: olvido, música y palabra”, *op. cit.*, p. 394.

Hegel, Nietzsche, Heidegger, junto a algún clásico de la estética musical del siglo XX como Boris de Schloezer²⁹⁰, se articulan para iluminar el problema de cómo la música constituye una suerte de lenguaje que puede tener sentido sin poseer significado –verbalizable, al menos- definido:

“(…) hay algo *ínsito al lenguaje* mismo que es *más que lenguaje*, lo sobrepasa y excede y, sin embargo, es percibido como *sentido*. Esto puede verse en toda su profundidad en la música pura donde está por completo ausente el elemento discursivo. Hay aquí un problema de difícil enunciación, pues se trata de discernir con los recursos del conocimiento *racional* lo que de suyo pertenece a la esfera *supra-racional*.”²⁹¹

Para iluminar esa aparente aporía que tiene a la vez su origen y su mejor ilustración en la música la autora hace uso de unas herramientas conceptuales afinadas por Plotino. Citamos por extenso:

“Para el planteo filosófico del *sentido supra-racional* de la música es pertinente retomar la distinción plotiniana entre *razón discursiva* y *nous*. La *razón discursiva* (...) está volcada hacia la *exterioridad* y lo *múltiple*, en tanto el *nous* permanece retraído hacia la *interioridad* y mira hacia la *unidad*. El *espíritu* o *nous* es espíritu de lo *expresable* y de lo *inefable*. Lo que no puede pasar al concepto ni expresarse como *logos* por su *superabundancia* es percibido como *emoción pura* sin contenidos. La música, entonces, cruzaría el umbral de lo humanamente decible, mostrando sólo el devenir... el automovimiento del espíritu. Esta comprobación de fronteras le compete, sin embargo, a la razón: veremos que hay una impregnación, un intercambio como efecto de la donación de sentido que vuelve a la *razón intuitiva* y a los *sentidos especulativos*. En la música no hay sentido racional sino, propiamente, *sentido espiritual*: éste puede ser captado por el *nous catharós* plotiniano.”²⁹²

La apelación a Plotino del párrafo anterior llama la atención sobre la problemática naturaleza dúplice del arte de los sonidos: la inefabilidad de la música -si la consideramos desde el punto de vista de la razón discursiva- es, sin embargo, a la vez causa y efecto de una superabundancia irreductible de sentido. Añadamos nosotros que ésta es una idea que se encargaría de divulgar, exonerándola de su estructura metafísica, el positivismo decimonónico y la estética formalista. En el caso de la música, el primer paso importante en esa

²⁸⁹ SOLA, Mercedes. “Música, metamorfosis de la razón”. En: *Actas del Congreso Internacional del Centenario de María Zambrano*. Vélez Málaga: Fundación María Zambrano, 2005, pp. 747-760.

²⁹⁰ La referencia es, concretamente, al libro de Schloezer titulado *Introducción a J. S. Bach. Ensayo de estética musical*. Buenos Aires: Eudeba, 1961 [1947].

²⁹¹ SOLA, Mercedes. “Música, metamorfosis de la razón”, *op. cit.*, p. 749.

²⁹² SOLA, Mercedes. “Música, metamorfosis de la razón”, *op. cit.*, p. 749. El adjetivo griego *καθαρός* significa “limpio”, “puro”.

dirección lo dio un libro titulado *Vom musikalisch-schönen* (1854), del crítico y teórico de origen bohemio, aunque radicado en Viena, Eduard Hanslick. En un fragmento célebre de su ensayo, Hanslick escribe:

“Las formas constituidas con sonidos no son vacías, sino llenas, no son mera delimitación lineal de un vacío, sino espíritu que se crea desde adentro. Frente al arabesco, la música es, pues, en verdad, un cuadro, pero un cuadro cuyo tema no podemos expresar con palabras ni someter a nuestros conceptos. La música tiene sentido y lógica, pero musicales, es un idioma que hablamos y entendemos, pero que no somos capaces de traducir.”²⁹³

Este lenguaje autónomo que es la música, aparentemente libre de vínculos determinantes con el mundo fenoménico, libre incluso de nuestras jerarquías de valores éticos y de nuestras medidas humanas del bien y la justicia, mantiene, sin embargo, una relación “carnal” con la verdad:

“(…) los *oratorios* de Bach, o un *requiem* de Mozart, rozan la verdad y la *encarnan* –es esta su función *icónica*- por lo cual la música forma parte de la *liturgia* –*principio activo* que produce *elevación*- abriendo una dimensión propiamente *teológica*. Su acceso sólo puede ser contemplativo.”²⁹⁴

La belleza a la que el arte aspira no es mero ornamento fútil de la existencia, sino principio operante y transformador. Esto lleva a la autora a afirmar, un poco leibnizianamente, que “(…) la belleza es *enérgeia* que solo puede captarse en su manifestación o *morphé*, conlleva la *universalidad* del espíritu y la *singularidad* de la forma”²⁹⁵ y, al mismo tiempo, que “*La belleza* – núcleo último del sentimiento- *transforma a la razón*”²⁹⁶.

Ese poder transformador actúa a través de un principio cósmico por el que la razón resulta “imantada” cuando entra en contacto con la belleza. Ese principio es el amor, cuya universalidad hace que hablemos de él como “*eros musical*”:

“La razón que recoge los frutos de la belleza es *contemplativa*, *razón musical*, *razón erótica*, pues su *fundamento ontológico es el amor*”²⁹⁷

Se trata, por definición, de una razón pasiva, pero que se constituye en el origen de toda actividad creadora. El *eros musical* tiene su más cabal encarnación en el mito de Orfeo, cuya *katábasis* ejemplifica la fe inquebrantable en el poder

²⁹³ HANSLICK, Eduard. *De lo bello en la música*. Buenos Aires: Ricordi, 1947, p. 50.

²⁹⁴ SOLA, Mercedes. “Música, metamorfosis de la razón”, *op. cit.*, p. 750.

²⁹⁵ SOLA, Mercedes. “Música, metamorfosis de la razón”, *op. cit.*, p. 751.

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ SOLA, Mercedes. “Música, metamorfosis de la razón”, *op. cit.*, p. 752.

seductor y salvador de la música, la confianza absoluta en “la *eficacia* del *amor-música* de cara al abismo del tiempo y la muerte.”²⁹⁸

Como ocurre en otros casos, también el ensayo de Mercedes de Sola delata un cierto diletantismo a la hora de precisar algunas cuestiones pertenecientes al campo de la teoría musical. En el siguiente fragmento, por ejemplo, la autora parece confundir “tonalidad” (un término que denota cierta estructura jerárquica entre un conjunto de sonidos, además de la gramática propia de la música de un extenso período histórico de casi dos siglos y medio) con “acento tónico” (un concepto que afecta al ritmo):

“La música penetra en las profundidades del alma sin apartarse de las leyes rigurosas a las que está sujeta: sigue las *leyes armónicas del sonido* que se basan en relaciones de *número y cantidad*. El éxtasis del amor no se aleja de la objetividad del número: su libre – *eminente libre*– camino es, a la vez el más *riguroso* y estrecho. La noción de *ritmo* viene a explayar lo que está insito en esta proposición. La acción de la armonía sobre el temple se denomina *euritmia*; bajo el influjo de este *temple* o *Stimmung*, de esta *tonalidad predominante*, se gesta la *singularidad* de una obra la cual está dotada de *ritmo vivo* que enhebra sentimientos e ideas. Este ritmo *tónico*, no cuantitativo sino de *intensidad*, es reflejo de la interioridad personal.”²⁹⁹

¿Qué significa “seguir las leyes armónicas del sonido”? Si la autora se refiere a las leyes o principios de la armonía tonal, esa afirmación sólo es cierta para la música de un período histórico acotado. Si no es así, y con “leyes armónicas” se quiere significar únicamente la naturaleza física del sonido, la proposición es superflua, puesto que, evidentemente, ni la música, ni ningún otro arte puede escapar a las leyes físicas que rigen en nuestro universo. Por otra parte, “temple” es una palabra extraña en el contexto en el que se la utiliza: originalmente significa “acción y efecto de templar”, es decir, el resultado de afinar un instrumento. En este sentido coincide con el alemán “Stimmung” [afinación]. Pero, ¿qué quiere decir cuando afirma que “la acción de la armonía sobre el temple se denomina euritmia”? La εὐρυθμία griega significa orden o movimiento rítmico, y no se comprende muy bien cómo se pasa del concepto musical de “tonalidad”, que tiene connotaciones sintáctico-musicales muy precisas, al de “ritmo tónico”, que es lo opuesto a un metro puramente cuantitativo y que remite a la idea concreta (e históricamente acotada también) de compás.

Parece que cuando la autora quiere referirse a la música con un mayor grado de concreción técnica permanece instalada en una universalidad de carácter

²⁹⁸ SOLA, Mercedes. “Música, metamorfosis de la razón”, *op. cit.*, p. 753.

²⁹⁹ SOLA, Mercedes. “Música, metamorfosis de la razón”, *op. cit.*, p. 754.

metafísico que olvida la naturaleza histórica del arte musical. Como escribió Hanslick: “Ningún arte gasta tantas formas y tan prontamente como la música”.³⁰⁰

El argumento (también, por cierto, atribuible en su formulación moderna al formalismo hanslickiano³⁰¹) de que, en música, forma y contenido integran una unidad indisoluble, adquiere en el texto de Mercedes Sola una expresión particular. Para ella, esa forma indisociable del contenido musical es la del sentimiento:

“(…) el sentimiento no es sólo su génesis ni tan siquiera el contenido de la música sino su *forma* de la que es inseparable.”³⁰²

En muchos sentidos es una afirmación que recuerda y corrige al mismo tiempo la concepción de Hegel, quien, refiriéndose a la música escribe en sus *Lecciones de estética*:

“Su elemento característico es la interioridad en sí, el sentimiento invisible o *sin forma*, que no puede manifestarse en una realidad externa, sino únicamente a través de un fenómeno exterior que desaparece rápidamente, que se autodestruye.”³⁰³

La recepción de la belleza musical tiene, para Mercedes Sola, el carácter de un acontecimiento cuyas bases están en el Plotino de la primera *Enéada*, según el cual sólo un alma bella ve la belleza³⁰⁴:

“*El espíritu capta al espíritu*, comprender el lenguaje sin palabras de la música, los signos de su originalidad esencial, significa *participar* de un *sentido en devenir*.”³⁰⁵

Es más, el goce estético de la música contiene un inmenso *quantum* de reconocimiento. Según Mercedes Sola, la delectación que la música pueda llegar a producirnos parece responder a una suerte de *anagnórisis*, pues a través de la música el espíritu puede llegar a (re)conocerse a sí mismo:

“El origen de la música está emparentado con la naturaleza misma del espíritu y presenta una afinidad esencial con lo que la naturaleza tiene de profundo y unitario por lo cual es posible su contemplación estética.”³⁰⁶

³⁰⁰ HANSLICK, Eduard. *De lo bello en la música*, op. cit., p. 57.

³⁰¹ Hanslick afirmará contundentemente: “El contenido de la música son formas sonoras en movimiento” (*De lo bello en la música*, op. cit., p. 48).

³⁰² SOLA, Mercedes. “Música, metamorfosis de la razón”, op. cit., p. 754.

³⁰³ Citado por FUBINI, Enrico. *La estética musical...* op. cit., p. 267. La cursiva es nuestra.

³⁰⁴ PLOTINO. *Enéada* I 6, 9.

³⁰⁵ SOLA, Mercedes. “Música, metamorfosis de la razón”, op. cit., p. 756.

³⁰⁶ *Ibid.*

Una muestra más, para terminar, del predicamento que el pensamiento musical de nuestra autora sigue suscitando entre los especialistas lo ha constituido el V Congreso Internacional sobre la Vida y la Obra de María Zambrano que, con el título genérico de “Europa, sueño y verdad”, se ha celebrado en Vélez-Málaga entre el 22 y el 25 de abril de 2008. Aunque, por razones obvias de cercanía cronológica no podemos dar cuenta del contenido de las aportaciones realizadas (ponencias y comunicaciones aún están en prensa), queremos hacer constar únicamente los títulos de dos comunicaciones relacionadas con nuestro objeto de estudio. La primera es de Susan Campos y lleva el título de “Entre María Zambrano y Eugenio Trías: de la música en la persona y en [...]”³⁰⁷, la segunda fue del autor de esta tesis y en ella se explicitaban algunas “Notas sobre el pitagorismo en María Zambrano”. Ambas comunicaciones verán, previsiblemente, su publicación muy pronto.

³⁰⁷ El título aparece incompleto en el programa del congreso.

2. ZAMBRANO Y LA MÚSICA: CONTACTOS REALES

Al margen, o por debajo, de todo cuanto en este trabajo se dirá sobre el carácter estructural de la reflexión musical en la obra de María Zambrano –lo que se dirá o lo que se pretenderá decir-, hay un hecho incontrovertible y significativo, un hecho que ejerce su resonancia sobre la completa biografía intelectual de nuestra autora, permitiéndonos leer su legado filosófico desde una posibilidad de comprensión distinta de la del filósofo “de escuela”: María Zambrano quiso ser músico, y el hecho de no poder dar cumplimiento a su deseo puede contarse como una de las primeras, si no la primera, crisis de conciencia por las que pasaría a lo largo de su vida. Ella lo dejó escrito en el más netamente confesional de sus textos:

“En el umbral de los estudios «serios» hubo de renunciar a la Música, «había que hacer algo en serio, si se hacía», le exigía el padre. Había pues que elegir. Y quizá porque la música es de condición más generosa que la Filosofía (...), o quizá por otra razón, eligió la Filosofía y se despidió de hacer música para siempre.”³⁰⁸

Que la oposición paterna acabó truncando una vocación cierta, o que al menos se tenía a sí misma por tal, es algo que aflora en algunos testimonios a los que no hay razón para negar total veracidad:

“(…) en una carta escrita a su tía desde México o desde Cuba, no recuerdo bien la fecha, pero más de treinta y tantos sí que tendría ya Zambrano, le dice: «Sufro mucho al no poder ayudaros, **si al menos hubiera estudiado piano y sido concertista**, sí que hubiera podido ayudaros, pues eso daría más que la Filosofía». Todavía sentía esa pesadumbre de no haber podido dedicarse a la música.”³⁰⁹

Aunque al mismo tiempo que consignamos este sentimiento de pérdida que experimentaba Zambrano respecto de la música, es justo también decir que ella no confiaba enteramente en sus dotes o aptitudes, en su capacidad, digamos, para desempeñarse en el ámbito de la música en un sentido productivo. En un fragmento situado al inicio de *Algunos lugares de la pintura* escribe:

“El que yo no haya pintado es, diría, casi una prueba de la esencia, casi una prueba de la creencia, de la sustancia que contiene para mí la pintura. Sólo la contemplación, mirar una

³⁰⁸ ZAMBRANO, María. *Delirio y destino. Los veinte años de una española*. Madrid: Círculo de Lectores, 1989, p. 209.

³⁰⁹ Citado por Rafael Tomero Alarcón en el artículo “«Ser de soledades». María Zambrano niña y adolescente”. En: *Archipiélago*, 59: “María Zambrano: la razón sumergida”, 2003, p. 99. La negrita es nuestra.

imagen y participar de su hechizo, de lo revelado por su magia invisible, me ha sido suficiente. Estando atraída por ella, nunca he sentido la tentación de hacerla. Yo no era pintora, como **sé que no soy música**.³¹⁰

“Sé que no soy música” es una confesión demasiado seria. Parece la expresión clarividente de una certeza algo amarga. Sin embargo, hemos de habituarnos a poner entre paréntesis estas y otras expresiones demasiado directas e inmisericordes de Zambrano: si no pudo hacer música, como no pudo hacer pintura, fue tal vez en el mismo sentido en el que tampoco pudo desempeñarse en esa filosofía de la que afirmó que ella, ella misma, “y no por ser mujer, nunca la podría hacer.”³¹¹

2.1. VÉLEZ-MÁLAGA (1904-1908). LAS MALAGUEÑAS DE JUAN BREVA

En Vélez-Málaga, María Zambrano nació y vivió en la calle del Mendrugo. En la esquina de dicha calle había un café cantante, el de Chicano, donde actuaba en esos años el cantautor Juan Brevia. Juan Carlos Marset, entreverando en su narración el propio testimonio de María Zambrano, ha contado cómo esa primera experiencia musical quedó grabada en el inconsciente de María, aflorando sólo muchos años más tarde, cuando una circunstancia fortuita hizo surgir de nuevo esa antigua vivencia:

“[María Zambrano no] se acordaba de esos cantes nocturnos, hasta que una noche, en el Madrid de 1933 ó 1934, oyó cantar al Brevia por la radio, y sintió «algo así como los albores del dormir». Le extrañó esta sensación de somnolencia, por su dificultad habitual para conciliar el sueño, y se lo comentó a su madre. Doña Araceli se lo explicó con otro sucedido: «No es extraño, las malagueñas de Juan Brevia fueron tu nana. La taberna en la que él cantaba todas las noches estaba cerca de nuestra casa».³¹²

³¹⁰ Citado por Rogelio Blanco Martínez en el artículo “Razón pictórica”. En: *Archipiélago*, 59: “María Zambrano: la razón sumergida”, 2003, p. 97. La negrita es nuestra. En este artículo (p. 97), al tratar Rogelio Blanco de la relación de Zambrano con el pintor español Ángel Alonso (Laredo, 1923-París, 1994), aporta este dato sugerente: “Mas ambos, Ángel y María, compartían el nacer de cada aurora, acto que provocó en Zambrano la realización de un libro que no llegó a escribir (sic) y del que sólo sabemos el título: *Ética musical*.”

³¹¹ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 9.

³¹² MARSET, Juan Carlos. *María Zambrano: I. Los años de formación*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2004, p. 152.

2.2. SEGOVIA (1909-1926). LA SOCIEDAD FILARMÓNICA DE SEGOVIA

Segovia era una plaza culturalmente fuerte a principios del siglo XX —a pesar del declive económico sobrevenido en la primera mitad del siglo XIX por el derrumbe de la industria textil—, gracias a la fundación de la Universidad Popular y la publicación de las revistas *Manantial* y *Universidad y Tierra* (luego *Estudios Segovianos*).³¹³

En el siglo XX, la actividad musical y teatral se desarrollaba principalmente en los teatros Miñón, Juan Bravo y Cervantes, hasta que llegó el cine. Como resortes de la vida musical segoviana podemos contar, a comienzos de siglo, una banda de música —seguramente de financiación municipal—, el llamado Orfeón Segoviano (que se intentó reorganizar en 1901, pero cuya fundación original hubo de ser muy cercana a esa fecha), y la Banda de Artillería, que actuaba generalmente los domingos.³¹⁴

Una de los más tempranos indicios de la querencia de María Zambrano por la música se trasluce en un testimonio de Rafael Tomero Alarcón, primo de nuestra autora, que refiere así un episodio de los primeros años segovianos:

“Seis años tendría ya la criatura cuando la madre, doña Araceli, la llevaba a los conciertos que se daban en el Quiosco de la Plaza Mayor en el Teatro Cervantes, hasta el punto de que su ilusión mayor fuera llegar a ser una virtuosa del piano. Dijole entonces don Blas, su padre, que eso no podía ser porque él no podía dejarle rentas para vivir y, ciertamente, eso del piano no le permitiría vivir. Y entonces la niña María, que algo ya debía saber de la Academia de Platón, le dijo a su padre que quería aprender geometría para estudiar filosofía, a lo que el padre le contestó: ‘Pues con eso, hija mía, tampoco se puede llegar muy lejos, pero sea’.”³¹⁵

Tal vez esos conciertos a los que se refiere Rafael Tomero sean los mismos que en sus memorias Zambrano relaciona con la Sociedad Filarmónica de Segovia, institución cuya influencia en la vida musical local es enfatizada por Pedrero Encabo sobre todo a partir de 1931 (organización de “diversos conciertos, entre ellos el de uno de los pocos quintetos de viento y piano que entonces había en Europa”³¹⁶), aunque, como sabemos, en 1931 María Zambrano llevaba ya varios años residiendo en Madrid. Sin embargo, el desenvolvimiento de esta

³¹³ Cfr. PEDRERO ENCABO, Águeda. “Segovia”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (13 vols.), Emilio Casares Rodicio (coord.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ TOMERO ALARCÓN, Rafael. “*Ser de soledades*. María Zambrano niña y adolescente”. En: *Archipiélago*, 59: “María Zambrano: la razón sumergida”, 2003, pp. 98-100.

³¹⁶ *Ibid.*

Sociedad Filarmónica debió constituir una pieza importante de la vida cultural segoviana desde bastante antes, pues Zambrano hace reseña de esas experiencias musicales en sus fragmentos autobiográficos. Juan Carlos Marset lo ha contado sirviéndose, en parte, de las propias palabras de nuestra autora:

“Siendo ella muy joven se dio cuenta, mientras leía a Dostoievski, que cuando él decía «amanece», amanecía realmente. Algo parecido le sucedía con las aficiones artísticas, cuando cantaba en el coro, o al experimentar la pintura, la música y la danza. Cada mes asistía hechizada al concierto de la Sociedad Filarmónica de Segovia con su madre y con la pequeña «Aracelita, preciosa, inmovilizada por la música, revoltosa como era». El padre las esperaba en la puerta, y en el entreacto entraba para invitarlas al bufet. Más que escribir, y antes de pensar en estudiar filosofía, lo que más le gustaba a ella era la danza. De muy niña se había quedado prendida en una foto de la bailarina Ana Pavlova «como cisne». Luego vio otras fotos en los periódicos ilustrados, y «las bambalinas de la célebre Compañía de Diagilev», y decía que eso era lo que ella quería ser. Hacia el final del bachillerato tuvo que renunciar a los estudios de música, que habría querido cursar como carrera superior. Su padre le dijo que «había que hacer algo en serio, si se hacía», reproduciendo con ello aquel vicio que él mismo había censurado como conferenciante en la Sociedad Económica Segoviana: «La ruda oposición de multitud innumera de padres contra vocaciones ciertas, pero desinteresadas de sus hijos hacia las letras, las artes, el amor o la política». Obediente como de costumbre, María «se despidió de hacer música para siempre», y casi por descarte de todo lo demás, decía ella, «o quizá por otra razón» eligió la Filosofía.”³¹⁷

Queda claro entonces: Zambrano tuvo la intención de dedicarse profesionalmente a la música, específicamente al piano, para lo cual proyectó durante algún tiempo el seguir estudios musicales de rango superior. Sólo la oposición paterna, que no reconocía a esos estudios la suficiente entidad, logró que la niña y la adolescente María Zambrano cambiara de opinión.

2.3. MADRID (1926-1936). LA ORQUESTA SINFÓNICA Y ENRIQUE FERNÁNDEZ ARBÓS

La época madrileña de María Zambrano empieza, propiamente, en el año 1926, el mismo año en que acaba su licenciatura. Los contactos con Madrid habían comenzado a menudear, sin embargo, desde 1921³¹⁸, el año en que inicia sus estudios oficiales de Filosofía en la Universidad Central de la capital de

³¹⁷ MARSET, Juan Carlos. *María Zambrano: I. Los años de formación*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2004, pp. 228-229.

³¹⁸ Incluso antes, si atendemos a lo que escribe Juan Carlos Marset en su biografía (*María Zambrano...* op. cit., p. 255): “Un año antes de terminar el bachillerato, en 1919, María empieza a proyectar su vida hacia Madrid.”

España³¹⁹. El ambiente musical madrileño, al que Zambrano fue enteramente permeable y de cuya importancia para la vida espiritual de nuestra autora se nos han dejado importantes trazos en sus libros (principalmente *Delirio y destino*), estaba dominado por dos grandes orquestas. La de más proyección fue sin duda la Orquesta Sinfónica de Madrid, fundada en 1903 (1904 según algunos autores)³²⁰ como heredera de la Sociedad de Conciertos y dirigida desde 1905 hasta 1939 por Enrique Fernández Arbós (1863-1939).³²¹

Ramón Sobrino ha sintetizado en el siguiente fragmento la nómina de los principales protagonistas de la vida musical madrileña (las orquestas esencialmente) en el primer tercio del siglo XX:

“En el caso de la actividad orquestal madrileña, un primer período llega hasta 1903, año de la disolución de la antigua Sociedad de Conciertos de Madrid; otro desde 1904, fecha de constitución de la nueva Orquesta Sinfónica de Madrid, hasta 1915, durante el cual esta orquesta actúa en solitario como formación estable; y un último periodo comenzará en 1915, año en que se crea la Orquesta Filarmónica de Madrid, que compartirá existencia con la Sinfónica hasta la Guerra Civil. Además, existieron otras formaciones orquestales, como la Orquesta Benedito, creada en 1915, o la Orquesta Lasalle, activa en la segunda década del XX, que contribuyeron a ampliar y enriquecer el panorama sinfónico madrileño. Por otro lado, algunas instituciones culturales, como el Círculo de Bellas Artes, se ocuparon directamente de la organización y financiación de conciertos sinfónicos, haciendo posible el afianzamiento de la Orquesta Filarmónica y generando una nueva temporada de conciertos. Además, dos nuevas entidades contribuyeron también a consolidar el cambio de mentalidad que sobre la música tiene lugar en los albores del siglo XX: la Sociedad Filarmónica y la Sociedad Nacional de Música.”³²²

Como competidora directa de la Sinfónica funcionaba la orquesta Filarmónica de Madrid, nacida, como hemos visto, en 1915 —la presentación tuvo lugar el 18 de marzo de ese año, en el Circo Price— gracias a las gestiones y los desvelos de Bartolomé Pérez Casas (1873-1956), que fue su director. La Filarmónica se nutría de músicos provenientes de la orquesta del Teatro de la Zarzuela y de la Banda de Alabarderos. Su papel no se limitó al de difusión del repertorio clásico-romántico, sino que, de acuerdo con las inquietudes del que

³¹⁹ Vid. MARSET, Juan Carlos. *María Zambrano...* op. cit. Especialmente el capítulo 5 [“Los tristes años veinte (1920-1926)”], pp. 255-352.

³²⁰ Hay cierta ambigüedad en cuanto a la fecha exacta de “constitución” efectiva de la orquesta. Ramón Sobrino escribe que “[e]n diciembre de 1903, en una sala del Teatro Real, se constituyó la Orquesta Sinfónica de Madrid” (“Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid”. En: *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, p. 159), aunque un poco más adelante afirma: “La sociedad redacta su acta de constitución el 29-1-1904, y queda legalizada el 25-2-1904, con sede social en la calle Preciados, 52.” (*Ibid.*)

³²¹ SOBRINO, Ramón. “Paisaje musical de Madrid...”, *op. cit.*, p. 160.

³²² SOBRINO, Ramón. “Paisaje musical de Madrid...”, *op. cit.*, pp. 156-157.

fuera su fundador y director titular, se extendió a la música española y europea contemporánea. En palabras de Antonio Iglesias:

“Según el propio maestro se pretendía trabajar firmemente por el interés de la nueva programación y la inclusión de los compositores españoles, postulados que se seguirían como norma. El conocimiento en España de estas páginas, y de las de los rusos y franceses, como las de César Franck o Ígor Stravinsky, es primordialmente debido a la infatigable labor del maestro Pérez Casas al frente de su Orquesta Filarmónica de Madrid, en tiempos en los que no cabía la ayuda del disco.”³²³

Ambos conjuntos mantenían una saludable rivalidad que enriquecía la vida musical de la capital. A este respecto podemos invocar el testimonio de un músico, violista y violinista, como Victoriano Martín, testigo directo de aquellos años:

“Todo el mundo quería estar en la Sinfónica, también los que tocábamos en la Filarmónica, porque daban muchos más conciertos. Tocaba en el Real, y luego en el Monumental, casi todo el invierno y luego hacíamos unas excursiones a partir de marzo que podían llegar a durar hasta dos meses y medio. (...) La Sinfónica tenía más prestigio, porque era más antigua y porque era mejor en aquella época. Todos eran primeros premios del Conservatorio. No es que la Filarmónica no tuviera buenos músicos, pero no eran todos de primera fila, como en la Sinfónica.”³²⁴

Tal como informan Gómez Amat y Turina Gómez, cuando se cierra el Teatro Real de Madrid en el año 1925, los conciertos de la Orquesta Sinfónica escogerán como sede —a partir del mes de octubre de 1926— un espacio que aparece señalado con letras de oro en la biografía de María Zambrano: el Cine Monumental³²⁵. Esa singular ubicación de los conciertos de la Sinfónica no se verificará sin la oposición de su director titular, Enrique Fernández Arbós:

“Según Víctor Espinós [musicólogo, compositor y crítico musical, autor de una biografía fundamental sobre Arbós], Arbós era contrario a hacer los conciertos matinales en el Monumental, a los que calificaba de «locura sin justificación posible». Fueron los directivos de la Orquesta y el gerente de la empresa Sagarra, Antonio Armenta, los que insistieron en llevar adelante la iniciativa, de la que hicieron una moderada propaganda. Antes de empezar el primero, Arbós seguía exclamando: «¡Qué catástrofe! ¡Qué

³²³ IGLESIAS, Antonio. “Pérez Casas, Bartolomé”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (13 vols.), Emilio Casares Rodicio (coord.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.

³²⁴ Citado por Carlos Gómez Amat y Joaquín Turina Gómez. *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*. Madrid: Alianza, 1994, p. 93.

³²⁵ Aunque actuaciones esporádicas de la orquesta en ese lugar habían tenido lugar ya desde 1923. GÓMEZ AMAT, Carlos/TURINA GÓMEZ, Joaquín. *La Orquesta...* op. cit., pp. 82-85.

necesidad había de esta aventura!» Y sin embargo fue un éxito. El lleno absoluto de ese domingo 24 de octubre de 1926 se repitió constantemente y el Monumental fue escenario de los más ruidosos éxitos de la Sinfónica. Fue Arbós el que se empeñó en cambiar la denominación de «Conciertos matinales» por la de «Conciertos populares».³²⁶

La importancia de aquellos conciertos que se inician en el Monumental el año 1926 ha sido justamente enfatizada por los historiadores de la música española del siglo XX:

“En total no fueron más que cuatro conciertos [los celebrados el año 1926], más uno extraordinario, pero crearon tanta impresión –tres o cuatro miles de personas en un concierto era algo nunca visto hasta entonces en estas latitudes- que han entrado en la leyenda. Estos conciertos son una piedra angular del sinfonismo en España, con independencia de que no fueran, ni mucho menos, los primeros que la Sinfónica daba en el Monumental. Ya llevaba tres años usándolo, pero quedaron en la memoria colectiva como tantos otros hitos de este mismo año: la rendición de Abd-el Krim, el vuelo del Plus Ultra o la victoria de Paulino Uzcudun sobre el italiano Hermilio Spalla, que le valió el título de campeón de Europa de los pesos pesados.”³²⁷

En 1927, el centenario de la muerte de Beethoven se conmemora con un ciclo que comienza el día 8 de marzo³²⁸. El recuerdo de esa impronta beethoveniana está en las palabras de Zambrano cuando evoca, muchos años más tarde, aquella época de su juventud en Madrid:

“Y aquella muchedumbre de movimientos marinos se congregaba ahora todos los domingos (...) en la sala de un cinema monumental (sic) para escuchar música clásica a la muy madrileña Orquesta Sinfónica. Los programas tenían poca variación, las obras se repetían y el público amaba esta repetición, sobre todo la insistencia en el amado, entre otros, en Beethoven. La Quinta Sinfonía era escuchada como una misa, como un acto sacramental. En otros tiempos era devorada, más que oída, como un sacramento. Ella gustaba de ir tanto por escuchar a Beethoven como para participar de esta comunión. La corriente vital fluía primero entre los músicos de la orquesta y su director, hasta que la orquesta sonaba como un instrumento único, como un solo instrumento de múltiples voces. Y esta unidad atraía hacia sí, o quizá llegaba a formarse, porque le llegaba la corriente del público fundido en un solo oído, en una sola interioridad abierta. Porque para ver hemos de salir afuera, para oír hundirnos más adentro, allí en el “fondo del alma”, que dicen los místicos, allí se recibe la música y de allí nace esa comunicación profunda, ese tiempo, “el mismo”, que roza la identidad y surge un instante de vida verdadera.”³²⁹

³²⁶ GÓMEZ AMAT, Carlos/TURINA GÓMEZ, Joaquín. *La Orquesta...* op. cit., p. 83.

³²⁷ GÓMEZ AMAT, Carlos/TURINA GÓMEZ, Joaquín. *La Orquesta...* op. cit., p. 85.

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 162.

Testimonios como el de Antonio de las Heras, recogido por Gómez Amat en la obra citada, inciden una y otra vez en el peculiar encanto y atractivo de aquel modesto cine cuya acústica resultaba tan acogedora para el público:

“En los conciertos del Real siempre quedaban entradas, aunque pusieran la “Quinta sinfonía”. Eran por la tarde y luego la gente se iba a los toros. Incluso algún crítico compaginaba la crítica de ópera y la de los toros. Los conciertos del Real no se llenaban nunca, ni aunque trajeran a grandes solistas. (...) Los primeros conciertos que empiezan a arrasarlo público son los del Monumental. Ése es el principio del cambio. Ahí se afician los padres del público de hoy. Pérez Casas también lo intentó, daba conciertos en el cine Fuencarral, pero no iba nadie. Arbós llenaba siempre con “Los Preludios” y las “Quintas sinfonías” de Chaikovsky, Beethoven y Dvorak. Luego vino la guerra y los conciertos siguen en el Monumental, dirigidos por Rafael Martínez, el concertino. Hay una cosa curiosa del régimen republicano-libertario y es que en esos conciertos todo el mundo cobraba igual. Un día Rafael Martínez dijo que no tocaba ni dirigía. Estaba programado “Scheherazade” de Rimsky, y el violinista aseguró que esa noche se dedicaría a ser acomodador, ¡como le iban a pagar lo mismo por una cosa o por otra!”³³⁰

Para el crítico español Antonio Fernández-Cid, el Monumental, que arquitectónicamente debía su diseño a Anasagasti³³¹, se reveló como un espacio privilegiado en cuanto al resultado sonoro, aunque no fuera así en lo referente a las comodidades para el público asistente, cuestión esta que suscitaba muchísimas reservas entre los críticos:

“En el Monumental se descubrió milagrosamente esa acústica asombrosa que tenía, mejor que la de ahora. Era un cine de barrio que no estaba pensado para la música. Esos conciertos matinales fueron los que crearon la afición posterior.”³³²

La atmósfera musical era, de todos modos, muy precaria. A pesar de los desvelos de Arbós y Pérez Casas era mucho el camino que quedaba por recorrer para poner al país a la altura de sus vecinos europeos, y los hábitos del público lo hacía mayoritariamente refractario. Existía un hiato innegable entre lo que ocurría más allá de los Pirineos y la realidad nacional. Otro testimonio de Antonio de las Heras enfatiza plásticamente esa otra vertiente del problema:

“(…) el ambiente era, digamos, muy tímido. Y muy triste. Los teatros estaban cochambrosos, era tal la vergüenza y la miseria que en los conciertos del Monumental había que llevar un cubo al camerino para que los directores invitados hicieran pis, porque

³³⁰ GÓMEZ AMAT, Carlos/TURINA GÓMEZ, Joaquín. *La Orquesta...* op. cit., p. 83.

³³¹ Teodoro Anasagasti Algan (1880-1938), natural de Bermeo (Vizcaya), una de cuyas aportaciones más representativas fue el proyecto y construcción de este Teatro Cinema Monumental (hoy Teatro Monumental), en la calle Atocha, 65, en los años 1922-1923.

³³² Citado por Carlos Gómez Amat y Joaquín Turina Gómez. *La Orquesta...* op. cit., p. 85.

no había donde hacerlo. Y la gente no se daba cuenta de eso. Hasta los años 60 no hubo dinero para nada.»³³³

Zambrano debió ser asidua de los conciertos del Monumental, pues el recuerdo de las experiencias vividas como oyente en aquella sala retornan de manera recurrente en la evocación de su juventud madrileña inmediatamente anterior a la proclamación de la República:

“Allí en aquella inmensa sala del Cinema Monumental se marcaba una sola respiración, sobre todo cuando era Beethoven y era su obra la Quinta Sinfonía la que sonaba. Y eso que aquella muchedumbre no sabía, no debía de saber que él se la había dedicado de su puño y letra por el encrespamiento del 2 de mayo frente a Napoleón. El humilde pueblo de Madrid, no sabía haber recibido este honor, pero le correspondía como se corresponden siempre los que sin conocerse vibran al mismo diapasón, alcanzan por instantes el mismo tono de vida verdadera.»³³⁴

Esos conciertos tenían además un sesgo eminentemente abierto, formativo y podríamos decir que pedagógico. Sobre el carácter popular de los conciertos del Monumental hay un testimonio impagable del crítico de *El Liberal*, Julio Gómez, que con sabia ironía escribía así en la edición del 26 de octubre de 1932:

“Los conciertos dominicales se han reanudado en la destartalada e incómoda sala del Monumental Cinema, local que pese a sus patentes defectos es hoy el único que por su capacidad sirve para dar conciertos populares a precios asequibles a todas las bolsas. Aunque en esto de los precios será bueno insistir en que la única cosa en el mundo que no ha subido de precio en el último medio siglo ha sido las localidades para los conciertos sinfónicos en España: seis pesetas costaba la butaca en 1867 en los conciertos del Circo de Rivas y seis pesetas cuesta hoy en los conciertos de abono de la Sinfónica o la Filarmónica en el teatro Calderón o en el Español. En cuanto a la baratura de los conciertos del Monumental, es algo único en el mundo.»³³⁵

No sería lícito hacer un ejercicio de minoración acerca de la relevancia de estas experiencias musicales en el imaginario personal de Zambrano. Para ella la música fue siempre un reflejo cabal, acaso el más atendible, del alma de una sociedad. En *Delirio y destino* incide en esta idea a propósito de una reflexión sobre la sociedad catalana:

“La música en la vida de Cataluña denotaba esa unidad de su sociedad. Los «orfeones» habidos en cada pueblo, las coblas, y hasta la sardana, esa danza antigua que se baila en

³³³ Citado por Carlos Gómez Amat y Joaquín Turina Gómez. *La Orquesta...* op. cit., p. 87.

³³⁴ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 163.

³³⁵ Citado por Carlos Gómez Amat y Joaquín Turina Gómez. *La Orquesta...* op. cit., p. 97.

corro, danza en que se revive la unidad originaria de aquellos que cogidos de la mano miraban juntos el mismo cielo, delimitación primera de un pueblo en su tierra.”³³⁶

El pulso, el ritmo de una colectividad se transparenta inevitablemente en sus “productos” acústicos, y en el caso de Madrid estamos viendo que Zambrano no era ni mucho menos ajena a ese universo.

A pesar de lo escrito más arriba sobre las difíciles condiciones materiales de sostenimiento de la actividad sinfónica, el ambiente musical en la capital de España no se veía privado de visitas de grandes personalidades (en 1925, por ejemplo, Richard Strauss viene a dirigir a la Sinfónica en el Real, poco antes de su cierre, con un programa compuesto exclusivamente por obras suyas³³⁷) y de la posibilidad de acercarse a los más importantes estrenos, aunque fuese con mayores o menores retrasos, de la música moderna europea y española. Ese mismo año de 1927 se dan, por ejemplo, una serie de primicias importantes: *Don Quijote velando las armas* de Óscar Esplá, o la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter. La gran pianista rumana Clara Haskil, una de las más reputadas intérpretes de Mozart y Beethoven, visita Madrid.³³⁸

Fue en el espacio entrañable y efervescente del Monumental donde Zambrano tuvo la dicha de entablar sus primeros contactos con algunos clásicos de la modernidad española del siglo XX, como aquel Falla de los primeros años veinte, nuncio del Neoclasicismo, el que habría de convertirse en modelo para los músicos españoles de la generación de la República:

“*El Retablo de Maese Pedro*³³⁹ era casi estreno ante el público de los conciertos del Monumental Cinema. La gravedad del canto llano nos acercó a la España de las ventas y caminos, a la España en que realidad llana (...) era poesía épica, romance.”³⁴⁰

En 1928 se celebran las bodas de plata de la fundación de la Sinfónica de Arbós³⁴¹. Esto trae consigo una serie de importantes estrenos. La proyección de la orquesta se intensifica a través de la retransmisión de algunos conciertos por parte de la radio más importante del momento, Unión Radio, cuyo director artístico era en esos momentos Salvador Bacarisse, uno de los más conspicuos representantes

³³⁶ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 84.

³³⁷ GÓMEZ AMAT, Carlos/TURINA GÓMEZ, Joaquín. *La Orquesta...* op. cit., p. 81.

³³⁸ GÓMEZ AMAT, Carlos/TURINA GÓMEZ, Joaquín. *La Orquesta...* op. cit., pp. 85-86.

³³⁹ La primera audición de esta obra se produjo en un concierto dirigido por el propio Falla en Sevilla, el 23 de marzo de 1923. El estreno de la versión escénica se dio en París, en casa de la princesa de Polignanc, el 25 de junio de ese mismo año.

³⁴⁰ ZAMBRANO, María. “Falla y su *Retablo*”. En: *Con dados de niebla*, nº 6, Huelva, 1988 [Publicado originalmente en *Hoja literaria*, en 1933].

³⁴¹ GÓMEZ AMAT, Carlos/TURINA GÓMEZ, Joaquín. *La Orquesta...* op. cit., p. 86.

de lo que se ha dado en llamar generación musical del 27³⁴². Sería un tema interesante de investigación, por cierto, el de si María Zambrano, que tuvo una cercanía notable con la Generación del 27 poética, especialmente con Cernuda, fue consciente también de la pujanza de estos compositores españoles que representaron para la música de nuestro país el mismo esplendor que aquellos poetas protagonizaron para las letras.

Es éste, el de los años finales de la dictadura de Primo de Rivera, un momento importante para la música sinfónica en Madrid. Hay nada menos que cuatro orquestas. Además de la Sinfónica y la Filarmónica, hay que contar con otras dos de vida más intermitente: la Orquesta Clásica y la Orquesta del Palacio de la Música de José Lasalle. La actividad crítica la capitalizan principalmente dos voces, Julio Gómez en *El Liberal* y Adolfo Salazar en *El Sol*.³⁴³

Las oportunidades que Zambrano tuvo de exponerse a los estímulos de la música moderna de su tiempo fueron, pues, bastante numerosas en su época de Madrid, a pesar de que no poseamos demasiados datos ciertos en referencia a su efectiva asistencia a conciertos o ciclos de música moderna o contemporánea. En 1929, se estrena el *Apolo musageta* de Stravinsky, al tiempo que las primeras películas de cine sonoro llegan a la capital³⁴⁴. 1931, el año de la proclamación de la II República, trajo consigo algunos estrenos de impacto como *La fundición de acero* de Mossolov, *La tragedia de Doña Ajada* de Bacarisse, la suite de *El pájaro de fuego* de Stravinsky, la *Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis* de Vaughan-Williams y la *Suite de pequeñas piezas* de Óscar Esplá³⁴⁵. Durante el tiempo que dure la República, la Orquesta Sinfónica de Madrid celebrará cada año el aniversario de su proclamación con conciertos conmemorativos.³⁴⁶

Los posicionamientos estéticos de esos jóvenes entre los que se contaba Zambrano parecen adecuarse en gran medida a los rasgos que el Ortega de *La deshumanización del arte* enumera como propios del espíritu del arte nuevo (un arte que, en lo musical, Ortega asimila a Debussy y Stravinsky y opone al arte “viejo”, romántico, de Beethoven o Wagner):

“No partían de un programa revolucionario ni en política, ni en moral, ni en estética, lo que no parecía preocuparles mucho. Estudiante de arte, uno de los muchachos más inteligentes del grupo, y asiduos todos a los conciertos y al Museo del Prado, no eran una generación estetizante, aunque sentían el arte con pasión. Había un estilo, eso sí, una voluntad de estilo que ni siquiera era nombrado así. (...) marchaban hacia un modo de

³⁴² GÓMEZ AMAT, Carlos/TURINA GÓMEZ, Joaquín. *La Orquesta...* op. cit., p. 87.

³⁴³ Vid. GÓMEZ AMAT, Carlos/TURINA GÓMEZ, Joaquín. *La Orquesta...* op. cit., pp. 88-95.

³⁴⁴ GÓMEZ AMAT, Carlos/TURINA GÓMEZ, Joaquín. *La Orquesta...* op. cit., p. 88.

³⁴⁵ GÓMEZ AMAT, Carlos/TURINA GÓMEZ, Joaquín. *La Orquesta...* op. cit., pp. 95-96.

³⁴⁶ GÓMEZ AMAT, Carlos/TURINA GÓMEZ, Joaquín. *La Orquesta...* op. cit., p. 97.

vida simple, de una sinceridad tan pura que no había necesidad de ser formulaqda, con una renuncia y aun repugnancia a lo “literario” y a lo “artístico”, con un amor a la simplicidad que se relacionaba sin duda con el espíritu deportivo de la juventud última salida del Instituto Escuela y de la FUE [Federación Universitaria Escolar].”³⁴⁷

Sobre esta exposición al arte moderno y este nervio vivo de la estética en esos años vuelve a escribir Zambrano en *Delirio y destino*:

“Leer esta literatura [Zambrano se refiere a escritores rusos del período revolucionario y postrevolucionario como Fiodor Gladkov, autor de *Las Ciudades y los Años* o *El Cemento*, títulos de gran predicamento entre los jóvenes de los años 20 y 30] no constituía de por sí signo alguno de profesión de fe comunista, pues entonces Europa entera lo hubiera sido. *Mi vida* de Trotski fue un *bestseller* europeo, algo más tarde. Era como los filmes de Charlot, como la música de Honegger, como la pintura de Picasso, formaban parte del momento. Había un interés estético, un interés vital, (...).”³⁴⁸

El arte moderno y la más acendrada tradición parecen darse la mano en el imaginario estético de aquella juventud que protagonizó y propició el advenimiento de esa promesa truncada que fue la República. Zambrano habla de “la resurrección de las canciones populares”³⁴⁹ y de cómo “cantar en común estas canciones vino a formar parte de los ritos entre la gente joven.”³⁵⁰

El año de 1932 (un año de “encrucijada” existencial para María Zambrano³⁵¹) es el del estreno en Madrid —con casi veinte años de retraso— de *La consagración de la primavera* de Stravinsky (tras un total de veintiún ensayos), el 23 de diciembre concretamente, en el Teatro Calderón de Madrid.

En 1933 Arbós cumple setenta años³⁵². Con motivo de este importante aniversario, se celebra el 24 de diciembre de ese año un concierto matinal en el Monumental en el que Arbós propicia el estreno madrileño de la *Sinfonía de los Salmos* de Stravinsky, con la participación de la Masa Coral de Madrid³⁵³. Ese mismo año Stravinsky vino a España a dirigir un programa compuesto exclusivamente por obras suyas³⁵⁴. En 1933 se funda también la Junta Nacional de

³⁴⁷ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 50.

³⁴⁸ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 125.

³⁴⁹ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 88.

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ Vid. MORENO SANZ, Jesús (ed.). *La razón en la sombra...* op. cit., p. 677.

³⁵² GÓMEZ AMAT, Carlos/TURINA GÓMEZ, Joaquín. *La Orquesta...* op. cit., p. 99. Una serie de compositores españoles escribieron homenajes a Arbós con esta ocasión. Es el caso de la famosa *Fanfare* de Manuel de Falla.

³⁵³ GÓMEZ AMAT, Carlos/TURINA GÓMEZ, Joaquín. *La Orquesta...* op. cit., p. 100.

³⁵⁴ GÓMEZ AMAT, Carlos/TURINA GÓMEZ, Joaquín. *La Orquesta...* op. cit., pp. 102-103. Fue con la Orquesta Sinfónica de Madrid, en el Teatro Capitol, el 22 de noviembre de 1933.

Música y Teatros Líricos, presidida por Óscar Esplá y entre cuyos miembros se contaba Arbós.³⁵⁵

El año 1935 pasa a los anales de la Sinfónica y de la música orquestal madrileña porque, durante la temporada de conciertos de invierno, se da el estreno absoluto del *Concierto nº 2 para violín y orquesta* de Prokofiev. La fecha exacta es el 1 de diciembre, y el lugar vuelve a ser el muy querido para Zambrano Monumental Cinema. Gómez Amat nos cuenta que el propio autor dirigió el estreno, en el que también fue interpretada la *Sinfonía Clásica*.³⁵⁶

El lugar volvió a ser aquél tan entreverado con la juventud y primera madurez intelectual de Zambrano: el Monumental Cinema de Madrid.

2.4. EL EXILIO: CUBA (1940-1953). LA AMISTAD CON JULIÁN ORBÓN. LOS OTROS EXILIOS (1953-1984)

Tras el estallido de la Guerra Civil, María Zambrano se ve obligada a abandonar España, aunque el camino definitivo del exilio no lo emprenda hasta 1939. Un día de octubre de 1936, en La Habana, conoce a José Lezama Lima. Hacían escala allí, camino, ella y su marido, Alfonso Rodríguez Aldave, de Santiago de Chile, donde él había sido adscrito a la Embajada Española. Este sería el primer contacto con Cuba, su “patria prenatal”.

En 1944 se integrará de lleno en el Grupo Orígenes³⁵⁷, influyendo de manera decisiva en la conformación de la revista del mismo nombre. Jesús Moreno Sanz habla del “nacimiento pleno, ese año, de su propósito de ir hacia una razón poética”³⁵⁸. El lugar predilecto de reunión de los miembros del grupo fue la casa del músico asturiano Julián Orbón, a quien Juan Carlos Marset califica de “amigo inseparable de las hermanas Zambrano en los últimos años de su estancia en Cuba”³⁵⁹. La influencia de Orbón en la conformación de la experiencia musical de María Zambrano debió ser profunda, a tenor de los testimonios de los que fueron testigos de esa intensa frecuentación mutua.

Julián Orbón (1925-1991) fue un músico brillante. A la altura de 1946 — es decir, cuando Orbón tenía apenas 21 años—, Alejo Carpentier le dedicó en *La*

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ GÓMEZ AMAT, Carlos/TURINA GÓMEZ, Joaquín. *La Orquesta Sinfónica de Madrid...* op. cit., pp. 105-106.

³⁵⁷ Grupo formado por Lezama Lima, Agustín Pi, José Rodríguez Feo, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Ángel Gaztelu, Lorenzo García Vega, Eliseo Diego, Raúl Roa, Gastón Baquero, Octavio Smith, Virgilio Piñera, Justo Rodríguez Santos, Elías Entralbo, Herminia del Portal, Vicentina Antuña y Rosario Resach. *Vid. AA. VV. María Zambrano en Orígenes*. México: El Equilibrista, 1987.

³⁵⁸ MORENO SANZ, Jesús (ed.). *La razón en la sombra. Antología crítica [de escritos de] María Zambrano*. Madrid: Siruela, 2004 (2ª ed.), p. 695.

³⁵⁹ MARSET, Juan Carlos. *María Zambrano...* op. cit., p. 373.

música en Cuba unas palabras que son buena muestra de la carga de futuro que, a ojos del gran novelista y perspicaz crítico musical, albergaba el compositor de origen español:

“Julián Orbón, heredero cubano de la tradición española, no ha tratado aún (...) de escribir una partitura de neto acento criollo. Pero su admiración por *La rumba* de Catarla, su apasionado interés por la supervivencia, en la ista, de melodías venidas del romance (como la *Guacanayara*), su amor por ciertos *Choros* de Villa-Lobos, nos reservan todavía grandes sorpresas. Por lo pronto, se encuentra en una línea, situada al margen de lo afrocubano, que bien puede llevarlo a encontrar un enfoque nuevo de la realidad sonora de la isla. Incapaz de contentarse con miniaturas, ávido de riesgos y de logros difíciles, Orbón está decidido a permanecer en el mundo de las formas grandes, enfrentándose con los problemas más serios que puedan ofrecerse a un músico de nuestro continente. Antes de haber doblado el cabo de los veinte años, Orbón se encuentra ya en posesión de una obra considerable, que no contiene una página carente de interés. ¿No hemos de otorgarle nuestra total confianza?...”³⁶⁰

Orbón, cuya estética musical fue cercana al Neoclasicismo, vivió en La Habana desde 1940 a 1960³⁶¹. Posteriormente, el rechazo a la política cubana tras la revolución de 1959 le obligó a tomar el camino del exilio³⁶². En 1960 residió durante un corto espacio de tiempo en Nueva York. Más tarde pasó a México (1960-1963), siguiendo una invitación de Carlos Chávez. A finales de 1963 se estableció definitivamente en los Estados Unidos, donde pasaría el resto de su vida (murió en Miami), llevando “una vida solitaria y retraída, dedicado a la composición, la revisión de sus obras, y a una esporádica actividad como conferenciante y profesor universitario”³⁶³. Desde su alejamiento de Cuba la obra de Orbón reflejó un notable cambio de atmósfera, con una inflexión más intimista y expresiva.³⁶⁴

Una de las fuentes más significativas para acercarse a la génesis y posterior ahondamiento de la relación entre María Zambrano y los Orbón es un texto de Tanghy, la mujer del compositor, escrito expresamente para ejercer de prólogo del volumen editado por Javier Fornieles, *Correspondencia. José Lezama Lima – María Zambrano. María Zambrano – María Luisa Bautista*, recogido en la “Bibliografía” del presente trabajo:

³⁶⁰ CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 341.

³⁶¹ GARCÍA AVELLO, Ramón. “Orbón de Soto, Julián”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (13 vols.), Emilio Casares Rodicio (coord.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ *Ibid.*

“María estaba en La Habana y nuestros amigos la conocían. Una tarde tenía una conferencia en el Lyceum, una sociedad cultural. Después de la conferencia vinieron a nuestra casa Cintio, Eliseo, Bella, el grupo de amigos. Nosotros vivíamos a dos cuadras. Cuando llegamos, Julián se sentó al piano y les tocó la “Tocata”. María le dijo entonces: “Su música es apasionada y mística”. Después de eso, vimos a María con una enorme frecuencia. Empezaba una relación muy estrecha.”

“Nos mudamos a la calle Línea y casi todas las noches venían María y Araceli. Ellas vivían en la calle 21, nosotros en la 6, no era lejos. Les mandábamos un chofer, llegaban al atardecer, a las seis o a las siete. Julián y ella se pasaban las noches conversando. Las comidas eran muy familiares. Eran las hermanas mayores que venían a cenar.”³⁶⁵

Respecto de la música efectivamente escuchada en esas veladas en casa de los Orbón, Tanghy vuelve a ofrecer una información preciosa:

“Julián solía tocar en esas reuniones: “De los álamos vengo”, “El Cancionero español”, también la música popular y de ahí vino la “Guantanamera”. A María le gustaba la música. Una vez pusieron una obra de Julián en La Habana, con la Orquesta de La Habana que la dirigía Malkevich (sic). Fuimos Julián y yo, María y Araceli. Tanto María como Araceli eran muy europeas. Iban siempre bien vestidas, tenían ropa francesa, muy elegante.”³⁶⁶

La vida musical en La Habana de entonces estaba animada por dos conjuntos: la Orquesta Sinfónica y la Orquesta Filarmónica de La Habana, fundadas en 1922 y 1924 respectivamente³⁶⁷. De estas dos, sólo la última mantuvo una programación estable de conciertos hasta el año 1958, contando sucesivamente en la nómina de sus directores titulares a Alberto Bolet, Juan José Castro, Máximo Freccia, Erich Kleiber, Igor Markevich (el “Malkevich” que dice Tanghy Orbón), Arthur Rodzinski, Amadeo Roldán y Frieder Weissman. Como vemos, varios de ellos personalidades de proyección mundial. Durante los treinta y cuatro años de vida de la Filarmónica —trece de los cuales caen bajo el período de estancia de las Zambrano en Cuba— la frecuentaron directores y solistas de prestigio internacional: Ernest Ansermet, Sir Thomas Beecham, Sergiu Celibidache, Carlos Chávez, Herbert von Karajan, Claudio Arrau, Jorge Bolet, Jascha Heifetz, José Iturbi y un largísimo y abrumador etcétera.³⁶⁸

³⁶⁵ ORBÓN, Tanghy. “Encuentros en el *Palacio Orbón*”. En: FORNIELES, Javier (ed.). *Correspondencia. José Lezama Lima – María Zambrano. María Zambrano – María Luisa Bautista*. Sevilla: Ediciones Espuela de Plata, 2006, p. 20.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ BÉHAGUE, Gerard/MOORE, Robin. “Cuba, Republic of”. *Grove Music Online*. L. Macy (ed.). Acceso 12-06-2008, <http://www.grovemusic.com>

³⁶⁸ *Ibid.*

Fina García Marruz, esposa de uno de los elementos más activos del Grupo Orígenes, Cintio Vitier, ha escrito también acerca de esas reuniones en casa de Julián Orbón y de la presencia insoslayable de María Zambrano:

“Recuerdo su perfil al hablar, lleno de gracia pensativa. Pero no era sólo la melodía persuasiva de su voz. Ella iba bordeando su asunto, a manera de aquellos vihuelistas españoles del XVI, Narváez, Cabezón, cuyas “variaciones, “tientos” o “diferencias” nos hizo conocer nuestro fraterno Julián Orbón, músico prodigioso él mismo y gran amigo de María. (...) Mucho gustaba María de escuchar y cantar ella misma estas viejas canciones españolas (...).”³⁶⁹

Asimismo, Eliseo Diego ha conservado en su “Prólogo” a *María Zambrano en Orígenes* el tono y la atmósfera intensamente imbuida de música de las reuniones en casa de Orbón:

“Solíamos reunirnos en casa de Julián Orbón (...), el músico (...) nunca faltaban José Lezama Lima, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Ángel Gaztelu, Bella, mi mujer, y yo mismo. Cuando venían a Cuba, nos acompañaban también Alejo Carpentier y Lidia, y de vez en cuando contábamos con Octavio Smith, el de purísimos silencios, y con Agustín Pi, lúcido de los pies al alma. Tangüí, la esposa de Julián, cuidaba de nosotros, exquisita y vibrante (...) en realidad nos reuníamos en torno de la muchacha de mi historia, llamada María. (...) Nuestra María era y es toda luz y fuego. (...) Usaba para sus cigarrillos una larga boquilla de ébano. Jamás mujer alguna la habrá manejado con tanta elegancia y gracia. (...) Nos reuníamos en torno a nuestra María, repito, sólo por el placer de escucharla. Hasta el propio Lezama Lima callaba para oírla. (...) En el saloncillo donde nos reuníamos estaba el piano de Julián. De tiempo en tiempo, bien para ilustrar algún punto de la conversación, bien de puro gusto o porque se lo pedíamos, Julián se sentaba al piano y tocaba maravillas. (...) ¡Le vieras la cara a ella mientras escuchaba! Nadie ha sabido jamás escuchar de aquel modo. (...) Allí está en el sofá de Julián, cruzadas las piernas, blanca la falda, negro el elegante chalequito escogido para hoy, en la mano su larga boquilla. Aguarda a que Lezama termine una vasta disertación para refutarlo con tanta lucidez como cariño. Lezama es su preferido, reflexiono con una punta de amargura, sólo de punta, porque todos queremos a Lezama. Ella es española y está en La Habana, muy a gusto, lo sé, pero La Habana es España, y no es España y ahí se esconde el nudo de angustia, que a veces le nubla los ojos (...).”³⁷⁰

La música podía llegar a ser un medio de reconocimiento y terapia para los exiliados, especialmente para aquellos cuya singular sensibilidad había sido desgarrada completamente por la experiencia traumática de la guerra y la ausencia:

³⁶⁹ Citado por Jesús Moreno Sanz, *La razón en la sombra...* op. cit., p. 696.

³⁷⁰ Citado por Jesús Moreno Sanz, *La razón en la sombra...* op. cit., pp. 696-697.

“Recuerdo la visita de Cernuda. María le quería enormemente. Cernuda era un hombre destruido, de una desolación total. Era Gastón Baquero quien lo llevaba. Primero hicimos una comida en casa de María y Araceli. Julian estaba de viaje. Araceli hizo una comida, un cocido, pero Cernuda estuvo toda la noche calladito. Ya en nuestra casa, y con Julián, vinieron una noche María y Araceli con Cernuda. María le decía a Julián: “Tócale seguidillas, cosas en español...” Pero ese hombre no decía ni media palabra. Al terminar la cena, y bajando las escaleras, se fue exclamando: “¡Pero qué mal! ¡Pero qué mal! ¡Pero qué mal! ¡Qué mal me he portado!” Era un hombre muy, muy desolado. Tenía una depresión espantosa. María me decía que era el poeta lírico más importante que había dado esa generación.”³⁷¹

El poder identificador de la música, su potencia de evocación, la capacidad de pulsar la fibra más íntima del yo, quedan muy bien ilustrados en esta anécdota que cuenta la insustituible Tanghy:

“Una vez estaba Lola Flores en Cuba y había tenido un enorme éxito. «¿Por qué no vamos a ver a Lola Flores?», comentó alguno de nosotros. Fuimos un día de calor espantoso al Teatro de San Rafael los cuatro, Julián y yo, Araceli y María. Al empezar a cantar, María empezó a ponerse muy pálida: «Me siento mal, me siento mal. No lo puedo soportar. El exilio, el exilio».”³⁷²

En sus otros exilios, los textos de María Zambrano y de su entorno físico o intelectual siguen dando muestras de un contacto con la música, tanto la llamada culta como la popular. Sucesivas e intermitentes estancias en Cuba se prolongarán desde ese octubre de 1936 hasta junio de 1953, fecha en la que salen hacia Roma en barco. Ya en Roma, su primer domicilio es Piazza del Popolo, muy cerca de la iglesia de los agustinos de Santa Maria del Popolo, donde acudirán a los conciertos de todos los viernes.³⁷³

En los años de La Pièce, la delectación que Zambrano experimenta al evocar sus vivencias musicales es sensible. Así, por ejemplo, en carta a Agustín Andreu fechada el 2 de octubre de 1974, se expresa de la manera que sigue en un fragmento en el que, por encima de esos anacolutos que parecen producidos por una irresistible abundancia sensorial, nos interesa sobre todo destacar la riqueza de referencias musicales:

“Cuando me importaba tanto diferenciar la Religión católica, pensaba que la podría dar su diferencia última en un disco en que Mery Anderson cantaba un Alleluia de Mozart, que no decir ninguna otra palabra, sin comentario. No nos lo han permitido nunca, lo sé. Había que estar sola en aquel salón de Piazza del Popolo bailando sola a cortinas corridas

³⁷¹ ORBÓN, Tanghy. “Encuentros en el *Palacio Orbón*”, op. cit., p. 24.

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ Vid. MORENO SANZ, Jesús (ed.). *La razón en la sombra...* op. cit., p. 708.

los boleros contenidos en las sonatas del P. Soler y a veces con los “Muchachos” –Diego y Juan- el Syrtaki, la danza de la cruz, ¿no?, que sólo muchos años después vi en su esplendor en Zorba el griego.”³⁷⁴

2.5. REGRESO A ESPAÑA (1984-1991)

Después de un exilio de más de cuarenta años, el día 20 de noviembre de 1984 pisa María Zambrano de nuevo suelo español. Con una salud ya muy quebrantada, y con la inmensa tarea por delante de ordenar para su publicación los libros que había venido silenciosamente gestando fuera de España, nos es dado presumir que Zambrano tuvo poco tiempo para la música. No obstante, es curioso observar que los contactos no se pierden, y que el necesario entorno sostenedor y protector de nuestra autora dirige y encauza sus pocos momentos de ocio hacia algunas experiencias escogidas.

Fernando Muñoz Vitoria, entre otros, fue testigo directo de algunas de las pocas salidas que Zambrano realizó durante el primer año de su vuelta a Madrid:

“Recordaré la primera, creo que fue al Teatro Alcalá para escuchar un recital de Amancio Prada, quien la había invitado. Después de los nervios de los preparativos, iba como un pajarito entre asustado y feliz. Por cierto que poco tiempo después Amancio fue a casa de María y allí cantó el *Cántico Espiritual* y alguna otra canción no tan *sancta*, entre un grupo de amigos. Otra salida fue al Teatro Real para oír *Orfeo y Eurídice* de Monteverdi. Una soprano, homónima suya, que la había conocido unos días antes y estaba fascinada con ella, le había regalado unas entradas e insistido mucho para que fuera.”³⁷⁵

En la cita anterior menciona Muñoz Vitoria el concierto de Amancio Prada en la propia casa de María Zambrano en Madrid, acontecimiento íntimo y festivo que tuvo lugar en abril de 1985, y en el que Zambrano estuvo rodeada del grupo más cercano de amigos, entre los que figuraban Javier Ruiz, Julia Castillo, Carlos Fernández y Jesús Moreno³⁷⁶. Durante esta velada, como queda dicho, se interpretó el *Cántico Espiritual*, un texto que por tantas razones formaba parte de la sustancia íntima intelectual y sentimental de Zambrano.

Otras veces fueron esos mismos amigos, como el mismo Muñoz Vitoria, los que dispusieron y ordenaron directamente el contenido de algunas largas y densas sesiones de escucha:

³⁷⁴ ANDREU, Agustín (ed.). *Cartas de La Pièce...* op. cit., carta nº 13, p. 73.

³⁷⁵ MUÑOZ VITORIA, Fernando. “Felices en Madrid”. En: *Archipiélago*, 59: “María Zambrano: la razón sumergida”, 2003, p. 111.

³⁷⁶ Cfr. MUÑOZ VITORIA, Fernando. “Felices en Madrid”. En: *Archipiélago*, 59: “María Zambrano: la razón sumergida”, 2003, p. 109. El artículo se ilustra con una fotografía de aquel recital privado.

“Otra salida que no puedo dejar de recordar fue la que hicimos a mi casa de la calle Alfonso XIII (...). Se detuvo un breve instante en el umbral de la biblioteca y pasamos a oír la música. Le puse inicialmente el primer movimiento de la Sonata BWV 1017 [para violín y clave, en do menor] de J. S. Bach y el aria “Ten piedad de mí” de la segunda parte de la *Pasión según san Mateo*. Aquí silencio aquiescente. Después oímos el cuarto movimiento del Quinteto [de cuerda en do mayor] D. 956 de Schubert, que escuchó con suma atención, y tampoco dijo nada, aunque ahora pienso si le suscitó sentimientos similares a los del autor cuando lo compuso tan próximo a la muerte; finalmente, el segundo movimiento de la séptima sinfonía de Bruckner, que ella no conocía, y que yo alguna vez le había descrito como uno de los pasajes en los que de vez en cuando “pasaba un ángel”. Me corroboró que así le parecía a ella también, pero que le resultaba una música desconocida.”³⁷⁷

Bach, Schubert, Bruckner: todo un itinerario misterioso, también, a su modo. El silencio de Zambrano tras la escucha, según la precisa narración de Muñoz Vitoria, parece el testimonio de una comunión, es decir, de una comprensión que fuese tan profunda como inexpresable.

³⁷⁷ MUÑOZ VITORIA, Fernando. “Felices en Madrid”. En: *Archipiélago*, 59: “María Zambrano: la razón sumergida”, 2003, pp. 112-113.

3. LAS METÁFORAS OPERANTES

“No es extraño –escribe Zambrano- que cuando se quiere desdeñar un pensamiento se diga de él que es una simple metáfora. Y sin embargo, el conocimiento en su forma más seria y trascendente, en su forma filosófica, se ha definido y como amparado en una metáfora.”³⁷⁸

Como nos recuerda José Ferrater Mora, citando una opinión de Unamuno sobre Platón y el peso de la metáfora en el ejercicio de la filosofía:

“(…) decía Unamuno que la filosofía de Platón es el desarrollo de las metáforas seculares del idioma griego, y que «el discurrir en metáforas es uno de los más naturales y espontáneos, a la vez que uno de los más filosóficos, modos de discusión. Los que se creen libres de ellas, andan entre sus mallas enredados».”³⁷⁹

Pues bien, el peso de la metáfora, la importancia de la traslación retórica del significado, ocupa un lugar central en la epistemología zambraniana. A ese respecto y en ese ámbito concreto vamos a hablar de “metáforas operantes” para referirnos a las imágenes que, a modo de notas musicales –y al decir “notas” queremos sugerir no sólo una altura (es decir, una determinada cantidad vibratoria), sino también timbres, duraciones y matices específicos-, actúan como *centro de gravedad armónico* de una cierta comprensión del mundo. Su operatividad las convierte en núcleos susceptibles de ejercer influencia ética, de erigirse en anclajes de valores, moduladores del *logos* (siendo ellas mismas *logos* en grado sumo) y catalizadores de la creación, entendida en sentido lato como ποιήσις.

Sus críticos modernos³⁸⁰ han señalado la imposibilidad de pensar la metáfora si no es *more metaphorico*, concluyendo que ella marca los límites de la autorreferencialidad del lenguaje. Desde luego, para María Zambrano la metáfora es un instrumento de indagación esencial. Su valor como elemento articulador de sistemas, vertebrador del pensamiento y sustancia de inspiración tiene carácter orgánico en su pensamiento. Así, por ejemplo, aludiendo al campo de fuerzas dentro del cual se hizo posible la filosofía platónica, escribe:

³⁷⁸ ZAMBRANO, María. “Las dos metáforas del conocimiento”. En: *Credo*. La Habana, nº 1, 1993, p. 8.

³⁷⁹ FERRATER MORA, José. “Metáfora”. En: *Diccionario de filosofía*, op. cit., vol. III, p. 2388. La cita de Unamuno, según nota del propio Ferrater Mora, proviene de *Ensayos*, V, 1917, pp. 44-45.

³⁸⁰ Cfr. DERRIDA, Jacques. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*. Barcelona: Paidós, 1989, p. 36: “No puedo tratar de ella sin tratar con ella, sin negociar con ella el préstamo que le pido para hablar de ella. No llego a producir un tratado de la metáfora que no haya sido tratado con la metáfora, la cual de pronto parece intratable.”

“(…) la Filosofía más pura se ha desenvuelto en el espacio trazado por una metáfora, la de la visión y la luz inteligible.”³⁸¹

En el centro de todo sistema –aun de un sistema tan abierto como el de la filosofía platónica- yace una intuición primordial, y la metáfora de la visión, una de las más fértiles de toda la historia de la filosofía occidental, revisitada y puesta en cuestión por Zambrano a lo largo de su obra, merecerá tratamiento de cierto pormenor en el presente trabajo.

La misma crisis que Zambrano detecta en el corazón de su más estricta contemporaneidad es concebida como una consecuencia de la pobreza en cuanto al repertorio y calidad de metáforas disponibles.

“Una de las más tristes indigencias del tiempo actual es la de metáforas vivas y actuantes; esas que se imprimen en el ánimo de las gentes y moldean su vida.”³⁸²

“Metáforas vivas y actuantes”, es decir, no imágenes yertas, no meros símiles lastrados de referencialidad, sino términos capaces de constituirse en *modelo* adecuado de la fluencia, el dinamismo y la movilidad de lo real. Una de las razones por las cuales las metáforas de ascendencia musical tienen un papel de tanta relevancia en el pensar de Zambrano es ésta, la de que ejemplifican y sugieren muy bien esa contrapartida no arquitectónica y sí móvil del mundo, concepción plenamente vigente en extensas épocas de la historia occidental, como la Edad Media.

“¿Qué es el mundo? “Mundus dicitur quasi undique motus”: la palabra *mundus* significa ‘en movimiento por todas partes’, porque se encuentra en movimiento perpetuo.”³⁸³

Esta preeminencia gnoseológica de la metáfora, del ejercicio vivencial de la metáfora, parece remitir a una concepción simbólica del mundo y la existencia, no muy distinta de la noción de esa *vivencia oblicua* enunciada por Lezama Lima que Goretti Ramírez comenta en su ensayo:

“En sus *Tratados en La Habana*, Lezama Lima ofrece varios ejemplos que ilustran esta noción: «(…) el acto primigenio actúa en A, supongamos cristales brasileros, para configurarse en B, cuchillos de obsidiana. Es decir, el hombre actuando dentro de esa región del *ethos* se presenta siempre como una vivencia oblicua, como una metáfora que

³⁸¹ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 59.

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ GILSON, Étienne. “La imagen del mundo en la Edad Media”. En: *Historia y crítica de la literatura española. Edad Media* (Francisco Rico, coord.). Barcelona: Editorial Crítica, pp. 32-36.

genera un móvil incesante entre A y B (...). En aclaración de esa vivencia oblicua vayamos en busca de algún texto de San Mateo (...). Dice: Siego donde no sembré y recojo donde no esparcí. He ahí de entrada un rompimiento de toda causalidad en la conducta (...), una ordenanza que fabrica su gravedad en la causalidad de las excepciones. Esa gravedad que cobra la contrarréplica, como si tuviese que ser esperada en la propia imposibilidad de su arribada, encuentra en esa propia línea de vivencias oblicuas, que el genio de Napoleón no actuaba en el mar, sino paradójicamente se destapaba terrenalmente, es decir, sus batallas terrestres estaban regidas por movimientos de escuadras navales». ³⁸⁴

Es la escasez de metáforas, o la senilidad de las pocas que quedan todavía en pie, lo que hace añorar a María Zambrano el tiempo en el que la situación era totalmente distinta, cuando “en sus momentos de mayor esplendor, la Razón, no hubo de temer ante estas metáforas que podemos llamar fundamentales.” ³⁸⁵

La metáfora “viva y operante” ha tenido a lo largo de la historia un papel fecundante del pensamiento, iluminador de posibles vías de desarrollo, de sus implicaciones y conexiones. El hombre ha pensado a partir del prisma de la metáfora, ha diluido la realidad a su través y ha creído discernir componentes y matices:

“Ciertas grandes privilegiadas metáforas, como la de la luz, como la del corazón, como la del fuego, han penetrado en los más altos planos del pensamiento abstracto y allí se han instalado, podríamos decir que permanentemente, ricas de significaciones, inagotables de sentido.” ³⁸⁶

No es la metáfora, para Zambrano, sinónimo de conocimiento vago o deficitario, si lo comparamos con el pensamiento racional. No se trata de un sucedáneo, ni de un elemento auxiliar o corrector del pensamiento discursivo. La metáfora tiene, parece ser, su objeto específico, su aspiración singular y su función propia, más allá incluso de la que Ortega le atribuyó al definir en *La deshumanización del arte* la poesía de su tiempo (1925) como “el álgebra superior de las metáforas”. Se trata de algo que apela a un fondo más profundo, a un fondo último que tiene mucho que ver con una necesidad insoslayable en el hombre de saber total, de acordar el sistema completo de lo real en su esencial movilidad:

“Por una metáfora se ha solido entender una forma imprecisa de pensamiento. Dentro de la poesía se le ha concedido, especialmente desde Valery, todo su valor. Pero la metáfora ha desempeñado en la cultura una función más honda, y anterior, que está en la raíz de la

³⁸⁴ RAMÍREZ, Goretti. *María Zambrano...* op. cit., p. 27. La cita de Lezama está extraída de *Tratados de La Habana*, en *Obras completas*, vol. 2. Madrid: Aguilar, 1977, p. 766.

³⁸⁵ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...*, op. cit., p. 60.

³⁸⁶ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 120.

metáfora usada en la poesía. Es la función de definir una realidad inabarcable por la razón, pero propicia a ser captada de otro modo.³⁸⁷

Hay en la metáfora un fondo sagrado, pitagórico también, porque en ellas el ritmo, un ritmo, parece ser indisociable de la potencia actuante de la enunciación, de su poder de imantación de la interioridad y de su capacidad para suscitar en el receptor una imagen que puede llegar a ser subyugante:

“Las lenguas sagradas, y todas las palabras operantes (...) de algún lenguaje sagrado, diluido, tal vez, como una sal en la inconsciencia del genio creador, son al par, indisolublemente, número y palabra (...)”³⁸⁸

No sólo el ritmo de la música, sino también el propio de la “palabra operante” (que es, al mismo tiempo que palabra, número), tienen la capacidad de convertirse en “imágenes” (ὁμοιώματα, al decir de los pitagóricos) de la psique.³⁸⁹

La realidad está compuesta de distintos estratos o planos —ésos que ciertos destellos como la *vivencia oblicua* de Lezama pueden poner en comunicación— que discurren paralelos y que, de vez en cuando, se entrecruzan o se interfieren pudiendo llegar a desencadenar sucesos imprevistos. Esta concepción de la vida no es sino una forma de poetizar el mundo, descubriendo la trascendencia que cada acto, cada gesto, por nimio que pueda parecer, tiene en los distintos planos morfológicos. Se trata en suma, y principalmente, de una creencia que desemboca en una actitud religiosa ante la vida. Nada es intrascendente y, como sostiene el misticismo sufi, el mundo inferior es el *análogon* del mundo de arriba.

“Ninguna **acción verdadera** trascendente se cumple sólo en uno de esos mundos o planos donde en verdad la vida humana se da. Y de ahí ha de venir la necesidad de la metáfora esencial. Si la piedra es sólo esta piedra que veo, si mi ver no la mira trasponiéndola en algo que está bajo ella, en algo que la soporta y la oprime, en algo que imprevisiblemente, en un movimiento ascensional, la hace templo, copa del cielo, el hombre, y aun quizá todo lo viviente, se queda sin lugar.”³⁹⁰

El concepto central zambraniano de “acción verdadera” emerge en la cita anterior, dando a entender que toda aquella realización que realmente se aparte de

³⁸⁷ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...*, op. cit., p. 60

³⁸⁸ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., pp. 118-119.

³⁸⁹ Vid. TATARKIEWICZ, Władysław. *Historia de la estética I...* op. cit., p. 89.

³⁹⁰ ZAMBRANO, María. *De la aurora...* op. cit., p. 80. La negrita es nuestra.

la heideggeriana “vida inauténtica” existe en una suerte de *resonancia* entre los distintos planos o cuerdas de la realidad. Como si eso que llamamos realidad fuese una suerte de impensable instrumento músico en el que la vibración por simpatía constituyera el símil correspondiente a la genial intuición de Lezama Lima expuesta arriba:

“La metáfora es una forma de relación que va más allá y es más íntima, más sensorial también, que la establecida por los conceptos y sus respectivas relaciones. Es análoga a un juicio, sí, pero muy diferente. Pues que al nombrar la mariposa por la orquídea, o a la inversa, no se enuncia naturalmente el juicio «la orquídea es la mariposa», ni la mariposa tiene como cualidad propia la orquídea. No se trata, pues, en la metáfora de una identificación ni de una atribución, sino de otra forma de enlace y unidad. Porque no se trata de una relación «lógica» sino de una relación más aparente y a la vez más profunda; de una relación que llega a ser intercambiabilidad entre formas, colores, a veces hasta perfumes, y el alma oculta que los produce.”³⁹¹

La metáfora, raíz de la poesía, es la más clara manifestación y el aval de una lengua genuinamente poética. El binomio Filosofía-Poesía encuentra en la metáfora al mismo tiempo su falla de separación y su mar comunicante. La idea de la poesía como “álgebra de las metáforas” remite inmediatamente a la aspiración de la poesía a transustanciarse en música, la aspiración de la palabra a convertirse, como el sonido, como el tema musical, en símbolo *autopresentacional*³⁹² que, liberado de la trama de lo referencial, logre por fin integrar un sistema de interrelaciones del que emane un sentido completo, mas no verbalizable, inefable pues:

“La poesía no puede, sin negarse a sí misma, partir a la búsqueda de un ideal del ser, ni puede estabilizarse en la pregunta acerca de él; en una lucha más desnuda sólo hace uso de la razón para captar sus significados. Y al hacerlo así va encontrando y ofreciendo una especie de alfabeto en el que entran metáforas, y aun enunciaciones siempre alusivas, por mucho que declaren; indicaciones, parajes, islas y moradas. Una especie de Odisea por el interior del alma, lugar mediador por excelencia, pues más que ser, ella, transparente, hace con su continuo moverse, que es razón, que las “cosas del ser” cobren la posible visibilidad y que se presienta su transparencia.”³⁹³

Esa predisposición comunicante entre los distintos e imprevistos planos de la realidad convierte a la poesía, y a su instrumento privilegiado, la metáfora, en vía, tránsito, tal como el alma es a su vez ente intermediario entre las entrañas y

³⁹¹ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 120.

³⁹² Vid. LANGER, Susan. *Philosophy in a New Key*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1951.

³⁹³ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., pp. 210-211.

eso otro a lo que aspira y no puede alcanzar. Permítasenos citar por extenso este significativo fragmento de “Un capítulo de la palabra: «El idiota»”, texto incluido en *España, sueño y verdad*:

“(…) la poesía ha sido como esos lugares de la antigüedad, nombrados «ónfalos», aperturas por donde reaparecen las almas de los que han ido más allá de todo, o aquellos lugares de donde solamente como voz o como sombra se puede retornar al tiempo.

Algo de ese tiempo oscuro, sin fluencia, envuelve la palabra, que se abre en este tiempo de acá. La voz, el llanto, el gemido sostienen, melodía de lo indecible, a lo que se dice y canta.

Mas siempre la poesía vuelve con la palabra, y si ha ido más allá de ella, la recoge, naciente, a su vuelta.

A la filosofía no le está permitido ir tan lejos o, más precisamente, tan hondo. Nacida, cuando ya la palabra poética había aparecido, fue a descubrir en la palabra el centro de la palabra misma, liberándola cuanto es posible de los infiernos pretemporales, de la atemporalidad y de la fijeza del sueño, extrayéndola del gemido y del clamor —ese clamor que se desprende de todo lo que no logra darse a ver—, separándola de la melodía de lo indecible, dejándola sola, a solas consigo misma para que prosiguiera el curso de su propio ser; ensimismándola en su ser, creando el vacío —el horizonte— y el silencio. La reflexión —«la dianoiá»— es el diálogo silencioso del alma consigo misma.”³⁹⁴

La metáfora constituye una posibilidad, tal vez la única, de atisbar una redención. En ese sentido, su trascendencia no es sólo gnoseológica o epistemológica, sino que también adquiere ribetes éticos, políticos, utópicos. La esperanza humana, las posibilidades de transformación de la humanidad estarían en relación directa con la capacidad de inventar, o descubrir, metáforas nuevas, o bien de reactivar las antiguas. Si el hombre es una posibilidad abierta, lo es por estar incesantemente en el peligro de adquirir nuevos modos de ver. La materia, la servil, yerta y sometida a la inercia, a la gravedad planetaria, flamea en su posibilidad, en su *daimon*, sólo en virtud de una visión renovada, justamente aquella de la que la metáfora puede ser heraldo y adalid, para así, en palabras de Zambrano, rescatarla a ella, a la materia, “la sierva entre todas.”³⁹⁵

Ni siquiera la ciencia, la en apariencia menos sospechosa matrona de metáforas, habría nacido a partir de un interés primariamente instrumental. Ciencia no es tecnología. El motor de la búsqueda científica es, él mismo, un motor poético, metafórico, que por medio de una transposición alquímica persigue liberar lo oculto en la materia, lo deudor de ella:

³⁹⁴ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., pp. 216-217

³⁹⁵ ZAMBRANO, María. *El sueño creador*. Madrid: Turner, 1986, p. 33.

“Sólo el afán de transmutar la materia inerte o de extraer el principio puro y activo en ella sepultado, participando humanamente de la creación, puede explicar el conocimiento operativo y su audacia, se llame Alquimia, se llame Ciencia Física, Matemática.”³⁹⁶

Por último, metáfora es también cultura, *Weltanschauung*, visión del mundo, modo de estar en el mundo, *ethos*, comportamiento, y, en última instancia, *eros*, movimiento ascensional, querencia, transparencia hecha palabra de un deseo intacto.

“La grandeza de una cultura quizás se aparezca en las metáforas que ha inventado, si es que las metáforas se inventan.”³⁹⁷

La propia naturaleza ofrece en su predisposición espontáneamente simbólica, la vía para la construcción de un sistema circulatorio de metáforas ya en sí mismas, por su misma función orgánica, “vivas y operantes”:

“(…) cada cosa o cada ser, además de lo que es, es también lo que parece; lo que ya proyecta una dualidad.”³⁹⁸

Como ocurre en el famoso cuento de Borges *La Biblioteca de Babel*, esa naturaleza dúplice de lo real es ya el trasunto de la multiplicidad (indefinida, si no infinita) de planos superpuestos que integran el mundo, complejo cuya naturaleza podemos así definir, apelando otra vez a la inevitable metáfora, como constitutivamente *polifónica*.

3.1. LA MÚSICA

3.1.1. Centralidad de la música en Zambrano. El referente de Theodor W. Adorno

A pesar de su apariencia de tangencialidad, a pesar de los relativamente escasos fragmentos que Zambrano dedica expresamente a la música, ésta constituye –ese es el argumento principal de la presente tesis- una suerte de centro focal de su filosofía. Sentimiento de centralidad que lleva a María Zambrano a preguntarse en un lugar de sus *Notas de un método*:

“¿O será el músico, y no el filósofo, el protagonista de la cultura de Occidente?”³⁹⁹

³⁹⁶ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 33.

³⁹⁷ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 119.

³⁹⁸ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 119.

La diseminación de las referencias y la potencia sugestiva de los símiles musicales se corresponden con una “arquitectura móvil” del pensamiento y una fluencia que se postulan como *desideratum*. Las mismas fuentes a las que María Zambrano se remonta, orfismo y pitagorismo, son de resonancia y símbolo eminentemente musical, y en gran parte musical y danzable es también el “estado” que la lectura de sus escritos induce, tocados de una fragmentariedad vibrátil que ha llevado recientemente a Goretti Ramírez⁴⁰⁰ a comparar ese *modus* con el concepto de *atomistic listening* de Theodor Wiesengrund Adorno.⁴⁰¹

Adorno desconfiaba del concepto de obra de arte como totalidad orgánica en la que las partes se subordinan —*i.e.*, quedan alienadas— con respecto a un plan global y esquemático. Como ha expresado Max Paddison, según Adorno:

“(...) to systematize is to impose a unity upon the dissimilar, a false totality which betrays difference in the interests of equivalence and exchangeability.”⁴⁰²

Otorgar preeminencia al conjunto, obviando la singularidad del detalle, conduce a la idea de una “falsa totalidad”. Totalidad superpuesta, mero constructo mental hipostasiado:

“El todo percibido sin prestar atención a los momentos parciales y a las relaciones de articulación no es tal, sino abstracto, esquemático y estático.”⁴⁰³

De hecho, la música de altura, la música artística de alta calidad -a la que Adorno asocia inmediatamente la idea de lo complejo- no puede ser experimentada sino como sucesión de instantes interrelacionados. La interrelación asocia presente y pasado; cada acontecimiento está enlazado genéticamente con sus prolegómenos; pero también busca en lo presente, como signo cargado de potencialidades, lo porvenir. Pasado, presente y futuro componen, en el caso preeminente de la música, la presencia en acto de la unicidad del tiempo, que es

³⁹⁹ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 52.

⁴⁰⁰ RAMÍREZ, Goretti. *María Zambrano...* op. cit.

⁴⁰¹ ADORNO, Theodor W. “Little Heresy”. En: *Essays on Music* (introducción, selección, comentario y notas de Richard Leppert). Berkeley / Los Angeles / Londres: University of California Press, 2002. Existe traducción española de este ensayo, por la cual citamos, debida a Antonio Gómez Scheenkloth y Alfredo Brotons Muñoz, en *Escritos musicales IV. (Moments musicaux. Impromptus)*. Madrid: Akal, 2008, pp. 319-324. En realidad, la expresión *atomistic listening* había sido empleada ya por Adorno treinta años antes, en un ensayo de 1934 titulado “Ladrones musicales, jueces no musicales” (*Escritos musicales IV...* op. cit., pp. 313-317), en el que puede leerse: “(...) quien no percibe la forma y co-oye, por así decir, atomísticamente, de momento en momento, va «dando saltos» acústicos de una manera que el «musical» sólo difícilmente puede imaginarse y, por tanto, necesariamente describe de modo imperfecto.”

⁴⁰² PADDISON, Max. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge: Camb. Univ. Press, 1993, p. 14.

⁴⁰³ ADORNO, Theodor W. “Pequeña herejía”. En: *Escritos musicales IV...* op. cit., p. 321.

como decir su eternidad, y esto ya en el propio llegar a ser, en el propio devenir de la totalidad a través de cada uno de sus momentos singulares. Sin embargo, a pesar de su relación orgánica con el conjunto, lo singular, el *aquí* y *ahora* de la escucha, conserva por un instante esa “cierta inmediatez”, esa resonancia propia sin la cual no constituiría un hecho material para la percepción del oyente, aunándose con ella y moldeándola según su forma súbita:

“Pues en la música sumamente organizada, (...) el todo, y ciertamente más cuanto más se la ha organizado, es algo en devenir, no algo abstractamente pensado de antemano, no una rutina que las partes únicamente cumplirán. Más bien, lo musicalmente todo es esencialmente un todo compuesto de partes que se suceden con fundamento, y sólo por eso es un todo. A eso obligan los límites de la misma aprehensión posible de la música, la cual sólo en las sucesivas secciones interioriza [*become conscious*], en cuanto algo que se prolonga en el tiempo, al todo. Éste se articula mediante la relación prospectiva y retrospectiva, la espera y el recuerdo, el contraste y la proximidad; inarticulado, indiviso, se diluiría en una mera igualdad consigo mismo. Aprehender adecuadamente la música exige oír que lo que aquí y ahora se manifiesta se oiga en relación con lo anterior y, anticipatoriamente, con lo posterior. En esto el instante del puro presente, el aquí y ahora, conserva siempre una cierta inmediatez, sin la cual la relación con el todo, con lo mediado, se establecería tan poco como a la inversa.”⁴⁰⁴

Para Adorno, ser capaz de tener esta experiencia implica una actividad, o mejor, una actitud por parte del oyente (y del que ocupa la preeminencia entre el grupo de los oyentes: el intérprete): la de saber focalizar la atención y la conciencia en el presente inmediato, sosteniendo un tipo de escucha en el que la memoria es activada como instancia necesaria, no presupuesta (al tipo de audición predeterminada por el prejuicio estructural la llama Adorno “percepción reactiva”⁴⁰⁵). Esto implica un enfoque materialista de la creación artística, y se relaciona con el tipo de audición que asociamos naturalmente a la obra de algunos compositores como Schubert, quien se destacó por la habilidad para crear súbitamente fracturas en el devenir temporal virtual de la obra a fin de poner en primer plano el eco, la gravidez, la profundidad de un tema o de un motivo concretos, obligándonos a detenernos en él:

“El medio para tal experiencia es la fantasía exacta (*exakte Phantasie*). Esta abre la riqueza de lo individual, en lo cual se demora en lugar de, con la ansiosa impaciencia que se ha inculcado en el buen músico y que últimamente acibara tantas interpretaciones, apresurarse por encima de ello a marchar hacia el todo.”⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ ADORNO, Theodor W. “Pequeña herejía”. En: *Escritos musicales IV...* op. cit., p. 320.

⁴⁰⁵ ADORNO, Theodor W. “Pequeña herejía”. En: *Escritos musicales IV...* op. cit., p. 321.

⁴⁰⁶ ADORNO, Theodor W. “Pequeña herejía”. En: *Escritos musicales IV...* op. cit., p. 323.

“El todo musicalmente verdadero (...) es resultado y proceso en uno”⁴⁰⁷, escribe Adorno, al tiempo que afirma, preconizando una actitud que le parece la más adecuada a la realidad musical de nuestro tiempo, que “parece urgente fijar la mirada en lo musicalmente singular, como complemento de la audición estructural y como concreción de ésta.”⁴⁰⁸ Zambrano fue siempre consciente de la naturaleza fragmentaria, atomística de la música, aunque también de que es en ella donde el resplandor de lo Uno alcanza una intensidad más homogénea:

“(...) algo afin, muy afin a la poesía, pues que anduvieron mucho tiempo juntas, la música. Y en la música es donde más suavemente resplandece la unidad. Cada pieza de música es una unidad y sin embargo sólo está compuesta de fugaces instantes.”⁴⁰⁹

El investigador estadounidense Leonard Meyer había hablado ya en los años cincuenta⁴¹⁰, aplicando conceptos provenientes de la psicología de la forma (*Gestalttheorie*) y de la teoría de la información, de la dinámica de la escucha musical como proceso activo en el que el oyente genera, a partir de los estímulos que el sucesivo desenvolvimiento de la obra va operando, continuos horizontes de expectativas basados en la interrelación de lo presente con lo ya pasado, como fundamento a su vez de intuiciones prospectivas -pertinentes siempre respecto del marco histórico-estilístico en el que nos movamos- acerca de lo que podría ocurrir; de tal manera que la emoción en el oyente –lo que podríamos llamar el placer estético- surge cuando “una espera –la tendencia a una respuesta-, activada en una situación de estímulo musical, es inhibida temporalmente o bloqueada permanentemente.”⁴¹¹

Por cierto que el estilo aforístico de Adorno, que alcanza su más alta cumbre en los *Minima moralia* (1951), guarda alguna semejanza operativa o funcional con esos breves párrafos –por utilizar un término de Joyce, podríamos llamarlos *epifanías*- mediante los que dilatadamente se escande el *dictum* zambraniano. Además, como ocurre con la escritura de Zambrano, balbuciente en ocasiones de pura trascendencia, muchos de esos aforismos adornianos se llenan de una referencialidad sin referencia, pues la música es *begriffslose Erkenntnis*, conocimiento sin conceptos, y la reflexión sobre ella apunta siempre al espinoso

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ ADORNO, Theodor W. “Pequeña herejía”. En: *Escritos musicales IV...* op. cit., p. 321.

⁴⁰⁹ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 21.

⁴¹⁰ MEYER, Leonard. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: Chicago University Press, 1956.

⁴¹¹ MEYER, Leonard. *Emotion...* op. cit., p. 31. Citado por Enrico Fubini. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1988, p. 367.

problema de conceptualizar lo no conceptual, de reducir a identidad lo sustantivamente no idéntico.⁴¹²

Justamente por eso resulta más paradójica y misteriosa la invencible capacidad de la música para galvanizar la voluntad, su espectacular potencia hermenéutica:

“Sólo cantando se descifraba el enigma, lo cual coincide con el hecho de que en los primeros tiempos de Grecia el maestro fuera representado con una lira. ¿Quería ello decir que el maestro y el discípulo fueran músicos? No, sino que hablaban de la memoria, madre de todas las musas y musa ella misma. Mnemósine actuaba como música y canto, como número y palabra.”⁴¹³

Esto nos conduce a uno de los motivos esenciales asociados al arte de los sonidos: la memoria.

3.1.2. Mnemósine

Que Mnemósine, la madre de las Musas, está íntimamente relacionada con la música, es una suerte de motivo recurrente en los escritos de Zambrano, cuya formulación más asertiva aparece en las palabras que ella escribe en “La condenación aristotélica de los pitagóricos” (de *El hombre y lo divino*):

“Y el canto y la lira -armonía que es razón, pero también y siempre evocación- otra acción mágica, atraedora de almas, de recuerdos. **La música es la diosa que sirve a la memoria.** Es coherente también en este punto de leyenda de Pitágoras (sic) que le atribuye una prodigiosa, sobrehumana, memoria. La música nació para vencer el tiempo y la muerte, su seguidora.”⁴¹⁴

Un ensayo de más extensión y profundidad sobre este *topos* puede encontrarse en el cuarto párrafo (‘El ir y venir de la memoria’) del capítulo IV (‘Los lugares de paso donde se verifica el trascender’) de *Notas de un método*, del que nos ocuparemos más adelante⁴¹⁵. Un poco antes, en el párrafo tercero⁴¹⁶ del mismo capítulo de la misma monografía, Zambrano escribe:

“La música del pensamiento sobrepasa, pues que lo enhebra, el ir y venir de la memoria (...).”⁴¹⁷

⁴¹² PADDISON, Max. *Adorno's Aesthetics...* op. cit., p. 15.

⁴¹³ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 54.

⁴¹⁴ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 84. La negrita es nuestra.

⁴¹⁵ En el subpárrafo 4.2.5. (‘Mater memoria’) de este trabajo.

⁴¹⁶ El titulado ‘La circulación de la claridad en el sujeto. La resistencia que su opacidad le opone’.

⁴¹⁷ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 80.

De una manera poética describe Zambrano, pues, ese enhebrar la música, “la música del pensamiento”, los fragmentos dispersos de la memoria, dotando así de un sentido a lo vivido. Es lo epifánico de los momentos en que algo largamente incubado o padecido cobra significación y se ilumina en toda su trascendencia:

“Todo lo que se abre dando a ver en unidad lo que ha aparecido como fragmentario y hasta inconexo y encontrado lo salva en rosa; en forma de rosa que admite innumerables pétalos, a partir de los cuatro iniciales (...).”⁴¹⁸

En esta primera aproximación a la tríada Música-Pensamiento-Memoria me gustaría hacer una nueva mención a Adorno. A este respecto Marta Tafalla, ponderando la importancia de la memoria en el pensamiento del filósofo alemán, se refiere a ella en los siguientes términos:

“Esta categoría que apenas emerge en la superficie de sus escritos, mencionada escasa y brevemente, es la más oculta, pero desde los márgenes está centrando su pensamiento, justamente porque la filosofía debe alimentarse de lo marginado, de lo olvidado. Y quien nos lo retorna es la memoria.”⁴¹⁹

La memoria es medio para neutralizar la alienación, vía para contrarrestar y corregir todo dominio, no importa cuál sea su origen, pues “[s]i todo dominio consiste en el olvido de lo dominado, es la memoria la única que puede vencerlo.”⁴²⁰

Con estas ideas acerca de la memoria, hay que reconocer a Adorno su contribución a la definición de lo que recientemente ha sido bautizado como *razón anamnética*:

“La primera generación de la Escuela de Frankfurt, en especial Benjamin y Adorno, así como Rosenzweig, Levitas, Bloch y Jonas, son según Metz los filósofos que han recuperado la tradición judía de la memoria para incorporarla a la filosofía occidental (...).”⁴²¹

⁴¹⁸ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 139.

⁴¹⁹ TAFALLA, Marta. *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*. Barcelona: Herder, 2003, p. 195.

⁴²⁰ TAFALLA, Marta. *Theodor W. Adorno...* op.cit., pp. 195-196.

⁴²¹ TAFALLA, Marta. *Theodor W. Adorno...* op.cit., p. 204.

Como recuerda Marta Tafalla, fue J. B. Metz quien puso en evidencia en su artículo fundador “Anamnetische Vernunft”⁴²² la doble crisis del pensamiento europeo —crisis de las ciencias del espíritu y crisis del cristianismo—, señalando al mismo tiempo la falla interna que recorre a este último. En efecto, el cristianismo bebe de una doble fuente: por un lado su fe se alimenta del núcleo milenario del judaísmo, pero, por otro, su infraestructura constitutiva, su retórica de sistematización racional viene determinada por un trasfondo griego. Esa doble dependencia genera tensiones y disonancias, pero puede ser trascendida o corregida en su problematicidad mediante el redescubrimiento de un contenido racional propio del judaísmo y diferente del helénico. Es ese contenido racional judaico el que se relaciona directamente con la razón anamnética y con la memoria. Metz sintetizó esa orientación particular de la racionalidad judía con un aforismo: *Denken als Andenken, als geschichtliches Eingedenken* [Pensar como recordar, como memoria histórica].⁴²³

La importancia que en Zambrano adquiere la ἀνάμνησις, hasta el punto de que podría hablarse en ella, análogamente, de una metafísica y una gnoseología anamnéticas; sus reflexiones sobre la Guerra Civil y la memoria de los vencidos (tal como aparece, por ejemplo, en *Delirio y destino*⁴²⁴), así como la declarada impronta órfica y pitagórica de su pensamiento, en la que no por casualidad la instancia “memoria” ocupa un estatus de trascendencia religiosa, todo ello establece una filiación, que habría que investigar, con esta línea adorniana de sentir y pensar.

Para Zambrano, aun el vivir individual tiene algo también de fluctuación musical, de incesante oleaje (o de *swing*, podríamos decir, por emplear una metáfora de feliz proyección en la música), en una suerte de oscilación continua entre lo conocido y lo desconocido, entre lo mismo y lo otro:

“El movimiento propio del vivir personal, único que puede llegar a sernos relativamente diáfano, es el de avanzar a ciegas primero y haber de retroceder después en busca del punto de partida.”⁴²⁵

¿Es esta razón anamnética, en tanto que determinada por el “ir y venir de la memoria”, una razón musical? ¿No constituye la música una suerte de cauce

⁴²² METZ, J. B. “Anamnetische Vernunft”. En: *Zwischenbetrachtungen im Prozess der Aufklärung. J. Habermas zum 60. Geburtstag* (A. Honneth, TH. McCarthy, C. Offe, A. Wellmer, eds.) Frankfurt: Suhrkamp, 1989.

⁴²³ Citado por Marta Tafalla, *op. cit.*, p. 203.

⁴²⁴ ZAMBRANO, María. *Delirio...* *op. cit.*, p. 238.

⁴²⁵ ZAMBRANO, María. *Notas...* *op. cit.*, p. 81.

para el ejercicio refinado de la memoria, de la ligazón entre aconteceres puros, en el sentido de no lastrados de referencialidad, como son los que se suceden durante el curso de la audición estética? ¿Nos hemos olvidado de la memoria? ¿Qué consecuencias (epistemológicas, éticas, políticas) tiene su marginación? Pues la memoria, y la educación basada en la interiorización mnemónica, han sido durante siglos elemento vertebrador y modulador de la sensibilidad:

“(…) la educación de los hombres y mujeres europeos letrados, en particular la de los hombres, desde las escuelas de gramática y monásticas del siglo XVI, pasando por los liceos, los *gymnasia* y las escuelas públicas del siglo XIX, hasta casi nuestros días, era (…) un *ars memoriae*. (…) Los profundos efectos de esta educación y uso de la memoria en la arquitectura de la sensibilidad y en la organización del habla nunca han sido adecuadamente investigados. (…) Una y otra vez, aunque el diarista o el hablante pueden ser inconscientes del hecho, los testimonios aparentemente naturales y no premeditados de sensibilidad personal asumen una apariencia canónica (la domesticidad y la vejez se expresan a la manera de Horacio o Catulo, los hombres se ponen celosos al modo de Otelo; cuando las Brontë o George Eliot registran sus más íntimas tribulaciones y resoluciones, lo hacen, con frecuencia sin darse cuenta, en el lenguaje preciso del Eclesiastés, de los Salmos o las epístolas de san Pablo). En suma: la conciencia y el habla internas se vuelven densas y se cargan con la impronta específica de la educación letrada sobre la memoria (...).”⁴²⁶

Además de por la palabra y la memorización de todo un extenso repertorio de imágenes, motivos narrativos, *actantes* y modos de decir, ¿no podrá esa misma “arquitectura de la sensibilidad” de la que habla Steiner venir modulada igualmente por la música, por la naturaleza de la música que se escoja? Desde luego es un asunto fascinante, y casi completamente inédito, la investigación de hasta qué punto nuestros deseos, recuerdos, reacciones, expectativas y visiones del mundo nos vienen dados, al menos en parte, por la estructura temporal y las distintas matrices de intensidades expresivas que estamos habituados a experimentar en la música del llamado *common practice period*⁴²⁷. ¿Hasta qué punto y de qué manera podría predicarse la “musicalidad” respecto de la arquitectura móvil y fluente del pensamiento zambraniano?

⁴²⁶ STEINER, George. “La distribución del discurso”. En: *Sobre la dificultad y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 138-139.

⁴²⁷ *Common practice period music* es una expresión para referirse a la música “cultura” occidental compuesta en el período comprendido entre 1600 y 1900: es decir, el segmento temporal en el que básicamente se fraguó y se desplegó plenamente, como gramática universalmente admitida en Occidente, la armonía tonal-funcional y las formas y agrupaciones instrumentales y/o vocales a ella asociadas. Habitualmente se emplea como contrapuesta al concepto de música contemporánea, en cuyo momento fundacional suele señalarse como acontecimiento más significativo la llamada “revolución atonal” de principios del siglo XX.

Más adelante, cuando hablemos del orfismo y de su inconfundible transparencia en la obra de Zambrano, volveremos, con ella, sobre este tema de la música y la forma en que ésta determina los modos de la vida interior, la naturaleza litúrgica del arte de los sonidos y la crítica de la actitud puramente estética, todo ello en el marco de una escatología de contenido órfico-pitagórico.⁴²⁸

3.1.3. El pensamiento como música interior

Hay dos tópicos de presencia continua en el imaginario zambraniano: uno es el tópico literario de la “soledad sonora”; el otro es el tópico teológico y místico de la oración como canto interiorizado. Así, por ejemplo, al referirse al germen de la obra de su gran referente intelectual, Unamuno, Zambrano escribe:

“Sus mejores libros [los de Unamuno] tienen su origen en una feliz «ocurrencia», en un instante privilegiado, éxtasis que llega mientras pasea en el bosque o descansa junto al camino. Es la soledad de un corazón que de pronto se hace sonora y, embriagado de felicidad, corre a cantarla ante todos los hombres, gozoso de su ventura.”⁴²⁹

La figura del intelectual va asociada necesariamente a esta cualidad musical de la subjetividad, a esta suerte de resonancia interna espontánea:

“Todos -los que pertenecen a tal denominación de «intelectuales»- son hacedores de memorias y confesiones, siempre sintiéndose individuos, centro originario, corazón sonoro.”⁴³⁰

Y en el mismo plano que esta metáfora de la melodiosa penumbra, se sitúa la de la oración como “música callada”. Hay un curioso artículo de Zambrano del año 1964 que merece, a este respecto, una cita extensa. Narra la experiencia de dos misioneros cristianos, huéspedes ocasionales de unos monjes budistas, y de cómo la silente actividad oratoria de estos deviene paradójicamente en un clamor emanado de lo que no parece ser sino una acción puramente interior:

“El hecho es el siguiente: Un día los dos misioneros recibieron el aviso por parte de un Lama de que esa noche no podrían conciliar el sueño, de que se preparasen a velar. La

⁴²⁸ El hilo conductor de la memoria aparece a lo largo de todo este trabajo, principalmente en los párrafos y subpárrafos 3.2. (“Las entrañas. El corazón”), 4.1. (“Orfismo”), 4.2. (“Pitagorismo”), 4.2.5. (“Mater Memoria”), 5.2. (“Sugerencias gnósticas”) y 6.4.7. (“La melodía de los sueños”).

⁴²⁹ ZAMBRANO, María. *Unamuno*. Edición e introducción de Mercedes Gómez Blesa. Barcelona: DeBols!llo, 2004, p. 40.

⁴³⁰ ZAMBRANO, María. *Unamuno*, op. cit., pp. 40-41.

causa era simplemente que esa noche tendría lugar la plegaria silenciosa: nos reuniremos todos a la intemperie a rezar con los labios cerrados durante toda la noche, hasta que venga el día. Ante esta noticia los misioneros sonrieron como ante la palabra de un niño y mirándose entre sí, dijeron que si sólo era esto lo que iba a suceder, ellos podrían dormir bien tranquilos. Y en consecuencia, se acostaron como todas las noches y como todas las noches entraron en el sueño. Sólo que a media noche, según se les había anunciado, fueron despertados de lo más profundo del sueño por un sonido inmenso envuelto en una vibración hasta entonces sentida. Se levantaron y salieron de la casa. Y allí, a la intemperie estaban los sacerdotes y los fieles reunidos en actitud de orar; acercándose a ellos vieron que los labios no se les movían, que apenas se estremecían como las hojas finas de un árbol por un viento invisible. Y el sonido lo llenaba todo, como si la tierra y las piedras rezaran, como si la noche rezara, como si el firmamento y las estrellas rezaran.⁴³¹

Este principio de la interioridad del canto sacro se conecta naturalmente con el renacimiento del pitagorismo neoplatónico apreciable en los textos de los primeros Padres de la Iglesia⁴³², pues “el canto silencioso en extremo puede aproximarse o identificarse de forma directa con la percepción de la armonía cósmica.”⁴³³ Afirma San Jerónimo (siglo IV) en su *Comentario* a la Epístola de San Pablo a los efesios que “nosotros deberíamos cantar melodías con las que diéramos gracias al Señor, más con el corazón que con la voz.”⁴³⁴ El trasfondo pitagórico de esta idea es evidente, y Enrico Fubini, en su comentario a algunos pasajes del *Protréptico a los griegos* de Clemente de Alejandría⁴³⁵, lo pone de manifiesto:

“En definitiva, tanto Clemente de Alejandría como otros Padres de la Iglesia, no hacen otra cosa que atribuir a la música los mismos poderes que le atribuían los antiguos pitagóricos. Es más: al parecer, no sólo no era extraña al pensamiento de Clemente la idea de que la música dispusiera de poder para instaurar armonía entre elementos –de otro modo- en desacuerdo, sino que tampoco lo era la de que el universo mismo se constituyera de música, es decir, de armonía (...).”⁴³⁶

En María Zambrano, la certeza de que el pensamiento puede ser musical aparece vinculada por vez primera a la narración del singular drama existencial de

⁴³¹ ZAMBRANO, María. “La plegaria silenciosa”. En: *Semana*, vol. X, n° 300, San Juan de Puerto Rico, 11 de marzo de 1964, p. 4.

⁴³² Vid. FUBINI, Enrico. *La estética musical...* op. cit., especialmente el capítulo III, titulado “El período de transición entre el mundo antiguo y el medieval”, pp. 81-97.

⁴³³ FUBINI, Enrico. *La estética musical...* op. cit., p. 84.

⁴³⁴ MIGNE, Jacques-Paul. *Patrologie cursus completus*. París, 1847, pp. 561-562. Citado por Enrico Fubini, *La estética musical...* op. cit., p. 84.

⁴³⁵ SAN CLEMENTE DE ALEJANDRÍA. *Protréptico a los griegos*. Londres: Heinemann, 1919, pp. 3-17.

⁴³⁶ FUBINI, Enrico. *La estética musical...* op. cit., p. 82.

su juventud, cuando “[e]n el umbral de los estudios «serios» hubo de renunciar a la música”⁴³⁷ (ella, que había planeado dedicarse al piano) por incontestable exigencia paterna. Ante la negativa de don Blas, la lectura de Bergson –cuenta la autora- vino a salvarla en aquella encrucijada, pues a través de ella cayó en la cuenta de que “era posible rescatar la música perdida”⁴³⁸, es decir, hacer “música con el pensamiento”⁴³⁹, y que la musicalidad del pensar se refleja en su “precisión”⁴⁴⁰, que es algo muy distinto de la *clarté* cartesiana⁴⁴¹. En esta misma experiencia parece tener su origen también el interés de Zambrano por los pitagóricos, de quienes intuye “debían tener la clave” de ese misterio según el cual “[e]l pensamiento en su máxima precisión sería también música y matemáticas.”⁴⁴²

Lo inmóvil, el ser de Parménides, la razón constructiva y arquitectónica, el racionalismo cartesiano es, por emplear una metáfora musical, concebido como *cluster* que interrumpe la fluencia inextinguible de ese hacer “música con el pensamiento” o “razón musical”⁴⁴³. Su inadecuación, su naturaleza disonante, de cuerpo extraño, aparece sugerida con metáforas acústicas, como en el siguiente pasaje de *Notas de un método*:

“La aparición de lo inmóvil es una revelación ensordecedora, una desencarnación, un conocimiento indebido, a la situación siempre relativa -diríamos, a la relatividad- del sujeto y de su razón.”⁴⁴⁴

Frente a ese tipo de razón absoluta (o, mejor, absolutista), simbolizado por la *clarté* del cartesianismo, Zambrano aboga por una razón mediadora. Fragmentos como el que sigue, de *Notas de un método*, sugieren no sólo la absoluta equivalencia entre las expresiones *razón poética* y *razón musical*, sino incluso la mayor pertinencia de la última frente a la primera, extremo que seguro no pasó desapercibido a la misma Zambrano:

⁴³⁷ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 209.

⁴³⁸ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 210.

⁴³⁹ *Ibid.*

⁴⁴⁰ *Ibid.*

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² *Ibid.*

⁴⁴³ La expresión “razón musical” no aparece así, explícitamente, en ningún texto zambraniano, pero estimamos que su pertinencia, a raíz de la lectura de fragmentos como el que hemos comentado de *Delirio y destino*, es indiscutible. Sería, pues, una de las denominaciones (junto a las de “razón cotidiana”, “razón mediadora”, “razón erótica”, “razón unitiva” o “razón poética”) que sumar a la lista de las que Zambrano (y/o sus comentaristas) han empleado para referirse a su proyecto vital e intelectual.

⁴⁴⁴ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 127.

“**La razón mediadora**, aparecida también en un singular estoico llamado Séneca, tan cerca del pitagorismo, es ya explícita y **está enlazada con la música**. La música, inaudible a veces, que sostiene en su abismo a la vida, y la eleva a razón mediadora -que sería un modo de definir la música-. La razón mediadora no pretende llegar a ser, nace de una renuncia tan fecunda que hace oír la música del pensamiento, en un instante que no lleve tiempo, salvando a la vida de su condena a la temporalidad, al mismo tiempo que la acepta, que la trasciende, no que la supera. Toda razón ha de ser mediadora entre la nada y el ser, entre la soberbia de la vida y su acabamiento, su humillación, tal como sucede en las razones constructivas, que pretenden suplantar a la misma vida con su construcción.”⁴⁴⁵

La figura de Unamuno, tan querida y esencial para María Zambrano, se convierte en imagen privilegiada para ilustrar, frente a la actitud filosófica clásica, esa suerte de estado musical y poético que induce, en quien lo experimenta, el loor más que la reflexión. Así, la obra unamuniana se revela como uno de los catalizadores más poderosos de la interpretación musical del pensar que Zambrano elaborará desde muy temprano:

“(…) Unamuno, el terrible español Unamuno, vivió su tragedia de otra manera [distinta a la de Kierkegaard]. Sin ambición filosófica apenas y poseído por un ímpetu que le hacía ser caña que canta -y no que piensa- la gloria del Señor.”⁴⁴⁶

El hombre culto, a la medida de Unamuno, exhibe una naturaleza polifónica –de tiempos, de voces, de lenguas, de culturas- de una manera que vagamente recuerda a los griegos, quienes destinaban para el hombre culto la denominación de μουσικός ἀνήρ⁴⁴⁷:

“Todo hombre culto tiene no una, sino varias patrias, y el más culto será aquel que en su espíritu y modo de vivir haya incorporado todas las patrias, todas las culturas de las que tenemos conocimiento, aquel en que resuene la voz más remota del pasado, unida a la voz del futuro que clama por abrirse paso.”⁴⁴⁸

Para Unamuno, poeta también él mismo, hay un punto a partir del cual la palabra se muestra impotente para expresar, una línea que, según parece, habla de la anhelada transustanciación de la poesía en música:

⁴⁴⁵ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 129. La negrita es nuestra.

⁴⁴⁶ ZAMBRANO, María. *Unamuno*, op. cit., p. 155.

⁴⁴⁷ Vid. COMOTTI, Giovanni. *Historia de la música, I. La música en la cultura griega y romana*, op. cit., p. 5.

⁴⁴⁸ ZAMBRANO, María. *Unamuno*, op. cit., p. 157-158.

“Quisiera no saber lo que dijese,/ nada decir, hablar, hablar tan sólo,/ con palabras uncidas sin sentido / verter el alma.”⁴⁴⁹

Es el Unamuno “caña que canta” y que aspira a hablar con “palabras uncidas sin sentido”, el Unamuno que sueña con envolver a sus lectores, como “[s]i os dejara en el alma un vago trémolo”.⁴⁵⁰

La metáfora de la música, difusamente identificada con aquello ignoto que lleva dulzura al corazón (la famosa “gota de aceite” de la que hablara Zambrano, en la muy citada carta que dirigiera a Rafael Dieste en noviembre de 1944⁴⁵¹), como lo que aplaca la sed, el dolor del corazón o la aridez de las entrañas (imágenes todas de raigambre órfica), está presente en otros pasajes relacionados también con Unamuno:

“Un poeta como Zorrilla, tan oratorio y tópico, ha sido en este amargo siglo XIX uno de los pacificadores más efectivos: sus ritmos, sus tópicos poéticos, su música ha llevado algo de dulzura al enconado corazón hispánico. Unamuno en sus *Recuerdos de niñez y mocedad* cuenta cómo se embelesaba leyéndolo en la huerta familiar, cuando era mozo de instituto, y es algo así como si la tonada maternal le hubiese mecido. La poesía de Zorrilla y la oratoria de Castelar han sido los mayores agentes de concordia en nuestra discordante vida del siglo XIX.”⁴⁵²

Zambrano es consciente de la centralidad de la música en un siglo como el XIX, guardando en mente la metafísica de la música alemana que se puede seguir en autores como Wackenroder, Ludwig Tieck, Novalis, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann o Schopenhauer (una metafísica que, por cierto, está profundamente imbuida también de la *Harmonia Mundi* pitagórica). Así mismo, la música como religión y la religión de la música, conceptos inseparables del legado romántico en general, y wagneriano en particular, no son en modo alguno extraños a nuestra autora:

“Débilmente se han proclamado en la segunda mitad del siglo XIX varias religiones: la de la humanidad -que ha tenido una proclamación más clara y decidida como debida al fin a

⁴⁴⁹ Citado por ZAMBRANO, María. *Unamuno*, op. cit., p. 183.

⁴⁵⁰ UNAMUNO, Miguel. De su poema “Sin sentido”. Citado por ZAMBRANO, María. *Unamuno*, op. cit., p. 184.

⁴⁵¹ Véase a este respecto el interesante artículo de Sonia Prieto, “El pensar que fluye como *gota de aceite*”. En: *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”*, nº 4, febrero de 2002, pp. 107-112, donde la autora identifica una posible fuente de esa querida imagen zambranianiana en el *Teeteto* platónico (144b).

⁴⁵² ZAMBRANO, María. *Unamuno*, op. cit., p. 49.

la filosofía-, la de la naturaleza, la del arte, después la de la música -la poesía ha sido más cauta-, la del progreso, la de la ciencia, la implicada en la filantropía...»⁴⁵³

El canto, entendido en su sentido recto, pero también en el metafórico (como “música del pensamiento”), es medio idóneo, si no el único posible, para expresar ciertas verdades, ésas donde el medio es el mensaje. Se trata de la misma homología o correspondencia entre forma y contenido que Zambrano saca a la luz cuando escribe, por ejemplo, que “[e]l andaluz dice en coplas su metafísica de la soledad, de la angustia, de la libertad.”⁴⁵⁴ Las dice así porque no de otra manera podrían decirse.

Zambrano tomará buena nota de ello a la hora de enfrentar su particular exégesis y su singular hermenéutica de la historia del pensamiento en Occidente.

3.1.4. La música negativa: el silencio

Junto a la consideración de la música como hecho positivo (es decir, como emisión y vibración efectiva que se erige, contrastante, sobre un fondo inerte de silencio), también aparece en Zambrano la descripción de la música en un sentido negativo, como silencio, mas silencio vivo, grávido de potencialidades, a modo de matriz que concibe o semilla que germina. Alumbrar el silencio es, entonces, limpiar el ruido de fondo, depurar la inautenticidad, iniciar una ascesis. El silencio es vía, umbral o velo tras el que trasparece el esplendor de la *Harmonia Mundi* pitagórica. Así se expresa el *alter ego* de María Zambrano, Diotima de Mantinea, en un fragmento en el que la apertura hacia el mundo se opera a través de una casi dolorosa hiperestesia:

“Y el silencio se ahondaba aún más y se abría en sus adentros. Comienzan así a sentirse las puras vibraciones del corazón de los astros, de las plantas y de las bestias y del corazón sagrado de la materia que sólo es inerte porque se presta a ser domada hasta el no-ser para servir. Y también el tiempo primero que cae y desciende rescatado en cada cosa. **El mar sin límite de las vibraciones de la vida** y su corazón primero. Un cáliz donde toda vibración se transforma y la materia es redimida de su servidumbre, donde el tiempo es consumido y se hace instante, como si ese Dios desconocido de que me han hablado llamara hacia sí irresistiblemente, abismo donde toda vibración, todo latido, entra para pasar a ser vida. Cáliz y abismo donde el instante deja de ser grano de arena; es germen, fuego, luz. Suceso que no pasa.”⁴⁵⁵

⁴⁵³ ZAMBRANO, María. *Unamuno*, op. cit., p. 64.

⁴⁵⁴ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 80.

⁴⁵⁵ ZAMBRANO, María. “Diotima de Mantinea”. En: *Hacia un saber...* op. cit., p. 233. La negrita es nuestra.

En “La palabra perdida” de *De la aurora*, el silencio aparece asociado a uno de los rasgos de la música que, desde el Romanticismo, ha determinado al arte de los sonidos con un signo axiológico positivo: la inefabilidad. Allí habla Zambrano de:

“(…) el silencio incomparable, indecible, el silencio más allá de toda definición, de todo concepto. Es el silencio de la concepción de la luz (…).”⁴⁵⁶

En *Delirio y destino*, a propósito de una charla dada por estudiantes universitarios (entre los que se encontraba María Zambrano) y hombres (“los más ilustres de la Ciencia, de la Universidad española, de las letras”⁴⁵⁷) a las trabajadoras de la Casa de las cigarreras de Madrid⁴⁵⁸, probablemente (aunque Zambrano no lo precisa del todo) en el otoño del año 1929, se encuentra esta calurosísima descripción sobreabundante en metáforas musicales. Allí el silencio es el del que escucha, el que ofrece blandamente el seno para una concepción y, misteriosamente, determina desde su pasividad la armonía y la carga de verdad de lo que se dice:

“Y no hubo lucha, ni imposición, ni «pedagogía», fue un momento de «armonía preestablecida», a la manera musical; el tono estaba dado ya desde el principio, existía; la consonancia fue perfecta (...); las palabras habían sido solamente la cadencia en aquel concierto improvisado por un músico a lo Mozart.”⁴⁵⁹

Y un poco más adelante, maravillada por el modo expectante en que aquellas humildes trabajadoras habían recibido su charla, la de Zambrano, hablará la autora de “aquella armonía, aquel silencio viviente donde caían las palabras como música.”⁴⁶⁰

Mas en otras ocasiones el silencio no es esa matriz de infinitas potencialidades, ese seno poroso que acoge y hace germinar, sino la consecuencia de un trauma o de una oclusión. Pues **dos tipos de silencio** son los que María Zambrano termina distinguiendo: un silencio viviente y un “silencio disonante”; un silencio de la “razón cumplida”, que ensancha y engrandece el mundo, y un silencio que no es más que muerte, interposición (un silencio de la razón nonata, un silencio que empobrece porque es la extirpación de miles de voces, un silencio

⁴⁵⁶ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 91.

⁴⁵⁷ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 58.

⁴⁵⁸ Esas cigarreras que Zambrano caracteriza como “corazón del casticismo madrileño, temible por sus burlas, sus desplantes, por todo lo «chulapo» de su estampa típica...” (*Delirio...* op. cit., p. 58.)

⁴⁵⁹ *Ibid.*

⁴⁶⁰ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 59.

que surge en ella tras la evocación de los muertos de la Guerra Civil, los sin voz por antonomasia):

“Los muertos no tienen voz; es lo primero que pierden. Se les oye dentro de uno mismo, en esa música que por instantes brota cuando más olvidados estamos, como si ya nunca pudiésemos estar solos. Y llegan palabras entrecortadas, sílabas de ese país de la muerte. Una voz, ahogada en el esfuerzo para hablar, quiere contar su historia. Todos los muertos prematuros, los muertos por violencia, necesitan que se cuente su historia, pues sólo debe ser posible hundirse en el silencio cuando todo quedó dicho, ya apurada la vida como una sola frase redonda de sentido. Rendir el alma sólo se puede ante una vida que en su razón fluyente recoge las nuestras, las razones de lo que vivimos, de lo que nos tocó vivir. Mas cuando aquel trozo de destino se hundió como una Atlántida, pero en el seno de una historia sin fondo, cuando se siente funcionar otra vez el arcaico dios que devora a sus hijos desposeídos hasta del tiempo, no es posible aceptar el silencio. Pues hay el silencio de la razón cumplida que va a integrarse con todas las razones a ensanchar el curso de la armonía. Y hay silencio disonante que deja en el aire la palabra entrecortada, la razón convertida en grito, el silencio que despoja al condenado del esqueleto de su verdad.”⁴⁶¹

Hacer frente a ese “silencio disonante” –es decir, propiciar su adecuada *resolución*- es lo que pretende la razón anamnética: otro de los nombres, según estimo, de la múltiple e inacabable razón poética zambraniana.

3.1.5. **Carácter imperativo de la música**

El pensamiento es una actividad y, para Zambrano, una suerte de danza. Es móvil, fluente, resonante, en su pureza resuena y vibra. Emite. Plantea y resuelve disonancias. Escande sus cadencias. Se instala en una determinada frecuencia, alta o baja, que determina quiénes sean los que sintonicen con él. Su “musicalidad” se hace tanto más patente cuanto más puro se torna el pensar. Pero, ¿qué significa predicar la pureza respecto del pensamiento? En “Poema y sistema” puede leerse:

“El pensamiento cuanto más puro, tiene su número, su medida, su música.”⁴⁶²

Y al mismo tiempo que “tiene su música”, el pensamiento, música inaudible, mide y escande el entorno que ocupa, el marco en el que se instala, las coordenadas que define. Como escribe en *Los bienaventurados*:

“Todo espacio pensable, o a lo menos colonizado por el pensamiento, ha de ser mensurable, numérico, rítmico y aun melodioso. La tradicional música de las esferas no

⁴⁶¹ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 238.

⁴⁶² ZAMBRANO, María. “Poema y sistema”. En: *Hacia un saber...* op. cit., p. 55.

hace más que ofrecer el clavo de este hermético pensamiento, de la totalidad de la promesa que se despertó un día en la mente y en el corazón del sabio Tales. Una tal promesa no puede despertarse más que en la juntura de los dos polos que presiden, a veces hasta desgarrarlo, al ser humano: la inteligencia y el corazón, sede del sentir originario (...).⁴⁶³

Al desenvolverse musicalmente, podría predicarse del pensar lo mismo que san Agustín escribió al definir la música: *Scientia bene movendi*, o *bene modulandi*, la “ciencia de moverse bien” o “de medir bien”⁴⁶⁴. Al igual que la verdadera música, de la que Zambrano escribe que es litúrgica y que, por tanto, no existe para ser gustada, sino para ser seguida⁴⁶⁵, el pensamiento, cuanto más puro, debe ser obedecido. Está para transformar, pues es “vivo y operante”:

“La vida humana reclama siempre ser transformada, estar continuamente convirtiéndose en contacto con ciertas verdades. Verdades que no pueden ser ofrecidas sin persuasión, pues su esencia no es ser conocidas, sino ser aceptadas.”⁴⁶⁶

En *De la aurora* se afirma también, rindiéndose a un descubrimiento plasmado ya en *El hombre y lo divino*, que “la función primordial de la música no es ser oída, sino ser seguida.”⁴⁶⁷

Lo que, moviéndose (conforme a una medida), mueve a lo otro. Lo que ordenadamente deviene *afecta* a los otros entes: he ahí la música, y he ahí también la raíz de la doctrina psicagógica en relación con la música que, en Occidente, fueron los pitagóricos los primeros en formular. El movimiento es la vía a través de la cual la materia se trasciende a sí misma, el modo en el que puede salir de su “ensimismamiento” inconsciente. La palabra, el canto y la danza se revelan así como el ápice (en el sentido de “cumbre” o “extremo superior”) de ésta a la que Zambrano llama “la sierva entre todas”⁴⁶⁸: la materia.

“La materia es sentida como criatura del espacio, su pobladora enteramente adecuada; tan en adecuación con él, que lo ocupa como si fuera un espacio más denso y opaco. (...) Solamente cuando un cuerpo se mueve en forma singular, indicativa, se destaca en él como un algo más que la materia y como un alguien cuando emite señales cargadas de intención, en grado eminente, la palabra, el canto.”⁴⁶⁹

⁴⁶³ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 47.

⁴⁶⁴ SAN AGUSTÍN. *De Musica*, libro I, cap. II. La traducción al español más reciente es la de Madrid: Gredos, 2007.

⁴⁶⁵ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 112.

⁴⁶⁶ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 77.

⁴⁶⁷ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 45.

⁴⁶⁸ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 33.

⁴⁶⁹ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 32.

La facultad redentora de ese movimiento es aplicable no sólo a la materia inerte, sino a lo vivo en general y a las vidas individuales también. La bienaventuranza, la vida feliz, no se describe como un imposible vivir al margen de la necesidad, sino como un acto creativo libre en el marco de esa misma necesidad:

“Vivir describiendo una órbita es una imagen ambivalente: infernal por lo que de movimiento sin fin tiene, por la falta de lugar propio que significa. (...) Mas si la órbita se describe creándola, danzando en corro, (...), entonces esa [es] imagen de vida en estado puro, de la vida bienaventurada, obediente y libre a un tiempo.”⁴⁷⁰

La misma célebre definición zambraniana del hombre como “el ser que padece su propia trascendencia”⁴⁷¹ parece sujetarse a esta idea de la potencialidad musical de lo humano, la indefinida diversidad de sus posibles movimientos o ritmos. Lo específico y singular de eso que llamamos la humanidad del hombre se contendría, así, en el μουσικός ἀνὴρ, en el *homo musicus*, compendio y signo de lo trascendente. Recordemos, aun en la certeza de estar forzando la letra, que Spinoza había escrito ya, en la proposición XXXIX de la parte quinta de su *Ética*, que “Quien tiene un cuerpo apto para muchas cosas, tiene un alma cuya parte mayor es eterna.”⁴⁷²

3.1.6. Música, movimiento, danza

El conocimiento puede definirse, pues, como danza del pensamiento, y la razón como cosa viva. La razón, esa razón que se busca, no se edificará sobre palabras yertas, sobre conceptos esclerotizados a modo de mudos sillares, sino que deberá encontrar su ritmo y su melodía. Sólo así se hará vivificante. No extraña que, desde estos presupuestos, se encuentre en Zambrano una clara invocación de los presocráticos, de aquellos filósofos que emitían sus juicios danzando, de aquel albor de la filosofía en el que la escisión respecto de lo poético no se había aún operado:

“(...) la entrevista [en el templo antiguo] con la figura de la divinidad celada en su ‘celda’ era tan sólo el momento culminante al que se accedía después de haber cumplido una

⁴⁷⁰ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 51.

⁴⁷¹ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 53.

⁴⁷² En su traducción de esta obra (Madrid: Alianza, 1998, p. 422), el profesor Vidal Peña propone para esta proposición el sentido siguiente: “el que conoce muchas cosas está más cerca de percibir cuál es la posición que él mismo ocupa en el orden impersonal y eterno de las esencias.” La naturaleza *relacional* de ese conocimiento no deja de exhibir cierto vínculo con la música, la más formal de las artes.

serie de acciones rituales. Una suerte de danza, aunque danza aparente no hubiera; una melodía vivida aun sin canto ni música de instrumento alguno. (...) Teoría y danza, conocimiento. La razón se hacía sentir vivificando.”⁴⁷³

Ése es, por supuesto, el argumento central del temprano *Filosofía y poesía* (1939), pero aparece generosamente diseminado por toda la obra zambranianiana. En *La España de Galdós* se vuelve a sugerir esa unidad primigenia, con inclusión de la metáfora coreográfica, en un fragmento en el que la abstracción, ese “género de mirada que ha dejado de ver las cosas”⁴⁷⁴, es presentada como consecuencia del abandono del estado edénico original:

“Contemplación o danza, o las dos en unidad primaria anterior a la abstracción que la caída opera.”⁴⁷⁵

Y en un pasaje de *De la aurora* que remite claramente a Empédocles, María Zambrano vuelve a evocar ese horizonte utópico, verdadera Edad de Oro quebrada por la irrupción infernal del tiempo humano y la historia, al hablar de “un modo de vida que no llegó a nacer, donde los elementos, los cuatro venerables elementos, obedecían a otras leyes (...)”⁴⁷⁶ Más adelante añade: “(...) se debió de perder, así lo sentimos algunos, la danza gloriosa de los cuatro elementos, movidos por algún elemento escondido ahora, y que sólo si le ponen a arder exhala aromas, como el incienso, como la albahaca, como todos los aromas sagrados.”⁴⁷⁷

Es en ese mismo libro donde el motivo de la danza conduce a las simas más ocultas del gnosticismo zambranianiano (“esa sacra danza de los Doce de Prisciliano, en la que se pedía ser engendrado, sin añadir quiero engendrar”⁴⁷⁸), asunto que no podemos detenernos a explorar aquí⁴⁷⁹, pero por el que autores tan devotos de Zambrano como Jesús Moreno Sanz se han interesado grandemente.⁴⁸⁰

⁴⁷³ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., pp. 328-329.

⁴⁷⁴ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 15.

⁴⁷⁵ ZAMBRANO, María. *La España de Galdós*. Madrid: Endimión, 1989, p. 164.

⁴⁷⁶ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 41.

⁴⁷⁷ *Ibid.*

⁴⁷⁸ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 44.

⁴⁷⁹ En el curso de este trabajo ofrecemos un acercamiento tangencial a la componente gnóstica del pensamiento de Zambrano en los capítulos 4 (“Algunas lecturas zambranianas”, donde pretendemos iluminar las raíces órficas y pitagóricas, así como ciertos motivos platónicos, aristotélicos y plotinianos de su filosofía) y 5 (“Palabra y música”, donde se aprecia cómo la metafísica zambranianiana de la Palabra se conecta naturalmente con el gnosticismo).

⁴⁸⁰ En una nota a su edición de este libro (Madrid: Tabla Rasa, 2004, pp. 215-216), Jesús Moreno Sanz ofrece información sobre posibles fuentes para la exploración de la presencia gnóstica en la autora. Todo lo que cita es bibliografía generada por él mismo. Aun así, las referencias

Y no sólo el gnosticismo, sino que otras cuerdas aún más recónditas que vibran en la escritura zambrana se rinden a la misma metáfora. Recordemos al neoplatónico Jámblico y su definición del tiempo, tan pertinente para la metafísica de la música de nuestra autora:

“[El tiempo] es una cierta danza del alma alrededor del pensamiento (...)”⁴⁸¹

Danzar, “danzar según el movimiento de los astros”⁴⁸², es en *De la aurora* la posibilidad de alcanzar una completud negada al ente en tanto que ente; danzar es (con ese matiz imperativo que recuerda a la naturaleza de la música que Zambrano llamará “pitagórica”⁴⁸³) “obedecer al ser que no se le da todavía a cada uno”⁴⁸⁴, reintegrando “al propio planeta su condición corpórea”⁴⁸⁵, trascendiendo así la Tierra su mera condición de “sostén, suelo, lugar, restituyéndole su ser dentro de las órbitas celestes; y al ser así, sin posible caída infernal.”⁴⁸⁶

La metáfora de la danza es, como vemos, central para esta escritura. Aparecerá muchas veces, en el sentido de “danza del pensamiento”⁴⁸⁷, referida a Nietzsche⁴⁸⁸. En el pasaje que sigue, también de *De la aurora*, es una imagen que

bibliográficas no son completas: “(...) la respuesta mía a Zambrano sobre su gnosticismo fui dándosela en diversas conversaciones hasta el final de su vida, y, en todo caso, puede verse, en especial, en «*La visión segunda: el Método en María Zambrano y la tradición filosófica y gnóstica en Occidente*» (en *María Zambrano. Premio Miguel de Cervantes*, Anthropos, 1989); «La política desde su envés histórico-vital», Introducción a *Horizonte del liberalismo* (Morata, 1996); «Imán, centro irradiante: el eje invulnerable», Prólogo a *El hombre y lo divino* (Círculo de lectores, 1999); y de forma mucho más completa en mis libros *Encuentro sin fin* [Madrid: Endimión, 1996] y *La utopía irrenunciable: genealogía cívica del pensamiento de María Zambrano* (Huerga, en prensa).”

⁴⁸¹ Jámblico en Simplicio, *Comentario a las Categorías* (en *Commentaria in Aristotelem Graeca*, VIII), edición de C. Kalbfleisch, ed. de la Academia de Berlín, 1907, 351, 32 ss. Hemos tomado la cita, así como la referencia bibliográfica, de Óscar Adán, “La entraña y el espejo”, en: *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*. Carmen Revilla (ed.) Madrid: Trotta, 1998, pp. 173-191.

⁴⁸² ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 44.

⁴⁸³ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 112.

⁴⁸⁴ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 44.

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., pp. 44-45.

⁴⁸⁷ Cfr. los capítulos titulados “La palabra perdida” o “De los números y los elementos” de *De la aurora*, así como “La respuesta de la filosofía” de *Los bienaventurados*. También puede verse la conexión entre pensamiento y danza en “Poema y sistema”, de *Hacia un saber sobre el alma* y, por supuesto, en el fundamental “La condenación aristotélica de los pitagóricos” contenido en *El hombre y lo divino*.

⁴⁸⁸ Sobre la musicalidad de la escritura nietzscheana hay un documento que, no por pertenecer a la historia íntima o sentimental resulta menos significativo. Se trata de una carta firmada por Cosima Wagner en Tribschen, el 24 de junio de 1870, y dirigida a Nietzsche en Basilea, en la que ella le comenta la impresión causada por la lectura de una conferencia (“El drama musical griego”) que Nietzsche había pronunciado el 18 de enero de ese año, y cuyo texto él le había remitido, junto con una sentida dedicatoria. En un fragmento de esa carta puede leerse: “Sus comparaciones

sirve a la distinción entre “decir” y “expresar”, entre “lógos” y “acción”, entre “palabra” y “ejercicio” práctico, efectivo, acción verdadera inducida por un saber vivificante:

“Ortega y Gasset, en una de sus páginas más vibrantes por cierto, señala la expresión como fenómeno cósmico. Mas el decir no es exactamente lo mismo que el expresar. El decir aspira, tiende y se encamina al *logos*, a la palabra, aunque nunca la alcanzase (...), mientras que el expresar que enuncia Ortega, que no es por ello negado, tiende a la danza, al ejercicio, a la acción (...).”⁴⁸⁹

Danza y filosofía aparecerán expresamente hermanadas en *Hacia un saber sobre el alma*, pues allí la “sistematicidad” del pensar filosófico es descrita en términos musicales y “coreográficos”, como fluencia o “movimiento engendradora” de sentido, algo que, más allá de la filosofía, tan sólo en la danza y en la música alcanza a mostrarse cabalmente en toda su pureza:

“El sistema, lo sistemático que caracteriza a la Filosofía no es el orden externo en que aparecen colocados los conceptos, sino su mismo fluido y viviente hacerse; su sistematismo en un movimiento engendradora (...).”⁴⁹⁰

Es ese tipo de filosofía “danzante” que Zambrano intuyó latente en el proyecto –históricamente nonato– del *lógos* del número (o, mejor, el *lógos*-número) de Heráclito⁴⁹¹ y el pitagorismo:

“La esencia es la identidad a salvo, desprendida de las cosas. El *logos*-palabra necesita de la identidad y la descubre en su primer paso en Parménides. (...)”

“Mientras, el *logos* del número descubre, en Heráclito, la armonía de los contrarios, la «no-identidad». (...) Es un universo no plástico, integrado por el tiempo; la concreción de las cosas será siempre precaria, y en realidad imposible. Lo que exista

pertinentes y osadas [en “El drama musical griego”] entre la danza religiosa del coro y el *andante*, y entre la tragedia inglesa (shakesperiana, supongo) y un *allegro* de Beethoven, me han mostrado una vez más que usted es profundamente musical, y quizás su gran instinto musical le haya proporcionado la clave de la esencia de la tragedia griega, de la pasión en lugar de la acción, más o menos como si alguien fuese conducido a la filosofía de Schopenhauer por la religión hindú.” (Contenida en el excelente artículo de Luis Enrique de Santiago Guervós, “Cosima Wagner y Friedrich Nietzsche: claves para la interpretación de una relación enigmática. Correspondencia”. En: *Estudios Nietzsche. Revista de la sociedad española de estudios sobre Friedrich Nietzsche*, núm. 7. Madrid: Trotta, 2007, pp. 155-202. La carta figura en KGB (*Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*) II/2 223-226.

⁴⁸⁹ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 122.

⁴⁹⁰ ZAMBRANO, María. “Un libro de ética”. En: *Hacia un saber...* op. cit., p. 205.

⁴⁹¹ La presencia de Heráclito en la filosofía zambrana ha sido objeto de un análisis minucioso por parte de Luis Miguel Pino Campos en una ocasión muy reciente: “Referencias de Heráclito en María Zambrano”, comunicación, V Congreso Internacional sobre la vida y la obra de María Zambrano, Fundación María Zambrano, Vélez-Málaga, 22-25 de abril de 2008 (en prensa).

serán movimientos, ya sean acordados o bien sueltos. Cuando se acuerdan es el ser; una integración transitoria. Aquí, el ser no vence al tiempo.”⁴⁹²

Esa caracterización de la música como movimiento que en su autosuficiencia o autonomía es capaz de rendir el milagro de la expresividad está históricamente encarnado, en el devenir del pensamiento musical en Occidente, en la génesis del formalismo durante la segunda mitad del siglo XIX. Eduard Hanslick y su ya citado *De lo bello en la música* (1854) son aquí, por supuesto, la referencia obligada. Hanslick, el temido crítico vienés defensor de Brahms o Dvořák (pero enemigo jurado de Liszt y Wagner), el avanzado promotor de una estética para la que el contenido de la música es absolutamente indiscernible de su forma⁴⁹³, propuso en su célebre libro el símil del *arabesco* como imagen para explicitar la singular inmanencia del “sentido” en una sucesión de sonidos musicales:

“La manera en que la música puede proporcionarnos formas bellas sin el contenido de un afecto determinado, nos lo demuestra, aproximadamente, ya una de las ramas de la ornamentación en las artes plásticas: el arabesco. Vemos líneas ondulantes, inclinándose aquí suavemente, elevándose ahí atrevidas, encontrándose y separándose, correspondiéndose en arcos grandes o pequeños, al parecer inconmensurables, pero siempre bien eslabonados, saludando en todas partes un trozo parejo o encontrado, una colección de pormenores pequeños y, sin embargo, una unidad.”⁴⁹⁴

En “Notas sobre la «forma-sueño» y los últimos neoplatónicos”⁴⁹⁵, Sonia Prieto y Óscar Adán adoptan un enfoque original que nos permite a nosotros vincular esta metáfora de partida (la danza) con el movimiento en su sentido más general, como forma cinética básica que procura y mantiene la salud en los cuerpos, y con la acción de *mecer*, que precede y prepara para el sueño, en particular, todo ello a partir de sustantivas lecturas platónicas⁴⁹⁶ que sirven a los

⁴⁹² ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., pp. 87-88.

⁴⁹³ HANSLICK, Eduard. *De lo bello...* op. cit., p. 48.

⁴⁹⁴ HANSLICK, Eduard. *De lo bello...* op. cit., p. 48. Estas líneas traen inevitablemente a la memoria los extraordinarios fragmentos que Zambrano dedicó al dibujo, especialmente el capítulo titulado “Amor y muerte en los dibujos de Picasso” de *España, sueño y verdad*. Nos ocupamos de este tema en el párrafo 4.3. (“La vista y el oído: algunas lecturas zambranianas de Platón, Aristóteles y Plotino”) de esta tesis. Allí hablamos de una auténtica “fenomenología del dibujo” en la estética de María Zambrano, muy rica en imágenes sonoras.

⁴⁹⁵ PRIETO, Sonia/ADÁN, Óscar. “Notas sobre la «forma-sueño» y los últimos neoplatónicos”. En: *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”*, nº 2, marzo de 1999, pp. 114-120.

⁴⁹⁶ En concreto, los fragmentos de Platón que proponen los autores, como más ilustrativos al respecto, son: *Leyes VII*, 789a-790e y *Timeo*, 88d-89a. Así, en el segmento señalado de las *Leyes*, puede leerse (la negrita es nuestra):

autores para sostener “la asunción en el pensamiento de María Zambrano de un modelo neoplatónico en la base de su fenomenología del sueño.”⁴⁹⁷

El balanceo propio de toda traslación (de manera especialmente cargada de simbolismo en el caso de los viajes por agua), el sueño como restitución del ente a un estado prenatal o embrionario, como incursión en el mar de la matriz originaria, y la analogía geométrica entre el acto de mecer y el movimiento de la Tierra, trenzan un lazo conectivo poderoso entre la fenomenología de los sueños zambraniana y el legado representado por Platón⁴⁹⁸. Así, tal como destacan los autores citados, en “La génesis del sueño y de los sueños” (de *Los sueños y el tiempo*), siguiendo ecos platónicos muy evidentes, Zambrano se refiere a la “danza” que sigue y despliega un cuerpo al operarse ese acto de despojamiento cotidiano que es la dormición, un cuerpo que, sumido en ese estado, se revela ya sólo mero habitante del universo, sumergido en la inercia planetaria inducida por el sueño:

“Si el despertar es un arrancarse, el momento de entrar en el sueño es un abismarse de la conciencia que se sumerge como si fuera reabsorbida. Son los movimientos del cuerpo los que toman, si así puede decirse, su lugar. La respiración, de hecho, disminuye, viene a ser la protagonista del ser vivo. Y tiene lugar, al mismo tiempo, un imperceptible movimiento que la cruza, un movimiento interno en sentido horizontal que tiende a ser curvilíneo. Es el movimiento que tradicionalmente se imprime a los niños para conducirlos al sueño, el mecer.

Y al mecer al niño la antigua nodriza movía siguiendo el movimiento de la Tierra, aunque de él nada supiera, ni haya sido jamás esa la intención. Era simplemente un hecho cuya explicación sería dada recurriendo simplemente a la experiencia: *así se ha*

“CLINIAS. -¿Qué habrá que hacer entonces, extranjero? ¿Habremos de imponer el mayor número de trabajos a los recién nacidos y a los niños más jóvenes?

ATENIENSE. -De ninguna manera, sino que se lo impondremos más pronto aún; lo impondremos a los que se están formando en el seno de sus madres.

CLINIAS. -Pero ¿qué es lo que dices, amigo mío? ¿Hablas acaso de los fetos?

ATENIENSE. -Sí. Por otra parte, no tiene absolutamente nada de sorprendente el hecho de que vosotros ignoréis la gimnástica propia de este estado, que, por muy extraña que sea, quisiera explicaros a vosotros. (...) todos los cuerpos se benefician al ser movidos, de forma no fatigosa, con toda clase de sacudidas y movimientos, bien sea que se muevan por sí mismos, bien por ir en algún vehículo, bien sea en el mar o yendo a caballo, así como en cualquier otra clase de movimiento de traslación comunicado por otro (...)

En efecto, cuando las madres quieren hacer dormir a los niños que tienen un sueño difícil, en lugar de hacerlos estar quietos, lo que hacen, por el contrario, es darles movimiento, meciéndolos sin cesar en sus brazos, y en lugar de permanecer en silencio, les hacen oír algún canturreo: hemos de decir que, en el sentido pleno de la palabra, ellas encantan a sus bebés de la misma manera que se encanta a los bacantes frenéticos, por medio de este movimiento, que es una **combinación simultánea de la danza y la música.**”

⁴⁹⁷ PRIETO, Sonia/ADÁN, Óscar. “Notas sobre la «forma-sueño»...”, *op. cit.*, p. 120.

⁴⁹⁸ PRIETO, Sonia/ADÁN, Óscar. “Notas sobre la «forma-sueño»...”, *op. cit.*, p. 118.

hecho siempre, los niños duermen así. Es el balanceo de la cuna, el mismo que tendría si –como la de algunos infantes maravillosos- estuviera en las aguas, en el mar, en un río caudaloso y no en la tierra. Como si el ser humano volviera al elemento agua, como si acompañara también por ese breve tiempo el curso del planeta, **como si tuviera que reintegrarse al movimiento de un cuerpo que es simplemente habitante del universo físico:** un cuerpo abandonado en las aguas o un cuerpo que sigue la carrera del lugar donde habita.⁴⁹⁹

No queda agotado, ni mucho menos, el tema de la danza con lo hasta aquí dicho. Sus fundamentos y ramificaciones son múltiples, y por eso volveremos sobre el tópico feraz de “la danza del pensamiento” cuando nos ocupemos de los componentes pitagóricos o pitagorizantes del pensar zambraniano, ámbito en el que esa metáfora ocupa un lugar de gran relevancia.⁵⁰⁰

3.1.7. Música y matemática

Junto con la de la danza, la otra imagen incesantemente evocada, a lo largo y ancho de toda la anfractuosa escritura zambraniana, para sugerir la idea de una matemática sensible (o, como dice en *El hombre y lo divino*, de una “geometría viviente”⁵⁰¹) es la de la música. María Zambrano tuvo siempre muy presente la precisa definición de ésta según Leibniz: *exercitium occultum arithmeticae animi nescientis numerare se* [ejercicio oculto de aritmética del alma que no sabe hacer el cálculo para sí misma]⁵⁰². En esa definición se salvaguardan a la vez dos ideas: la idea de música como sistema de relaciones entre números o proporciones y, al mismo tiempo, su carácter sensible, móvil y fluente por naturaleza. Es decir: lo *relacional* y lo *procesual* de la realidad, estaticidad y movimiento, ser y devenir encuentran un lugar de comparecencia privilegiado en la música y, de esta manera, la convergencia en un espacio que trasciende ambos extremos antitéticos. Así, por ejemplo, comentando en *El hombre y lo divino* algunos extremos relativos a la arquitectura del templo, escribe:

“La geometría verdadera [la del templo], real y no abstracta, en la que conjuntamente se dan la matemática de los cielos, la de la tierra, y la del agua, visible o escondida, y la del fuego, recóndito, que están bajo esa tierra y que quizá gemian por salir a la luz. Por esta

⁴⁹⁹ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 101. La negrita es nuestra.

⁵⁰⁰ Ver parágrafo 4.2., titulado justamente “Pitagorismo”.

⁵⁰¹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 324.

⁵⁰² LEIBNIZ Gottfried Wilhelm von. Carta a Christian Golbach, de 17 de abril de 1712. Citada por Enrico Fubini, *La estética musical...* op. cit., p. 158. Fubini da la siguiente referencia bibliográfica: *Epistolae ad diversos*, carta 154 a Goldbach (1712), contenida en *Philosophische Werke*, ed. a cargo de Ernest Cassirer, Leipzig (s.i.), 1906, vol. II, p. 132.

geometría viviente, musical, lo que yace bajo tierra, «los infiernos», se manifiesta sin des-entrañarse materialmente (...)»⁵⁰³

En *La España de Galdós* se trasparece también esta idea leibniziana, pues diríamos que Zambrano piensa en la música cuando se refiere a “[u]nas singulares matemáticas las que enuncian las verdades del tiempo.”⁵⁰⁴ Las singulares matemáticas (“exercitium occultum”) de la música que se constituyen, así, en una suerte de topografía del tiempo⁵⁰⁵, manifestación sensible de los géneros y especies de la temporalidad en los que Zambrano penetró tan audazmente a través de su original y difícil investigación de la fenomenología de la forma-sueño.

En *España, sueño y verdad* se vuelve sobre el tópico de la música como matemática trascendente, en conexión con la historia (“la música de los hechos”) y en conexión con la reflexión (“la música del pensamiento”):

“(…) esa matemática total que es la música, la música de los hechos que se transforman en sucesos vivientes, la música de los números que mueven el pensamiento, como venidos de las estrellas.”⁵⁰⁶

En el mismo libro, la impronta del pitagorismo y de Leibniz se manifiesta, incluso más allá de la música, en una sugestiva traslación al mundo de la plástica. Los nexos se materializan aquí entre los sonidos y una faceta particular del arte pictórico, el dibujo:

“Alma es imagen y medio que la manifiesta, a la par. Y esto, el dibujo, parece ser el arte que mejor lo logra, si se exceptúa ese enigma de claridad que es la escultura arcaica griega.

De ahí, que el dibujo en su máxima expresión, sea casi equivalente a la música. «La música es la aritmética inconsciente de los números del alma» parece ser la definición más clara de arte tan inasible y bien podría definir también el arte del dibujo, de estos dibujos. Aritmética, álgebra de los números del alma; cifra, jeroglífico del alma que se deja apresar en su movimiento. Paloma fijada en su vuelo.”⁵⁰⁷

⁵⁰³ ZAMBRANO, María. “El templo y sus caminos”. En: *El hombre...* op. cit., p. 324. La negrita es nuestra.

⁵⁰⁴ ZAMBRANO, María. *La España de Galdós*, op. cit., p. 157.

⁵⁰⁵ Este aspecto importantísimo, el más difícil de desentrañar de toda la metafísica zambraniana, se aborda en el párrafo 6.4. (“Forma”) de esta tesis, como parámetro fundamental de lo que nos hemos atrevido a llamar “El sistema musical de María Zambrano” (capítulo 6).

⁵⁰⁶ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 61.

⁵⁰⁷ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 279. La negrita es nuestra. Volveremos sobre las muy penetrantes disquisiciones de Zambrano acerca del dibujo en el párrafo 4.3.3. (“La vista”) de este trabajo.

Pero hay también un *ars vivendi* zambrano, un arte de vivir que combina a la vez penumbra y claridad (o que es claridad justamente por ser penumbra), y que, cuando se eleva hasta la precisión que le corresponde, cuando se erige hasta su *télos* propio, adquiere su resonancia: es “la vida misteriosa y clara, hija del número de una matemática infinita (...)”⁵⁰⁸ Pues cada ser, cada presencia en el mundo parece emitir su propia música o vibración, de manera ineluctable, y más cuanto más perfección alcanza. María habla de sí misma en su autobiografía novelada *Delirio y destino* y vincula esta suerte de imperativo implícito de “llegar a ser el que se es” con la pacífica conquista de la música que le es propia a cada ente:

“Si fuera así, si de la vida emanara su propia música... Mas, ¿acaso no lo es, no tiene todo su propia música?, y más en esta era del maquinismo. Siempre le habían atraído las máquinas porque tienen música y porque son precisas, lo uno va con lo otro. Sólo la precisión da música; música o silencio. **Y así, cuando algo alcanza su perfección, sea lo que sea, tiene música.**”⁵⁰⁹

La música puede llegar incluso a “matematizar” la existencia de personajes de ficción, elevarlos a la categoría de teoremas. Es lo que sucede con el mito mediterráneo de Don Juan, sobre el que Zambrano escribe en *El sueño creador*:

“La acogida por la música de Mozart de este personaje trágico de Don Juan, réplica al diáfano sueño de la razón, marca su entrada en las matemáticas del sueño, pura matemática que lo legitima. Y hace todo lo que las matemáticas pueden hacer con un personaje del padecer humano, presentarlo como un teorema, en el orden y conexión de las cosas puramente humanas que la razón divina no puede dejar de aceptar. Y no debe dejar de anotarse que en este caso fue necesaria, indispensable, la música, para decir: *ecce homo*. Hubo para ello de mostrar el aspecto grotesco inherente a la tragedia de la libertad.”⁵¹⁰

Y en *España, sueño y verdad* vuelve sobre el tema afirmando:

“Don Juan se precipita, se suicida antes que en la mujer -en las mujeres- en el tiempo.”

“Y el que tal suceso verdaderamente histórico no sea solamente español parece probado por la fortuna del personaje de Don Juan, que llega hasta albergarse en el medio del drama musical, donde su ambigua «naturaleza» temporal tan perfectamente se revela, por virtud del más europeo de los músicos, Mozart.”⁵¹¹

⁵⁰⁸ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 153.

⁵⁰⁹ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 157. La negrita es nuestra.

⁵¹⁰ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 80.

⁵¹¹ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 71.

Mozart, “el más europeo de los músicos”, como dice Zambrano, regala a Don Juan su tiempo. Su tiempo y su laberinto. Es el sino del autor, del que sabe crear el marco –temporal siempre- para que el personaje pueda existir y desenvolverse, ejerciendo así su total y plena resonancia:

“Autor sólo será el que rescate, dejando fluir el sueño, reviviéndolo, dándole tantos tiempos como necesite para su consumación total. Ya que el autor ha de pagar a sus criaturas ante todo con tiempo.”⁵¹²

Esta singular fraternidad (aunque atendiendo al género de los términos en juego, y siguiendo a Unamuno, más bien deberíamos llamarla “sororidad”) de música y matemáticas, auténtica espina dorsal de la metafísica pitagórica, nos llama ineludiblemente a hacer una primera cala, parcial, en otro *tópos* nuclear del pensamiento musical zambraniano: la relación de la música con el mundo interior y la doctrina sobre el alma.

3.1.8. El alma y la música

“[La música es] tiempo hecho alma en virtud del número”

María Zambrano. *El hombre y lo divino*

Tomando como punto de referencia el mito, en un fragmento titulado “La Celestina: una semitragedia” de *El sueño creador*, Zambrano proclama “lo que de insecto musical hay, de abeja, de cigarra, en toda alma. Y más si es femenina.”⁵¹³ Se remite aquí la autora a un antiquísimo motivo órfico (las abejas eran el símbolo predilecto de los órficos para representar el alma)⁵¹⁴, tras el cual se trasparece, además, una decantación por lo femenino constitutivo de la interioridad (la abeja también era símbolo de matriarcado)⁵¹⁵. Más adelante, en el mismo libro, sigue escribiendo:

⁵¹² ZAMBRANO, María. *El sueño...op. cit.*, p. 105.

⁵¹³ ZAMBRANO, María. *El sueño...op. cit.*, p. 102. Sobre este tema de los vínculos, semejanzas y dependencias entre alma y música abundamos, con más amplitud, irremediadamente, en los parágrafos 4.1. (“Orfismo”) y 4.2. (“Pitagorismo”) de este trabajo.

⁵¹⁴ En su *Diccionario de símbolos* [Madrid: Siruela, 2002 (6ª ed.)], Juan Eduardo Cirlot escribe en la voz “Abeja”: “Según los órficos, las almas eran simbolizadas por las abejas, no sólo a causa de la miel, sino por su individuación producida al salir en forma de enjambre: igual salen las almas de la unidad divina, según dicha tradición (...). Con [ese mismo] sentido puramente espiritual (...) se encuentran en la tradición indoaria y en la musulmana (...)” (pp. 63-64.)

⁵¹⁵ *Ibid.*

“Sea en la vida, sea en la obra poética, se produce siempre este tiempo del canto que precede y anuncia la consumación del sacrificio. Canto que es llanto, a veces, como en Juana de Arco; lamento que debió ser dicho como una salmodia, por Antígona, mientras caminaba viva hacia el sepulcro. Fernando de Rojas dio también, revelándose en ello verdadero autor, este tiempo a Melibea, abeja en su huerto.”⁵¹⁶

Los tres referentes (Juana de Arco, Antígona y Melibea) a los que alude Zambrano en la anterior cita de *El sueño creador* son femeninos (y a los tres está asociado invariablemente el concepto de sacrificio, con el que tan bien se corresponde la propia naturaleza *antigonal* del alma, interpretada, órficamente, como enterrada en el σῆμα o sepulcro que es el cuerpo).

Como la abeja, como la cigarra, también el agua canta, lo cual conduce a Zambrano en *España, sueño y verdad* (“Un lugar de la palabra: Segovia”) a la audacia de introducir una metáfora derivada, de segundo grado, una metáfora de la música (es decir, *una metáfora de la metáfora*). Y todo ello a partir del tópico, por otra parte tan zambraniano, del *aqua femina*:

“(...) la precisión del agua que conserva su inasibilidad, su sinuoso cuerpo, su reptar, su paso alado, en su doble condición de serpiente y pájaro; en su condición multitudinaria: cabrillas que bajan saltando y cordera sola de la sierra; todas esas criaturas que el agua forma y arrastra, dando a conocer así de dónde viene y qué presencias y voces ha ido recogiendo en sus pasos. Y aun esos clamores que del agua se despiden como purificados, lavados.”⁵¹⁷

El agua, reservorio de formas, blanda matriz en la que toda forma se disuelve retornando a la indeterminación originaria, susceptible de ser actualizada en cualquier instante. El agua, imagen de la infinita potencia productiva de la Naturaleza, la gran generadora inagotable de formas y de seres, la maestra de toda ποίησις. El agua, “inasible” y “precisa” al mismo tiempo, como tal vez sólo la música (matriz ella también indefinible de sentidos) puede serlo.

Desde el punto de vista pitagórico-zambraniano el alma es número, o está compuesta de números, a los que sólo se accede tras haber superado unos pasos que tienen carácter iniciático o de depuración. Es lo que Zambrano formula con la expresión griega, de tan largo recorrido musical, *dia pas on*, pues, como ella escribe en un célebre pasaje de *Delirio y destino* sobre el que volveremos más

⁵¹⁶ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 102. Sobre este tema de los vínculos, semejanzas y dependencias entre alma y música abundamos, con más amplitud, irremediabilmente, en los párrafos 4.1. (“Orfismo”) y 4.2. (“Pitagorismo”) de este trabajo.

⁵¹⁷ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., pp. 243-244.

adelante, “[h]ay que pasar por todo; hay que pasar por los infiernos de la vida para llegar a escuchar los números de la propia alma.”⁵¹⁸

“Y así, la vida, toda la vida, seguiría la procesión del tiempo creador, sucesión de fatigas en la vida de acá que conocemos, para acabar. Y luego esa retirada, esa calma del creador en lo creado, sería, a través de la muerte, entrada en la quietud primera. Mas eso si se mira solamente al cesar de las fatigas del viviente. Hay otra versión vital: el salirse de la procesión, el derramar el tiempo en que todavía se está durante el ciclo de la vida, el salirse para derramarse y encontrarse en la vida sin más, en la vida toda. **El gozo de la vida y su canto.**”⁵¹⁹

El mito bíblico veterotestamentario de la creación del mundo en seis días (y el descanso de Dios al séptimo) le sirve a Zambrano a la hora de establecer una escala para medir ese *dia pas son*, “ese pasar por los infiernos de la vida”, según sus palabras. La vida humana es “sucesión de fatigas” para, tras el ineludible fin, entrar a través de la muerte “en la quietud primera” (con lo que el alma retornaría a una suerte de estado originario); o bien, y esto sólo en el caso de seres excepcionales, escapar de la rueda de los nacimientos y muertes a través de un acto insólito al que Zambrano nombra con un verbo reflexivo: “derramarse”. De esto habla Zambrano en *Los bienaventurados*, donde unas veces se refiere a “los infiernos de la vida”, y otras parece instalarse, tras imaginar ese derramamiento, en una suerte de existencialismo lírico.

Que ese “derramar el tiempo en que todavía se está durante el ciclo de la vida” del que habla Zambrano sea algo alcanzable o no a través de la experiencia estética de la escucha musical es algo que está por ver. De todos modos, tal como ella lo expresa, por ejemplo, en *De la aurora*, es como si la vida llevara aparejada una sonoridad propia, una sombra acústica singular, reveladora del mero estar vivo, del mero alentar. Y de nuevo el símbolo órfico de la abeja aparece como encarnación cabal del resonar inherente a lo que está dotado de conciencia:

“Será acaso que la vida desate, sólo por serlo, un rumor del cual el zumbido de la abeja, el canto mismo del pájaro, sea la quintaesencia lograda, puesto que basta quedarse quieto, o lo que así llamamos, para que se escuche inexorablemente el rumor de la psique, nunca callada.”⁵²⁰

⁵¹⁸ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 316.

⁵¹⁹ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela, 2004, p. 26. La negrita es nuestra.

⁵²⁰ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 43. Este fragmento nos hace evocar inmediatamente aquél celebre episodio narrado por John Cage en la colección de textos titulada “Cómo pasar, patear, caer y correr”, contenida en *Escritos al oído* (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1999, pp. 93.) Cuenta Cage: “Fue después de llegar a Boston cuando fui a la cámara anecoica de la Universidad de Harvard. Todo el mundo que me conoce, conoce esa historia. La explico continuamente. En cualquier caso, en aquella habitación

Pitagorismo, misticismo, gnosticismo, son ingredientes que convergen muchas veces para sugerir poéticamente la naturaleza acústica, aunque no audible, del alma, y hasta del propio cosmos en su integridad. A veces, esa intuición zambrana se instila en pasajes hermosísimos, como éste de *De la aurora*, de una hiperestesia abrumadora:

“Y así el rumor, y esos menudos sonidos que emiten ciertos astros, infinitamente remotos, tan análogos al abrirse de una flor de cactus que sólo lo hace una vez al año de una noche señalada. El rumor es ya sonido, el del abrirse de la flor del cactus, el del astro que entra en la habitación deslizándose pero llamando, causando algún sonido, fragmentos al par de algo que se escapa de la luz primera y del primordial sonido, palabra nos dicen, que fue *Aum* y *Fiat*.”⁵²¹

La música, entendida en el sentido de ese omnipresente rumor del cosmos del que nos habla Zambrano, nos está remitiendo a la idea de un carácter *total*, de una naturaleza omniabarcante. La entrevista inhumanidad de la música, de la que tratará Zambrano en *El hombre y lo divino*⁵²², tiene su asiento en esa trascendencia indiferente a toda humana medida, a todo sistema de valores, a toda idea de justicia, belleza o bondad que el hombre pudiera alguna vez columbrar. Veámoslo en un fragmento de *El sueño creador* en el que, además, resuenan claros ecos utópicos, trazos de un espacio común posible donde “el vivir humano sería, como el astro, pensamiento, forma, *eidós*”⁵²³, latidos de la *Civitas Dei* agustiniana y la *República* platónica:

“Pues lo que en la poesía no es potencia de representación, necesidad figurativa -ese tener el hombre que figurarse a sí mismo, que se vierte en la novela y en la historia-, lo que queda es *logos* y música unidamente. Y el *logos* se ha corporeizado, si no encarnado en la ciudad-estado, verdadera mediadora. Queda tan sólo la música. Mas ¿sería necesario el hacerla? ¿No estaría, ya ella también, embebida? ¿No vendría a ser la música la primera y

silenciosa, escuché dos sonidos, uno agudo y otro grave. Después le pregunté al ingeniero responsable por qué, siendo la habitación tan silenciosa, había escuchado dos sonidos. Me dijo: «Describálos». Lo hice. Me dijo: «El agudo era el funcionamiento de su sistema nervioso. El grave era la circulación de su sangre.»”

Aunque Zambrano no habla exactamente de la música del cuerpo, como John Cage, sino del “rumor de la psique”, la similitud de fondo de ambas experiencias es notable.

⁵²¹ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 44. Como es sabido, *Aum* es una de las formas de transliteración de la sílaba sagrada Om. Sobre ella escribe Marius Schneider: “Sus elementos son A, U y M. La A brilla como el sol, la U como la luna, la M forma la punta de la «llama triangular» que constituye la palabra Om al salir de la fontanela. Esta sílaba sagrada forma el ritmo principal de la mística brahmánica. Se define como un «retumbo», esto es, la repetición exacta del ritmo del universo en la boca del hombre místico.” (*El origen musical...* op. cit., pp. 63-64.)

⁵²² ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 113.

⁵²³ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 114.

la última naturaleza dentro de la cual estar en la vida o en la muerte no tendría una decisiva importancia? **Vida y muerte serían dos modos de la música total.**⁵²⁴

Una inhumanidad que podría referirse, también, a la aplastante realidad de la aparentemente menos real, por inasible, de las artes.

De la música (y por extensión, también del alma) cabría predicar aquello que Zambrano afirma de los personajes galdosianos: que exhibe “una realidad que desafía a la lógica, a la lógica incluso de la vida, a toda razón por vital que sea”⁵²⁵; que podría definirse como el arte que muestra “[u]na desaforada hambre de realidad”⁵²⁶, y que, justamente por eso, se sitúa del otro lado de nuestra inmediata cotidianeidad y del estrecho círculo de nuestras necesidades, instalada en otra esfera, “[p]ues que la realidad, a lo menos en el sentir espontáneo, aparece como más allá de la vida.”⁵²⁷

De estos extremos volveremos a ocuparnos más adelante, cuando nos aventuremos en los aires difíciles del orfismo y el pitagorismo zambranianos.

3.1.9. La música como metáfora de la vida social

Esa sensibilidad acústica, o acusmática, que nos habla de un universo de presencias invisibles y vibratorias, un universo donde es posible sentir de manera anticipada (y más auténtica y veraz) con respecto a lo que nos participa la visión, la aplicará también Zambrano a las esferas de la vida social y, concretamente, en muchos pasajes lastrados de connotaciones biográficas, al análisis de ese momento crítico que fue el advenimiento de la Segunda República:

“Esos ríos cuyo rumor se puede escuchar a veces, y que al ir a buscarlos no están, se han ido o no han llegado todavía, o están al llegar. El tiempo de que algo esté al llegar, y que antes de haber llegado ya actúe en los sentidos mismos (...).”⁵²⁸

Uno de los grandes hallazgos de María Zambrano estriba precisamente, en mi opinión, en esa audacia o clarividencia para extender esta acuidad, esta perspicacia para el “análisis armónico”, a los hechos de la vida colectiva, de la vida social. Las revoluciones, las crisis, las esperanzas, los conflictos, los sucesivos horizontes de expectativas, todo ello puede ser captado y anticipado por

⁵²⁴ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., pp. 114-115. La negrita es nuestra.

⁵²⁵ ZAMBRANO, María. *La España de Galdós*, op. cit., p. 44.

⁵²⁶ *Ibid.*

⁵²⁷ ZAMBRANO, María. *La España de Galdós*, op. cit., p. 45.

⁵²⁸ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 170.

el intelectual sensible a los cambios en los modos vibratorios de lo fenoménico comunitario:

“Pero aun aquí en el «tiempo histórico» la música incontenible brota siempre, de las pisadas de las gentes en la calle, del tono de su voz, de lo que dicen y de cómo lo dicen, de sus movimientos y aun de los gestos.”⁵²⁹

En *Delirio y destino*, este tipo de sugerencias abundan, referidas casi todas al tiempo previo a la proclamación de la República, tiempo de esperanza y zozobra. “En Madrid se escuchaba ahora otra música”⁵³⁰, escribe Zambrano a propósito de esas vísperas del alumbramiento político, y refiriéndose directamente a sí misma, afirma en el mismo libro:

“No había querido que la acompañaran para oír mejor esa música de la ciudad, pues **ella vivía del oído, de las cosas que entran por el oído**; palabra y música: de ellas se fiaba. Claro que siempre y antes estaba la luz, su imán. Y la luz también padece cambios.”⁵³¹

En los momentos de crisis, esa perspicacia de los sentidos parece predispuesta a ser galvanizada por un parámetro muy concreto de lo musical: el del ritmo, “el ritmo que podríamos llamar del corazón, que las crisis ponen al descubierto en su delator sonido (...).”⁵³²

Y puesto que el pulso de lo social es un pulso audible, la idiosincrasia de cada época, de cada período histórico, tendría su reflejo privilegiado en una música correspondiente:

“Siempre tuvo música la vida de Madrid, como la de toda gran ciudad. Una música mozartiana que llegaron a transcribir fielmente algunos «maestros» del llamado «género chico» en el final del siglo y a comienzos del veinte. En esa hora de atonía, de colapso, el corazón del pueblo de Madrid, y un poco el de España entera, se había sostenido con ese cordial. Ahora en la calle se oía lo que en todas partes: ritmos americanos, expresión de una vitalidad discontinua, cortada por la síncopa constante. Cuando hayan pasado muchos años, otros hombres quizá perciban el signo de nuestro tiempo en esa síncopa obsesionante de la música americana, tan abstracta. Y se oían tangos argentinos dulzones, y algunas canciones indígenas sonando discreta, casi tímidamente.”⁵³³

La filosofía de Zambrano se apoya, como vemos, en imágenes musicales. En sus páginas podemos encontrar la utilización orgánica de términos como

⁵²⁹ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 158.

⁵³⁰ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 158.

⁵³¹ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., pp. 158-159. La negrita es nuestra.

⁵³² ZAMBRANO, María. “Poema y sistema”. En: *Hacia un saber...* op. cit., p. 52.

⁵³³ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 158.

“ritmo” (y su muy importante derivado de *metarritmisis*, tomado en préstamo de Unamuno), “armonía” (y sus términos asociados de “acorde”, “consonancia”, “disonancia”), “melodía” (en *Los sueños y el tiempo*, por ejemplo, habla Zambrano de los sueños recurrentes que compondrían para la conciencia una suerte de secuencia melódica⁵³⁴), y “forma” (concepto fundamental en sus complejos estudios sobre la temporalidad y sus especies)⁵³⁵. Del plano político al metafísico, y del metafísico al político, la idoneidad de la metáfora musical en la obra de María Zambrano estriba en que parece constituirse en mucho más que un mero recurso retórico, para erigirse más bien en seña misma de lo real y posibilidad sensible de su necesario sostenimiento y transformación. En este sentido, aquí hemos pretendido tan solo apuntar la pertinencia de destacar un vector político en el pensamiento musical zambraniano, pero el desarrollo de ese vector es muy amplio y de vastas consecuencias. Por supuesto, uno de los jalones por los que debe pasar cualquier acercamiento a esta temática lo constituye la lectura atenta de *Persona y democracia*, que aquí no abordamos, así como el seguimiento de los análisis que podríamos llamar de “filosofía de la historia”, la evocación de itinerarios utópicos y las reclamaciones transformativas en el terreno de lo social, asuntos todos ellos de una extrema capilaridad en la obra de nuestra autora. Ese conjunto de temas enlazados será tratado en el capítulo 7 del presente trabajo, que titulamos “Libertad, esperanza, utopía”, por hacer mención a los tres ejes que determinan el espacio en el que la música no es tanto aquello que simboliza o da sustancia a esas ideas, como lo que hace posible el experimentar su presencialidad o postular su advenimiento.

Pero antes de seguir el itinerario que nos conducirá a ese espacio, hemos de hacer ineludiblemente cala en otra metáfora zambraniana no ajena, ni mucho menos, a interpretaciones, adscripciones y análisis de tipo musical: las entrañas.

3.2. LAS ENTRAÑAS. EL CORAZÓN

Entramos aquí de lleno en un terreno en el que, mejor que en ningún otro, se puede calibrar el alcance de la deuda que María Zambrano tenía contraída con su maestro intelectual no directo, Miguel de Unamuno.

⁵³⁴ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., pp. 164-165.

⁵³⁵ Estos parámetros del pensamiento musical zambraniano los desarrollamos, uno a uno, en el capítulo 6 de esta tesis.

Si el centro del hombre no es la razón, si el centro de la vida no es la lucidez (pues “[l]a vida aparece siempre delirando; como si ella misma fuese el delirio de un corazón inicial”⁵³⁶, escribe Zambrano), entonces hay que buscar esa centralidad perdida en otro ámbito, y ése ámbito va a ser el de las entrañas. Es a Unamuno a quien Zambrano señala como pionero en el uso sistemático de la palabra:

“(…) las entrañas, **palabra que nace en Unamuno** -pues en todo verdadero autor encontramos palabras nacidas-, las entrañas no son infernales. Y si fuera menester un rasgo para señalar la radical diferencia que separa el sentir religioso de este «trágico cristiano» del de un trágico griego, sería ésta: que el mundo de las entrañas no es el lugar de los «ínferos». En el lugar del mundo inferior, se abre un hueco, quizá, quizá un vacío, algo así como la superficie del abismo de la divinidad donde el que simplemente sigue la heredada tradición se sostiene.”⁵³⁷

Tanto “entrañas” como “corazón” (palabra ésta plenamente integrada en el campo semántico de la primera) son imágenes inextricablemente unidas al venerado magisterio unamuniano, “ya que la luz que sale de la obra de don Miguel, tanto o más que de la mente, nace del alma entera, comprendido el corazón y eso que él nombra tanto, las entrañas.”⁵³⁸

Y el corazón se convierte en el epítome de toda entraña, en el punto en el que todas convergen y alcanzan su justificación:

“El corazón es el símbolo y representación máxima de todas las entrañas de la vida, la entraña donde todas encuentran su unidad definitiva, y su nobleza.”⁵³⁹

Es el corazón el que ostenta una suerte de primacía sobre el resto de las entrañas porque implica, en su seno, un vacío, es decir, una posibilidad de apertura y un espacio de resonancia para las voces ahogadas e incesantes (muchas veces llanto y gemido) de las otras vísceras de la psique humana:

“El corazón es víscera más noble porque lleva consigo la imagen de un espacio, de un ‘dentro’ oscuro, secreto y misterioso que, en ocasiones, se abre.”⁵⁴⁰

Esa víscera preeminente que es el corazón tiene su complejo mecanismo y su enigmática función, es terreno propicio a las contradicciones, ambivalencias y

⁵³⁶ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 93.

⁵³⁷ ZAMBRANO, María. *Unamuno*, op. cit., p. 170. La negrita es nuestra.

⁵³⁸ ZAMBRANO, María. *Unamuno*, op. cit., p. 195.

⁵³⁹ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 65.

⁵⁴⁰ *Ibid.*

antítesis, hasta un punto en que Zambrano sólo puede hacer uso del oxímoron para describirlo:

“Interioridad abierta; pasividad activa. Tal parece ser la vida primera del corazón, viscera donde todas las demás cifran su nobleza como si hubiesen delegado en ella para ejecutar esa acción suprema, delicada e infinitamente arriesgada.”⁵⁴¹

Pero la “interioridad abierta” del corazón, cuyo descubrimiento se debe al cristianismo, es también el ámbito propio de la música (recordemos que el corazón ha sido un espacio considerado tradicionalmente muy sensible al poder de los sonidos, al menos, de forma clara en nuestra modernidad, desde el siglo XVIII y el desarrollo de la estética de la expresión⁵⁴²). La apelación al cristianismo, como perspectiva que permite descubrir la dimensión cordial e interior del hombre, hace resonar inmediatamente los ecos románticos de la distinción entre plástica (materialismo, pagano) y música (espiritual, cristiana), al tiempo que recuerda la adscripción hegeliana de la música al grupo de las *artes románticas*:

“La interioridad como tal es descubierta por el cristianismo que, mediante San Agustín, se incorpora al pensamiento y a la creencia del hombre común.”⁵⁴³

El corazón es órgano de comprensión (o que, al menos, coadyuva a ella) y no debería ser marginado de ese acto. La función noética que, como centro de recepción del sentir, desempeñó el corazón en un origen remoto de la historia de la humanidad constituye la clave de arco de una visión del mundo cuyo abandono ha determinado la deriva del pensamiento occidental desde el siglo V a. C. No es difícil detectar en esta argumentación, que se apoya en los datos que arroja una

⁵⁴¹ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 66.

⁵⁴² Vid. ASSUNTO, Rosario. *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Madrid: Visor, 1989 [1967]. También puede ser de ayuda para comprender el ascenso de la “estética de la expresión” a partir de la estética racionalista de la “imitación de la naturaleza” el libro de Hans-Georg Gadamer, *Estética y hermenéutica*, Madrid: Tecnos, 1996 [1976-86], así como los volúmenes coordinados y editados por Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (2 vols.), Madrid: Visor, 1996.

⁵⁴³ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 285. Las raíces de las cadenas de antítesis plástica/música, paganismo/cristianismo y antigüedad/modernidad, así como la tendencia a identificar las esferas del arte y la religión, están en la fibra íntima del Romanticismo y alcanzan su más alto grado de sistematización en la *Estética* de Hegel. Sin embargo, son ya perfectamente legibles, en un sentido musical fuerte, en el célebre ensayo de E. T. A. Hoffmann *Música religiosa, antigua y moderna* (1814). En relación con Hoffmann puede consultarse una muy breve, aunque enteramente cabal, aproximación a su figura (principalmente en sus facetas de crítico y pensador en torno a la música), así como acceder a una breve selección de sus textos, en el libro de Renato Di Benedetto, *Historia de la música, 8. El siglo XIX...* op. cit., pp. 10-14.

difícil arqueología del espíritu⁵⁴⁴, nexos con aquel mito rousseauiano del lenguaje originario en el que música y lenguaje, palabra y entonación melódica, constituían un todo unitario⁵⁴⁵:

“(…) un símbolo ha de ser captado en la pluralidad de sus significaciones, en un solo acto de pensamiento. (...) El sentir y el entender no debieron estar separados en un principio, en ese principio del conocimiento que es un tanto indiferente situar o no en un determinado tiempo, en un *illo tempore* más o menos preciso (...)”⁵⁴⁶

Hay, pues, una suerte de “ciencia del corazón” (o al menos una posibilidad para la misma) en la que sentir y entender no solamente van juntos, sino que, más allá aún, la perspicacia del entender se alzarán tanto más cuanto más hondo sea el padecer sensible en la sede de la “víscera noble”:

“(…) la ciencia del corazón, que llega a hacer ciencia, sin dejar de estar vivo, sin haber alcanzado, ni querer, ni poder alcanzar, impasibilidad e independencia. Permaneciendo siempre y en cada instante, aun en su ciencia, vivo, es decir, pasivo y dependiente; llegando en su actividad no a anular estas condiciones, sino a extremarlas llenándose de

⁵⁴⁴ Tal como la que Zambrano encontró en *El origen musical de los animales-símbolos* de su admirado Marius Schneider.

⁵⁴⁵ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984 [1781].

⁵⁴⁶ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 89. Aunque Zambrano habla aquí de “entender” en un sentido evidentemente racional, cognoscitivo, la cita (puesto que trata de la aprehensión unitaria de símbolos por parte de un espectador) evoca inevitablemente el acto de la experiencia estética, el *desideratum* kantiano del placer estético como placer desinteresado y, por cercanía antitética, la famosa (y acerba) crítica que Nietzsche hizo de tal formulación. El pasaje nietzscheano se encuentra en el tratado tercero (“¿Qué significan los ideales ascéticos?”), párrafo 6, de *La genealogía de la moral*: “(...) nos dan definiciones en las que, como ocurre en aquella famosa que Kant da de lo bello, la ausencia de una más delicada experiencia propia se presenta con la figura de un gordo gusano de error básico. «Es bello, dice Kant, lo que agrada *desinteresadamente*». ¡Desinteresadamente! Compárese con esta definición aquella otra expresada por un verdadero «espectador» y artista –Stendhal, que llama en una ocasión a lo bello *une promesse de bonheur* [una promesa de felicidad]. Aquí queda en todo caso repudiado y eliminado justo aquello que Kant destaca con exclusividad en el estado estético: *le désintéressement* [el desinterés]. ¿Quién tiene razón, Kant o Stendhal?” (Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1995, p. 121.)

Para una ponderación del *Mißverständnis* de Nietzsche respecto de este pilar de la estética kantiana podemos recordar las palabras de Jaime Feijoo en su estudio introductorio a *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre* de Friedrich Schiller (Madrid: Anthropos, 1990, pp. XVI-XVII): “Sin duda, una de las definiciones más controvertidas de la estética kantiana es la fundamentación del juicio de gusto en una *complacencia desinteresada y libre*. Con ello, Kant pretendía diferenciar aquel placer «puro» que sentimos ante la contemplación de lo bello, del placer «interesado» propio de lo útil o de lo moral. En esta primera determinación del concepto de gusto, la pregunta por el libre placer que provoca la belleza tenía un carácter puramente receptivo, que fue malinterpretado en el sentido de excluir absolutamente el hecho de que la belleza o el arte pudieran despertar algún tipo de interés, **uno de los malentendidos con mayores consecuencias para la historia del pensamiento estético.**” (La negrita es nuestra.)

padecimiento y servidumbre, esclavizándose en su acción máxima; en aquella que le define qué es el amor.”⁵⁴⁷

De esta manera, tal como lo entiende Zambrano, el sentir y el entender se enlazan en una especie de órbita o coreografía en la que, como en toda danza, se daría una ordenada permutación geométrica en el espacio que ocupan alternativamente uno y otro, como en un preludio de mutuos envíos circulantes que conjuntamente integraran un juego de seducción cuyas miras estuvieran puestas en la disolución de las defensas que velan la verdad. Todo esto tiene, obviamente, muchas resonancias nietzscheanas⁵⁴⁸:

“El sentir y el entender no pueden reunirse sino, como todo lo viviente o en vía de serlo, por una especie de simbiosis. Simbiosis, danza en un comienzo y durante un tiempo en el cual los que van a reunirse ocupan el uno el lugar del otro.”⁵⁴⁹

Esa simbiosis de la que hablamos es además garantía, la única, de no desviarnos en nuestra búsqueda, pues “[s]ólo si no se desatiende a los signos emanados de las propias entrañas puede un entendimiento ir con ellas hacia la realidad.”⁵⁵⁰

La asistencia y el sostenimiento que el corazón realiza, que aporta como correctivo o modulador del entender, son necesarias porque la misma realidad no es plana o monocorde, no es pura visibilidad. La realidad padece sus pliegues y sus ocultamientos, y se debate, como también el individuo, en un diálogo incesante entre penumbra y claridad, entre entrañas y conciencia:

“Si la realidad tuviese entrañas (sic) y si algo de esas entrañas no clamara por la visibilidad o no tuviera que hacer algo con la luz y hacia ella o por ella, pensar habría sido siempre departir, discurrir y la razón discursiva sería la razón sin más.”⁵⁵¹

El que el corazón, como sede del sentir, entre o no en juego en el acto, que puede ser simbiótico, de la aprehensión, es factor crítico que sirve para discriminar entre conocimiento y saber, pues “[e]l conocimiento es el resultado de

⁵⁴⁷ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 67.

⁵⁴⁸ Véase más arriba el parágrafo 3.1.6. (“Música, movimiento, danza”). En *Más allá del bien y del mal* escribe Nietzsche: “En última instancia es la verdad una mujer: no se le debe hacer violencia.” [Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1995, p. 166 (Aforismo 220).]

⁵⁴⁹ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 90.

⁵⁵⁰ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 93.

⁵⁵¹ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 92. Debemos suponer una errata la omisión de la negación en el verbo de la primera oración subordinada. Parece, más bien, querer decir: “Si la realidad [no] tuviese entrañas y si algo de esas entrañas no clamara por la visibilidad...”

un método”⁵⁵², mientras que “[e]l saber es algo que nace de una pasión, es decir, de un padecer la verdad de la vida antes de que se presente, de haberla concebido como todo lo que se concibe antes de que nazca.”⁵⁵³

Sumemos al sustrato pasional del saber, el origen divino de la pasión. La pasión es algo que está, como también le ocurre a la música en cierta medida, dentro y fuera del hombre al mismo tiempo —es decir, que pertenece a la vez a la esfera de lo humano y de lo sobrehumano—, y esa duplicidad es algo que los órficos querrán explicar a través del mito dionisiaco de los Titanes, de tan honda trascendencia para la posterior imagen órfica del alma:

“La pasión, residuo divino en el hombre que, por eso, es también demoniaco: extraño al hombre, no a su medida, y, sin embargo, su ser mismo; extraño-entrañable.”⁵⁵⁴

La *aurea catena* del saber humano queda entonces definida en sus tres eslabones esenciales:

LO DIVINO → LA PASIÓN → EL SABER

“Padecimiento” y “servidumbre” del corazón, dice Zambrano —feminidad y sacrificio, añadimos nosotros. Pues para que el pensamiento se eleve en su conquista del espacio se requiere un sacrificio simultáneo por parte de las entrañas y del corazón. Y, curiosamente, la forma que ese sacrificio toma en el corazón es la de un espacio negativo (un hueco, una sima), reflejo especular y simétrico del espacio positivo (una cúpula) que el pensamiento genera de sí mismo:

“El espacio corresponde al dominio del pensamiento. El corazón por andar por él, ni sabe de él, pero le ofrece (sic) a costa de sí mismo, como sucede con toda sima o profundidad. (...) Lo profundo es una llamada amorosa. Por eso, toda sima atrae.”⁵⁵⁵

Y una vez que tenemos ya excavada, ofrecida, esta sima del corazón, se nos da ya también la inmediata conexión con la música, y con el elemento más básico (vale

⁵⁵² ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 343.

⁵⁵³ *Ibid.* Esta diferenciación entre conocimiento y saber es paralela a la que Zambrano establece entre evidencia y certidumbre. En *España, sueño y verdad* (op. cit., p. 129) puede leerse: “Certidumbre es más que evidencia, y menos porque no puede ser encerrada en una fórmula tal como el *cogito* cartesiano y, por ello, resulta menos manejable y menos generadora de “éxitos”. La certidumbre es la figura de la integridad de la vida; no es fórmula que se refiera tan sólo al conocimiento, sino a la situación de una vida que reposa en sí misma, la fórmula, diríamos, de la cohesión. Y como toda unidad viviente encierra en sí a los contrarios: es fe que busca el conocimiento, pues lo lleva en germen; quietud que engendra el movimiento.”

⁵⁵⁴ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 265.

⁵⁵⁵ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 68.

decir, más real) de “la más real de las artes”: el **ritmo**. En su “Diotima de Mantinea” Zambrano hace explícita esa conexión:

“Y la vida se abre allí donde algo comienza a latir desde sí mismo, a respirar en su propio tiempo, allí donde se dibuja un hueco, una caverna temporal creada por un pequeño corazón, un centro. Pero hay un pulso en todo; la noche lo descubre.”⁵⁵⁶

El corazón despliega su propia *danza*, un movimiento rítmico que procura y garantiza a su vez el movimiento del mundo —un término (*mundus*) que, como ya hemos visto, llevaba en sí contenida la idea de movimiento perpetuo—, el intercambio, el *com-mercium* incesante en que consiste la vida:

“(…) la sístole y la diástole del corazón. (...) la circulación de los bienes, desde los bienes llamados materiales hasta los más invisibles, sutiles y luminosos bienes. La circulación que el movimiento del corazón establece trasciende por la esperanza todos los dominios de la humana vida.”⁵⁵⁷

Circulación que “trasciende por la esperanza”, dice Zambrano, con lo que la danza cordial y el comercio constante de bienes materiales y espirituales que el corazón induce y encarna a un mismo tiempo, de nada servirían, ninguna acción verdadera representarían si no se inscribieran en un horizonte más amplio, es decir, si no se desplegaran a una luz que los envolviera y justificara secretamente: esa luz es la esperanza. Por ella el corazón se aparece, según un arriesgado salto metafórico de inconfundibles resonancias alquímicas, como el matraz (“un vaso que recibe sin deshacerse”⁵⁵⁸) o el atanor primario para la purificación y la mixtura:

“La esperanza encendida como fuego y como lámpara en el corazón hace de él el centro donde el entendimiento y la sensibilidad se comunican; es el centro donde se verifica esa operación vital tan indispensable que es la fusión de los deseos y de los sentimientos, donde los deseos se purifican y los sentimientos se afinan, el vaso de la unificación de todo el ser.”⁵⁵⁹

Si el espacio corresponde, como hemos visto, al dominio del pensamiento, **el dominio de las entrañas es el ritmo**. La mudez de las entrañas es su impotencia para alcanzar la expresión verbal. Sala de máquinas de lo que alienta y vive, las entrañas no disfrutaban nunca del necesario descanso, del aristocrático

⁵⁵⁶ ZAMBRANO, María. “Diotima de Mantinea”. En: *Hacia un saber...* op. cit., p. 231.

⁵⁵⁷ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 111.

⁵⁵⁸ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 75.

⁵⁵⁹ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 111.

distanciamiento que haría posible el regalo de la palabra —que es lujo, don, fruto de un exceso y sobreabundancia vitales. Las entrañas, esas proletarias del mundo de la vida, tienen en el ritmo, en el íntimo latido sometido a ritmo, la constatación de su actividad y la forma acústica de su presencia; actividad y presencia que deben ser cuidadosamente tenidas en cuenta, nunca preteridas, si no se quiere incurrir en la suscitación de la envidia y el rencor:

“Por ser el trabajo incesante condición de la vida, no pueden las entrañas llegar a la palabra; porque toda palabra es un corte y delimitación en la realidad (...).”

“(...) Su dominio es el ritmo, como en toda maquinaria. La música de las máquinas atrae porque es imagen de la música del corazón. Música, latir que representa, en esto, también, al latir de tanta entraña sorda; que suena por toda la mudez de los demás que si no se hicieran oír de alguna manera, se llenarían de rencor. Pues **el rencor nace de lo que no logra, trabajando siempre, ser escuchado.**”⁵⁶⁰

El padecer exige prestar oídos a lo que padece, y ésta ha sido la vía para que el ser humano crezca hasta la altura de su propia singularidad dentro de las cosas que son. María Zambrano lo expresa en la figura bíblica de Job:

“Job ha recibido con el padecer la revelación de sí. Estación plenaria en que el ser humano se manifiesta como aquel que padece su propia trascendencia.”⁵⁶¹

Si hiciéramos un resumen de los dos dominios delimitados por Zambrano en relación con el pensamiento y las entrañas (o el corazón) nos quedaría un esquema como el siguiente:

PENSAMIENTO → Espacio

→ Palabra

⁵⁶⁰ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 69. La negrita es nuestra.

⁵⁶¹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 403.

ENTRAÑAS

→ Tiempo (de la vida, cósmico, físico)

→ Ritmo (música)

Olvidarse de las entrañas es, pues, un grave error. Primero, porque puede generar ese rencor de lo que “no logra, trabajando siempre, ser escuchado”. Segundo, porque lleva al hombre a olvidar su raíces e, inevitablemente, al debilitamiento. El encadenamiento metafórico que Zambrano utiliza para expresar esta idea es de una gran potencia de sugestión poética. Pivota sobre el eje de la oposición entre el espacio de la visión (que se desenvuelve en el reino de la luz, metáfora por excelencia de la razón y el pensamiento) y el de la escucha (vinculado con el ritmo y el ámbito de lo entrañado)⁵⁶²:

“Un persistente error ha llevado a creer al hombre occidental, dentro de la tradición de Job tanto como en la de Edipo, que enaltecerse exija desarraigarse, desprenderse de las propias entrañas. Sólo el corazón como símbolo y representante de ellas ha encontrado alguna fortuna, mas olvidándose cada día más ese aspecto del símbolo corazón, de ser depositario del gemir de las entrañas trabajadoras, proletarias. Ellas trabajan a toda hora, a toda hora soportan, ofrecen y producen. Y ese su exceso se derrama vivificante, si se les deja abierto el corazón para que entren. Y al corazón abierta la mente para que en ella cante y diga. **El corazón, que con su música rescata el crujir de las entrañas que se resecan, cuando no les llega ni una lágrima desde los ojos que fijos sólo para ver ya no lloran**; puro cristal, pura retina. Sólo para ver sirven los ojos, solamente para ver, se ha creído -se sigue creyendo. Y así los ojos que no lloran se confunden.”⁵⁶³

Es en este campo de imantación política que ha llevado a Zambrano a hablar de las “entrañas trabajadoras, proletarias”, donde se incardina también la lectura que la autora hace del mito órfico del descenso a los infiernos, la *κατάβασις*, evocada en *Filosofía y poesía* como necesario principio rector de un espacio público auténticamente democrático:

“Sabido es que lo más difícil no es ascender, sino descender. Mas he descubierto que el condescendimiento es lo que otorga legitimidad, más que la búsqueda de las alturas.”⁵⁶⁴

⁵⁶² Esta enfoque antitético lo volvemos a comentar con más extensión en el parágrafo 4.3. (“La vista y el oído: algunas lecturas zambranianas de Platón, Aristóteles y Plotino”) de esta tesis.

⁵⁶³ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 391. La negrita es nuestra.

⁵⁶⁴ ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 11.

Y una de las interpretaciones posibles que ella hace del riquísimo mito de Orfeo, en el mismo *Filosofía y poesía* —la redención de la carne, de las entrañas, por el amor—, se llena así de resonancias éticas y políticas cuando escribe que “[l]a carne por sí misma, vive en la dispersión; mas por el amor se redime, pues busca la unidad. El amor es la unidad de la dispersión carnal, y la razón de la «locura del cuerpo».”⁵⁶⁵ Ese proceso culmina un poco más adelante cuando la autora explicita el término o *télos* de esa redención: al “pecado de la carne”⁵⁶⁶ seguirá “la gracia de la carne: la caridad.”⁵⁶⁷

La acuidad de Zambrano ante el amor que redime, ante el amor que salva a la carne de su fatal dispersión (“El amor atravesado por el tiempo lo atraviesa”⁵⁶⁸), la lleva a establecer en *El hombre y lo divino* una tipología dúplice fundamental:

“Se divide [el amor] en un *eros* pasional, entrañable, y en un *eros* de la mirada. La tragedia expresará el primero. La filosofía será su hermana gemela en la herencia del amor.”⁵⁶⁹

Y esa misma naturaleza doble del amor (un *eros* de las oscuras y rugientes entrañas y un *eros* de la luz y la visión) es como un camino que se bifurca ante la persona, creando así su primera zozobra, su primera angustia y *dubitatio* (palabra ésta que justamente proviene de *duo*, dos):

“El amor al dividirse, crea dos direcciones a la vacilante criatura humana: la aceptación absoluta del padecer, pasividad que llega hasta dejarse anegar en la furia de la pasión, y la filosofía, un amor que parece desdecir de su condición; un amor impasible.”⁵⁷⁰

Para María Zambrano, la experiencia vital de la Guerra Civil española — que, según lo dicho, habría que atribuir enteramente a un *eros* pasional— debe interpretarse también a la luz de la metáfora de las entrañas, ya que “la tremenda tragedia española ha puesto al aire, ha descubierto las entrañas mismas de la vida.”⁵⁷¹ Las crisis históricas, como fue singularmente nuestra Guerra Civil, así como también las crisis que irrumpen en las vidas individuales, son algo así como un vagido de las entrañas, pues “[l]a crisis muestra las entrañas de la vida humana,

⁵⁶⁵ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 61.

⁵⁶⁶ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 63.

⁵⁶⁷ *Ibid.*

⁵⁶⁸ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 227.

⁵⁶⁹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 268.

⁵⁷⁰ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 269.

⁵⁷¹ ZAMBRANO, María. *Pensamiento y poesía en la vida española*. Madrid: Endimión, 1996, p. 7.

el desamparo del hombre que se ha quedado sin asidero, sin punto de referencia; de una vida que no fluye hacia meta alguna y que no encuentra justificación.”⁵⁷²

También la historia tiene, pues, sus entrañas, y a través del sueño —pues “todo sueño es una entrada, un *quantum* de los «ínferos» del alma”⁵⁷³, escribe Zambrano en *El sueño creador*—, esas entrañas afloran en el tiempo de los hombres (ya que hay sueños que sólo sueñan las colectividades). Luego no es de extrañar que la irrupción de estos fragmentos de entraña en el curso visible de lo historiable exhiban, como ocurre con los sueños del individuo, una presencia enigmática, inquietante, oracular incluso, porque “lo que la historia escondida arroja en la otra historia —la oficial y ortodoxa— tiene caracteres de revelación.”⁵⁷⁴

Los sueños, los singulares y los colectivos, los del individuo y los de toda una sociedad, bucean conjuntamente en las aguas oscuras de lo olvidado por la conciencia. Son una vía de tránsito, una puerta de acceso, un medio de comunicación con lo otro de nosotros mismos:

“Queda lo no elegido por la claridad de la conciencia, fuera del tiempo, bajo el tiempo, en los infiernos de la temporalidad sin tiempo, allí donde el no haber tiempo es una verdadera, radical privación. De allí serán sacados por la actividad mediadora que es soñar, en el mundo intermediario de los sueños.”⁵⁷⁵

Durante la vigilia caen fragmentos, fragmentos concatenados de vivencias o, como las llama Zambrano a veces, conatos. Vivencias a medio vivir, nonatas, al fondo hambriento de las entrañas. Y es en el sueño donde alientan esos medios seres de la posibilidad:

“Hay en la vigilia, pues, un sueño constante, un caer en el sueño de series enteras de vivencias privadas de tiempo. Su acumulación pesa, va formando esa pesantez, ese torpor que anuncia y conduce al sueño, al entrañamiento que es entrar bajo el tiempo en las oscuras cavernas del sentido.”⁵⁷⁶

La inmediatez de las imágenes invocadas por Zambrano para hacer la descripción de ese fondo, de esa abismática sima donde se sedimenta la masa

⁵⁷² ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 101-102.

⁵⁷³ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 78

⁵⁷⁴ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 309. Hay una curiosa cita de *El sueño creador* (op. cit. p. 69) en la que Zambrano plantea la interpretación de aquellos sueños en los que aparece físicamente la entraña: “(...) cuando en el sueño se da la figura de una víscera con carácter salvador, se trata de un símbolo del más alto grado de liberación posible.”

El fragmento me recuerda un cuadro de Paul Klee en el que un extraño objeto flotante parece una víscera. El lienzo lleva el marbete de *Ohne Titel* y es del año 1940.

⁵⁷⁵ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 81.

⁵⁷⁶ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 86.

informe de lo no-vivido, adquiere resonancias acuáticas (de aguas gruesas y amargas) al tiempo que *musicales*:

“(…) ese mar interior de la psique sin palabra, donde surgen voces inarticuladas, de donde nos llega continuamente un rumor semejante al del mar: confuso, anónimo y rítmico. Parece formado por una muchedumbre de vagidos donde se puede percibir con cierta distinción lo que llora por nacer en esperanza (...)”⁵⁷⁷

Así es la condición desvalida de lo que queda bajo la conciencia, condición que es sugerida por la autora apelando esencialmente a su *naturaleza acústica* (voz sin palabra, canto):

“Y así ha quedado bajo el *logos*, sin que se haya intentado siquiera atraer hacia su dominio ese llanto, ese vagido, origen último de la voz que surge sin palabra, canto inicial entre muerte y vida, entre humano y no humano, el canto oceánico de la vida apresada en la psique humana.”⁵⁷⁸

Mas, inevitable, fatalmente, lo que no ha sido atendido por la conciencia, la vivencia nonata, la nuda posibilidad —conato, larva de ser— retorna o retornará en la reclamación de sus derechos, es decir, de *su* tiempo. La conexión de esta idea con los mitos de Antígona y Perséfone es inmediata, “porque todo pasa antes de acabar de pasarse, vuelve, reaparece, por inacabado, *por haber sido enterrado vivo*.”⁵⁷⁹

La centralidad que ocupa en la obra zambraniana esta reflexión sobre el corazón y las entrañas explica esa suerte de afinidad electiva que la autora experimentó toda su vida hacia las figuras míticas de Perséfone y, muy especialmente, de Antígona:

“Antígona es una heroína primaveral raptada, como Perséfone, por la tierra y devorada también por los infiernos del alma humana donde la conciencia desciende cada vez más hondo, en su despertar.”⁵⁸⁰

Antígona y Perséfone, sepultadas —enterrada viva la una, raptada por Hades la otra—, encarnan el trágico ocultamiento de las vivencias carentes de tiempo que claman en los íferos del alma humana⁵⁸¹, a la vez que implican la posibilidad fértil de lo que germina (“[Perséfone realizaría en los Misterios] algo

⁵⁷⁷ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 89.

⁵⁷⁸ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 89.

⁵⁷⁹ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 141. La cursiva es nuestra.

⁵⁸⁰ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 94.

⁵⁸¹ En *Claros del bosque* da Zambrano esta definición (p. 142 de la ed. cit.): “[Í]nfero es todo lugar que está sometido a un cielo.”

así como purificar la sustancia infernal, extraer de ella la esencia operante para que en una sustancia más pura diese el oro del trigo, el oro que vivifica⁵⁸²) y la obligatoriedad moral del rescate. Así, la redención de la conciencia por ellas apuntada—y, por tanto, la redención del hombre mismo—, adquiere resonancias éticas (y políticas) en ese su descender a los ínfimos del alma, a la zona entrañable, oculta, que gime:

“El reconocimiento de la situación trágica, sea en un autor o en una simple persona que despierta, se da en cierto nivel de libertad, en un despertar de esa libertad en una conciencia no desarraigada. Una conciencia que no ha roto con el alma, ni con sus zonas más infernales, y que no se ha constituido en instrumento de poder sobre la realidad; que no se ha instalado, pues, en el tiempo sucesivo exclusivamente destituyendo a las demás manifestaciones de la temporalidad.”⁵⁸³

Siendo, como son, “el latir mismo de la vida”, las entrañas pugnan por hacerse oír para no abismarse en el rencor, para alcanzar al menos esa singular luz que les es tan necesaria. Hacerse oír es hacer presente el gemido y el llanto, y esto nos sitúa ya de pleno en el dominio de la música y en el del músico, al que, parafraseando a Zambrano, cabría definir como “el doliente o el dolido”⁵⁸⁴ por excelencia, ése que “está más cerca del trascender que el que ha acallado su queja precipitadamente, desgarrándose”⁵⁸⁵ y que tiene en el mito de Orfeo su encarnación más cabal, ya que, como puede leerse en *España, sueño y verdad*, “[l]a poesía lírica llora, canta y purifica de la culpa, haciéndola pasar por la conciencia en una especie de confesión de las entrañas.”⁵⁸⁶

Tan importante es esta querencia musical de las entrañas, que Zambrano hace que en ella se sustente la diferencia principal entre corazón (o, más genéricamente, entrañas), por un lado, y conciencia por el otro:

“De todas las zonas que nos constituyen, **sólo la conciencia no tiene música**, atenta como está al correr del tiempo, como si bastara solamente abandonarse al tiempo, a cualquier tiempo de los múltiples en que vivimos, para que una música propia se dejara oír. Sólo la conciencia no canta, como si contrariamente, una de sus funciones fuese la de acallar las voces que gimen, llaman, delatan; acallar los signos que salen del infierno entreabierto, el eco del remoto paraíso.”⁵⁸⁷

⁵⁸² ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 361.

⁵⁸³ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 81.

⁵⁸⁴ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 79.

⁵⁸⁵ *Ibid.*

⁵⁸⁶ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 68.

⁵⁸⁷ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., pp. 157-158.

Y el error de no prestar oídos al gemir de las entrañas puede conducir directamente a la tragedia:

“En lugar del panal donde la abeja, alma, deposita su oro asimilable, el laberinto cerrado, símbolo de las entrañas petrificadas, en cuyo centro el bramar de la vida engendra crimen.”⁵⁸⁸

Zambrano no se cansa de repetir, una y otra vez, que hay que aplacar las entrañas, calmar su hambre, procurar su paz. Sí, “la paz de las entrañas”⁵⁸⁹, como ella dice en el bellissimo escrito “Amor y muerte en los dibujos de Picasso” de *España, sueño y verdad*; paz que llega a identificar con el principio que la genera, y que no es otro que “[l]a ternura, fiel por naturaleza, que no combate.”⁵⁹⁰ La ternura, refutación del amor entendido como posesión, pacífica impugnación del amor excluyente:

“(…) la sola continuidad asequible del éxtasis es la ternura. El amor desprendido de la pasión, liberado de su tiranía. La fidelidad del sueño; dulzura profunda, secreta, que no precisa de definición. Sueño de la vida no despertada por ningún sobresalto.”

“Es la antigua ternura, más vieja que el amor; la fidelidad de las entrañas aquietadas que nuestra concepción moderna del amor-pasión ha olvidado.”⁵⁹¹

La mudez de las entrañas, sala de máquinas que vive en situación de constante peligro de ocultación y endurecimiento, sólo es redimida, afirma Zambrano, si se vive la vida a partir de una idea, pero de una idea de tal tipo que tenga su pedestal en el corazón y que sea capaz de segregar el bálsamo aquietador de la ternura, es decir, que mantenga un verdadero contenido material, una idea auténticamente *operante*:

“La vida no puede ser vivida sin una idea. Mas esta idea no puede tampoco ser una idea abstracta. Ha de ser una idea informadora, de la que se derive una inspiración continua en cada acto, en cada instante, la idea ha de ser una inspiración.”⁵⁹²

⁵⁸⁸ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 392.

⁵⁸⁹ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 280.

⁵⁹⁰ *Ibid.*

⁵⁹¹ *Ibid.*

⁵⁹² ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 88. En ese mismo sentido de la autenticidad operante, viva, “matérica” incluso, opuesta a la artificialidad alejada de la vida propia de lo abstracto, escribe en *España, sueño y verdad* (p. 101 de la ed. cit.): “(…) esa intimidad de los objetos auténticos capaces de dar compañía con su materia; el barro, la madera, el papel sin disfrazar, cuyos poros acogen la radiación de un alma.”

En el campo de la creación literaria, Galdós es, indudablemente, el autor que más se acerca a esta idea zambraniana de lo auténtico transformativo: “En la novela de Galdós —muestra de realismo español—, la fascinación de la vida ha triunfado sobre el poder de las ideas, sobre su prometedora fuerza de avasallar la realidad.” (*La España de Galdós*, op. cit., p. 119.)

La impotencia de la idea, en tanto que mera idea despojada de la semilla íntima de la voluntad (del querer, del amor), es afirmada con máxima contundencia en *El hombre y lo divino*:

“Pues el ser humano no cambiará nunca íntimamente en virtud de las ideas si no son la cifra de su anhelo; si no corresponden a la situación en que se encuentra, se le tornarán, por el contrario, en obstáculo, en letra muerta o en simples manías obsesivas.”⁵⁹³

Es esa idea inspiradora la que permitirá y vertebrará el movimiento del ente, su progresión y crecimiento, ya que “[u]na vida en dispersión y confusión es una vida en quietud pantanosa.”⁵⁹⁴ Sólo así el ser podrá sobreponerse al riesgo múltiple de “los múltiples infiernos, los de lo inerte, los de la materia desposeída de forma, los del vacío, infiernos del cosmos físico, infiernos de la vida (...).”⁵⁹⁵

La inspiración es necesaria para crear siquiera la apariencia de una unidad (una máscara de unidad) que permita el despliegue del ser, pues “son múltiples los infiernos: son la multiplicidad irreductible”⁵⁹⁶ y el ser humano no podría sobrevivir en ella. Si “[l]a vida en su espontaneidad resulta monstruosa”⁵⁹⁷, si sólo la meta ilumina o crea la senda a recorrer (pues “[l]os caminos, cuando no quieren llevar a ninguna parte, se hacen laberintos”⁵⁹⁸), entonces la necesidad de una “idea informadora” se hace verdaderamente vital, porque “[v]ivir en la identidad es estar a salvo del infierno.”⁵⁹⁹ (Y la autenticidad, la potencia operante o transformativa de esa idea rectora que guíe nuestros pasos tendrá, sorprendentemente, un vector para su ponderación y medida en la *pulchritudo*, ya que “[v]ivir bien no es solamente cuestión moral sino de estética, como han sabido todos los conductores de vidas, diciéndolo o sin decirlo.”⁶⁰⁰)

Se tiene la impresión de que esa idea informadora o inspiración que podría asistirnos en cada uno de nuestros pasos sobre la Tierra, sería susceptible de advenir en función de una iluminación del recuerdo, pues si andamos perdidos entre los múltiples infiernos de la vida es por causa de un olvido determinante:

⁵⁹³ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 275.

⁵⁹⁴ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 90.

⁵⁹⁵ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 292.

⁵⁹⁶ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 292.

⁵⁹⁷ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 108.

⁵⁹⁸ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 140.

⁵⁹⁹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 294.

⁶⁰⁰ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 89.

“(…) el nacimiento del hombre, su aislamiento de la mezcla primaria en que andaba mezclado con dioses, animales y plantas de la tierra, su entrada en el reino singular que más tarde y tan obviamente —con tan poca memoria— se llamará de «lo humano».”⁶⁰¹

Por eso no sorprende que Zambrano invoque a la memoria: aquella Mnemósine de la mitología que aparece evocada subrepticia, órficamente también, como elemento salvador, corrector al menos. El olvido según el cual el hombre ha perdido la consciencia de haber pertenecido una vez a un magma originario e indiferenciado —junto con “dioses, animales y plantas”— es la causa de su dolor y padecimiento, de su enajenación.

Y el olvido y la marginación de las entrañas ha tenido que ver muy directamente también con la deriva de la razón en Occidente (“La condenación de las entrañas ha sido el escollo del racionalismo que se enseñoreó de la filosofía griega y más todavía de la recepción de ella”⁶⁰², escribe Zambrano en *Los bienaventurados*). Esa marginación ha significado un gravísima falta para la filosofía (“la vida es ante todo esa confusión en que las criaturas vivientes se debaten. Nada vivo es inicialmente claro y distinto”⁶⁰³), y el hombre occidental ha terminado por pagarla muy caro:

“(…) la filosofía, absorbiendo su atención y su cuidado en el conocimiento, ha descuidado esa intimidad del ser oscura y palpitante, uno de cuyos símbolos es el corazón, donde alienta infatigablemente, sin detenerse, la esperanza.”⁶⁰⁴

La Filosofía, según Zambrano, ha incurrido en olvidar el grito original y originario que es la vida:

“La filosofía se apartará cada vez más de la enajenación original de la vida hasta querer borrar de sí misma todo resto de inspiración. No lo conseguirá nunca enteramente y,

⁶⁰¹ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 27. La filología nos muestra, de manera fascinante, la cercanía que para los griegos había entre el acto de recordar y el descubrimiento-desvelamiento de la verdad. Como muy bien hacen notar Alberto Bernabé y Ana Isabel Jiménez en su libro *Instrucciones para el más allá...* op. cit., pp. 61-62: “Etimológicamente ἀλήθεια ‘verdad’ es un compuesto privativo de λήθη ‘olvido’, lo que quiere decir que la ‘verdad’ se concibe como el ‘no-olvido’.”

⁶⁰² ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 92.

⁶⁰³ ZAMBRANO, María. *La España de Galdós*, op. cit., p. 54.

⁶⁰⁴ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 101. Aunque también es cierto que, en ocasiones, entre las fisuras de un sistema de pensamiento que se quiere global y sistemático, se adivina la actividad de eso que ha quedado encerrado u olvidado. En *Los bienaventurados* (op. cit., p. 93) escribe: “Y así, en medio de un claro discurso, entre los entresijos de un sistema, aparecen verdades entrañables, poéticas verdades. *Y a veces es preciso que estalle el corazón del mundo para que aparezca un destino más alto*, dice Hegel.”

cuando se obstina en ello, sólo obtiene el triste resultado de una debilitación o de una decadencia.”⁶⁰⁵

Pero justamente en este olvido está su perdición. La realidad no puede ser obviada, si la Filosofía aspira a ser de verdad:

“Una filosofía lo es en grado de mayor o menor pureza según cumpla este heroico esfuerzo creador de sí misma; el pensamiento que se hace buscándose no a sí mismo — como los «intelectuales» han creído—, sino a la realidad antagonista. Y, al buscar «lo otro», se engendra a sí mismo.”⁶⁰⁶

Hay demasiadas cosas que la filosofía clásica deja atrás, condenadas a una vida menesterosa y precaria, porque “[l]a objetividad, la clásica, producto del *eros* ascensional que Platón definiera, deja desamparados muchos trozos de la vida humana, demasiado oscuros para la claridad de las ideas, o demasiado sumidos en la contradicción para la identidad de las mismas.”⁶⁰⁷ La filosofía ha antepuesto la abstracción a la vida, por miedo tal vez al dolor y al padecimiento, pero de esa manera hemos olvidado que “el tiempo no se aborda primeramente pensándolo (...) sino padeciéndolo.”⁶⁰⁸ Cuando la filosofía cae en la cuenta de esos imperdonables olvidos, cuando muestra su querencia por lo oscuro oculto entrañable, entonces ese gesto adquiere los rasgos éticos de la caridad:

“(...) la caridad es más que un sentimiento, es una especie de objetividad, la del amor hacia lo menesteroso, que solamente puede tener quien ve o adivina la claridad oculta en lo oscuro; la sinrazón aprisionada en la razón.”⁶⁰⁹

El primado de la conciencia ha originado, por reacción, el levantamiento contrario (y hostil) de lo que quedaba al margen, de todo aquello que era orillado o simplemente negado. El descubrimiento de este fatal mecanismo sirve a Zambrano, además de para ahondar la reflexión sobre el drama de España —y, por extensión, de su propia vida— para hacer un ejercicio arriesgado y valiosísimo de *filosofía de la historia*:

“La claridad homogénea, extensa, y el tiempo plano y sucesivo aparecen establecidos por el predominio de la *conciencia*, sombras de su soledad. No era evitable que contra la conciencia en rebeldía, frente a ella y, por lo mismo, dependiente de ella, hayan aparecido

⁶⁰⁵ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 270.

⁶⁰⁶ ZAMBRANO, María. *España...* op.cit., p. 120.

⁶⁰⁷ ZAMBRANO, María. *España...* op.cit., p. 147.

⁶⁰⁸ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 107.

⁶⁰⁹ ZAMBRANO, María. *España...* op.cit., p. 147.

zonas de lo humano como la subconsciencia y la inconsciencia misma. Y la irracionalidad como tal, reclamando sus derechos perdidos.”⁶¹⁰

Sin embargo, no todo en la historia de Occidente fue predominio excluyente de la conciencia. Algunos filósofos, como Heráclito, habrían prestado, en el albor mismo de la filosofía, más atención que otros a ese rumor incesante de lo que permanece oculto:

“Si algunos filósofos griegos, como Heráclito, nos parecen más humanos, es porque conservamos de ellos sus fragmentos que nos producen la impresión de una frustrada Guía.”⁶¹¹

Pero por encima incluso de Heráclito, hay que señalar a otro ilustre presocrático, Empédocles⁶¹² (a quien Zambrano llamó “el filósofo trágico”⁶¹³) como el que otorga por vez primera carta de naturaleza a las entrañas como objeto de atención filosófica:

“Sólo Empédocles las nombra [a las entrañas] como receptoras del “logos” -*dividiendo bien el logos, repartiéndolo bien por las entrañas.*”⁶¹⁴

Como ha precisado Sonia Prieto, el acercamiento a Empédocles es tan importante que hay que vincularlo en su génesis con la “primera madurez” del proyecto zambraniano de una razón poética:

“María Zambrano citará a Empédocles por primera vez en «La metáfora del corazón (fragmento)» [1944] a través de la traducción de J. D. García Bacca aparecida en el volumen *Los presocráticos* y editada por el Colegio de México en 1944. Es decir, exactamente el mismo año en que escribe a Ramón Dieste proponiéndole la «razón poética» como una forma de razón de orígenes ancestrales y a modo de gota de aceite.”⁶¹⁵

⁶¹⁰ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., pp. 25-26.

⁶¹¹ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 87.

⁶¹² Empédocles, del que Simplicio afirma (*Física*, 25, 19): “... Fue devoto y amigo de Parménides, y más aún de los pitagóricos.” (Diles-Kranz, 31 A 7).

⁶¹³ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 152.

⁶¹⁴ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 396. Esas entrañas son las famosas *σπλάγχνοι* del fragmento 31 B 4 (según la edición de Diels-Kranz) de Empédocles. Las mismas palabras serían citadas en muchas otras ocasiones por Zambrano, aunque hoy se considera que se trata de un texto sólo probablemente auténtico de este filósofo. El trozo completo (en la traducción, menos poética, que figura en la edición de la Biblioteca Clásica Gredos de *Los filósofos presocráticos*, vol. II, frag. 473) dice así: “En los viles hay, empero, mucha disposición a desconfiar de los que son poderosos. Tal como aconseja el testimonio de nuestra Musa, comprende esto, filtrado mi discurso [*lógos*] en tus entrañas.”

⁶¹⁵ PRIETO, Sonia. “El pensar que fluye como *gota de aceite*”. En: *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”*, nº 4, febrero de 2002, pp. 107-112.

La referencia a Empédocles sirve, además, para iluminar un poco más la relación entre el corazón y el resto de las entrañas. Una relación que cabría denominar transitiva, de mediación, en la que el corazón se erige en el bálsamo que impediría la esclerosis y la consecuente desnaturalización peligrosa y criminal de las entrañas:

“Pues las entrañas son infernales, son el mismo infierno cuando no se rige con su medida, cuando en ellas no reparte su *logos*, la víscera mediadora, noble entre todas: el corazón. Sí; aquel trágico Empédocles lo había dicho al modo de una prescripción de la antigua medicina, la primera de todas; la medicina de la Tragedia y de la primera Filosofía: *dividiendo bien el logos, repartiéndolo bien por las entrañas*. Las entrañas dejadas del corazón son un puro infierno.”⁶¹⁶

En el marco de la plenitud “clásica” del pensamiento griego, Platón habría sido quien recogiera en su filosofía esa necesidad de las entrañas de ser escuchadas, para así conjurar su rencor:

“No puede afirmarse que, por ejemplo, la teoría de las ideas platónicas no pretenda recoger y conducir esa hambre congénita de las entrañas humanas, y ese sueño brotado una y otra vez de su fondo, de encontrar un alimento puro totalmente aplacatorio.”⁶¹⁷

Y la filosofía platónica sería un ejemplo, tal vez, de esa presencia del corazón como red o diafragma que sostiene y hace posible el erigirse de la razón, pues “[n]o hay filosofía propiamente si en ella no se da algo que sostiene y abandona al par a la arquitectura de la razón.”⁶¹⁸

Hay que tomar en consideración la existencia de las entrañas, pues parece constituir para Zambrano la única manera humana —cabe decir, auténtica— de bregar con lo real, ya que “[e]l tratar con la realidad humanamente es padecer sus ocultaciones.”⁶¹⁹ Además, esa necesidad de prestar oídos a lo que incesantemente trabaja, tiene, no sólo consecuencias gnoseológicas, sino también su correlato social, ético y político. Es esta una lectura que inevitablemente se conecta con profundas vivencias autobiográficas que en *Delirio y destino* tienen su hábitat natural:

⁶¹⁶ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 220.

⁶¹⁷ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 397.

⁶¹⁸ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 76.

⁶¹⁹ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 42.

“(…) entrar en convivencia con los que trabajan, con ellos, que son en la sociedad lo que el oscuro sentir es en nosotros; lo pasivo, lo que padece y, también, donde se gesta el secreto del futuro (…).”⁶²⁰

La riqueza de la reflexión zambrana sobre el tema de las entrañas es tal que de ella se derivan ramificaciones que conectan los espacios más originales de su filosofía. Así, la idea de que las entrañas laten, generando de sí mismas la pulsación de un ritmo básico esencial a la vida, enlaza en Zambrano de una forma natural con su fenomenología de la forma-sueño y con su interpretación del sueño como momento en el que el durmiente soñador se sume en una suerte de tiempo cósmico o telúrico, distinto del tiempo sucesivo de la conciencia:

“El tiempo visceral es el latir mismo de la vida, o al menos con él se confunde; es su manifestación. Y el hombre que se dispone a dormir funde todos sus tiempos en el tiempo de la vida. Su latir se torna manifestación del latir elemental de la vida, se reúne en el concierto de todo lo viviente.”⁶²¹

El durmiente se hunde en un concierto verdaderamente universal, sumándose así, en su pasividad, a la totalidad polifónica y polirrítmica del mundo. El sueño es la consuetudinaria vía de retorno a ese latir esencial o, por utilizar una expresión más precisa (tomada en préstamo de la cosmología), a la *radiación de fondo cósmico*:

“Mientras dura la vida hay que vivir, renovar aun dormido, y el dormir es la revelación de que es así el simple dormir, que es sensible, que es sentido por el que duerme. El que duerme se ve reducido así a «las oscuras cavernas del sentido, oscuro, ciego», al origen, estadio primero del sentir que es ante todo sentirse a sí mismo viviente en la vida, sin separarse. En el tiempo ya, mas no en el suyo, sino en el tiempo cósmico, como si el latir de la sangre, el inaudible rumor de las entrañas fuesen las ondas últimas, las ondas captables del latir de los astros, del rumor del universo. El que duerme se siente así en la periferia del universo todo, sumido en la vida, más allá de ella **en ritmo con el cosmos en su totalidad**. Ligado, pues, a un tiempo cósmico, al tiempo físico que de algún modo penetra en él, se desliza en él por alguna rendija, pues que lo envuelve.”⁶²²

El asociar las entrañas al ámbito propio de una música quintaesenciada es una referencia continua, por lo que vamos viendo, en los escritos de María Zambrano. Ese sonar suele ser un sonar callado, cuando no reprimido, pero a veces, en algunos instantes privilegiados, el ente alcanza la lucidez necesaria para “oír” esa música y sentir su pulso:

⁶²⁰ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 108.

⁶²¹ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 68

⁶²² ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 69. La negrita es nuestra.

“(…) como si un portillo cerrado regularmente se entreabriese, una rendija en la cueva donde, como máquinas, trabajan incesantes las entrañas y se oyera su secreta, sorda música, mezcla de gemido y de canto gozoso; dulzura secreta que no quiere ser descifrada y que borra el temor a la oscuridad, a esa oscuridad que parece ser la patria primera.”⁶²³

Las entrañas, “punto inviolable del ser”⁶²⁴, se definen por su opacidad, por su dependencia, por su condición de oscura raíz nutriente. La transcendencia les está negada. Mecanismo ciego apegado a su ley de hierro, a su concreto y rítmico padecer:

“Transcendencia sería transparencia de eso que el español tanto dice y abusa: las entrañas. Las entrañas no pueden ni deben ser transparentes, deben de conformarse mansamente con la luz recibida, sin hacerse independientes. Apenas se puede pensar sin temblar. Cómo será esto posible sin caer en la desesperación de que no lo sea, con esa paciencia inacabable que el vivir humano exige.”⁶²⁵

Puesto que, según dice Zambrano, las entrañas son alumbradas con una luz reflejada, matizada de modo especial, no es de extrañar que ese *dentro* de la vida que designamos con la metáfora del corazón y las entrañas aflore en ocasiones en la luz singular de la pintura. Las entrañas aspiran a una luz propia que, a veces, sólo el espacio virtual y la mentida luz del arte plástico se muestra capaz de ofrecerles. Se trata de una certeza que aflora al contacto con la obra de ciertos artistas, como el admirado Luis Fernández:

“La luz de la pintura es la luz prometida, no la encontrada a diario, por grande que sea su esplendor. No la luz que hace visibles las cosas para andar entre ellas y para regalo de la retina ávida. Pues que la vida humana se distingue de las otras por tener un interior; un interior oscuro, donde hay ya un secreto que no puede revelarse bajo la luz natural. Las entrañas, el corazón, son la metáfora con que el lenguaje común designa desde siempre esa oscuridad habitada que aspira a su propia luz.”

“El pintor lo logra a veces, y entonces ha realizado el prodigio de una ascensión: el oscuro corazón ha ascendido a ser alma.”⁶²⁶

Pero, a pesar de su oscuridad esencial, a pesar de ese su palpitar en la penumbra, hay una relación entre las entrañas y la luz, como también la hay entre las raíces y la copa del árbol:

⁶²³ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 157.

⁶²⁴ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 20.

⁶²⁵ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 77.

⁶²⁶ ZAMBRANO, María. “El misterio de la pintura española en Luis Fernández”. En: *España...* op. cit., p. 301.

“(…) la magnitud de las entrañas, su multiplicidad, su riqueza, su rigor también, señalarán la escala de la vida, la escala en que el ser viviente muestra ya su faz. El rostro del ser vivo se corresponde con la oscuridad de las entrañas; el esclarecido rostro del mamífero y la luminosa faz responden a la entraña viva (…).”⁶²⁷

Al corazón le corresponde una suerte de infalibilidad. Es el asistente imprescindible a la hora de enfrentarse a las preguntas esenciales que la vida nos plantea, pues “[a]nte los enigmas que el destino nos presenta el corazón tiene que permanecer dueño de sí, y para ello necesita ser sostenido.”⁶²⁸

En el ignorante, en el niño, debe existir ese entrenamiento que enseñe “a sostenerse con el corazón, a solas con su corazón, sobre el momentáneo vacío de la mente, ante las situaciones enigmáticas que la vida se cuidará de irle presentando”⁶²⁹. Pivotar sobre el vacío momentáneo de la mente, ése que se origina inmediatamente después de que nos dirijan una pregunta, da igual la posición de poder en la que nos encontremos:

“Hay que sostenerse en ese vacío de la mente con un corazón firme. Y entonces, sólo entonces, es cuando aflora la respuesta; una respuesta todavía más precisa de la que creíamos tener. Entre la pregunta y la respuesta debe existir, de mediar, un vacío, una detención de la mente, una cierta suspensión del tiempo.”⁶³⁰

Ante lo que Zambrano llama los enigmas del destino, el corazón se erige en instancia última incontestable, porque “sólo lo que está más allá de toda justificación justifica”⁶³¹ y “el justificar se hace siempre desde algo que no se justifica, ni se presenta siquiera para ello.”⁶³²

⁶²⁷ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 21.

⁶²⁸ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 110.

⁶²⁹ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 111.

⁶³⁰ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., pp. 110-111. La estrategia que aquí esboza Zambrano podría tener su proyección en el propio acto de la escucha musical. También éste es un ejercicio de diálogo, y hasta, puede decirse, de articuladas preguntas y respuestas. La obra musical en su devenir interpela, sondea al oyente, buscando en él una resonancia. Aunque, tal vez, en relación con la música ese vacío del que habla Zambrano y que ella define como inmediatamente posterior a la formulación de la pregunta, debería ser previo. Las estéticas formalistas que tienen su origen en la *Crítica del Juicio* de Kant inciden ya en el requisito del desinterés, la distancia y la objetividad. Ese goce estético auténtico, que debe ser (según la expresión que utiliza Ortega en *La deshumanización del arte*) “mediodía de intelección”, tendría aquí, en estas palabras de Zambrano, su correlato.

⁶³¹ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 87.

⁶³² *Ibid.*

4. RAÍCES DEL PENSAMIENTO MUSICAL ZAMBRANIANO

4.1. ORFISMO

“Así, las ruinas vienen a ser la imagen acabada
del sueño que anida en lo más hondo
de la vida humana, de todo hombre:
que al final de sus padeceres
algo suyo volverá a la tierra
a proseguir inacabablemente
el ciclo vida-muerte
y que algo escapará liberándose
y quedándose al mismo tiempo,
que tal es la condición de lo divino.”

María Zambrano. *El hombre y lo divino*

En su libro *De Homero a los Magos*, al comienzo del capítulo titulado “El orfismo redescubierto”, escribe Walter Burkert lo siguiente:

“No existe ningún otro ámbito de los estudios clásicos, y en particular de la historia de las religiones, en que la situación haya cambiado tanto en los últimos decenios como en el caso del orfismo. Ha habido una serie tal de descubrimientos que cualquier tratamiento escrito, digamos, antes de 1980 está superado. William K. C. Guthrie escribía en su libro *Orpheus* en 1935: «Sobre este tema no ha aparecido ningún testimonio notable, ni es probable que aparezca.»⁶³³

Lo que sabíamos sobre el orfismo se ha enriquecido notablemente con el descubrimiento de una serie de nuevas fuentes, entre las que hay que destacar, principalmente: el llamado Papiro de Derveni (un rollo papiráceo de mediados del siglo IV a. C., descubierto en 1962, que contiene un comentario —que los especialistas datan hacia finales del siglo V a. C.— a un antiguo poema órfico, comentario realizado por un personaje no identificado pero cercano a los últimos filósofos presocráticos), las laminillas áureas de algunas tumbas de Italia y Creta, un conjunto de inscripciones en hueso halladas en Olbia (colonia griega a orillas del Mar Negro, siglo V a. C.), y unas pinturas en vasos de Tarento.⁶³⁴

La colección de los *Orphicorum Fragmenta* ha quedado, pues, totalmente renovada, y está arrojando una nueva luz sobre la componente intensamente subversiva de esta religión antigua:

⁶³³ BURKERT, Walter. *De Homero a los Magos. La tradición oriental en la cultura griega*. Barcelona: El Acantilado, 2002, p. 85.

⁶³⁴ Vid. GARCÍA GUAL, Carlos. “Los nuevos textos órficos”. En: *Revista de libros*, nº 106, octubre de 2005, pp. 31-32.

“El Orfismo se mueve exclusivamente en un plano religioso. Es una secta que pone en tela de juicio la religión oficial de la ciudad. En particular, a dos niveles: uno de pensamiento teológico, otro de prácticas y comportamientos. El Orfismo es fundamentalmente una religión de libro, más bien de textos, con las cosmogonías, teogonías e interpretaciones que éstas no dejan de engendrar. En lo esencial, toda esta literatura parece elaborada contra la teología dominante de los griegos, es decir, la de Hesíodo y su *Teogonía* (...). Al ser el Orfismo una literatura inseparable de un género de vida, la ruptura con el pensamiento oficial entraña diferencias no menos grandes en las prácticas y en los comportamientos. Aquel que opta por vivir a la manera órfica, el *bíos orphikós*, se presenta, en primer lugar, como un individuo y como un marginado, es un hombre errante, semejante a esos Orfeo-telestes que van de ciudad en ciudad, proponiendo a los particulares sus recetas de salvación, paseándose por el mundo como los demiurgos de antaño.”⁶³⁵

El credo órfico propone una innovadora interpretación del ser humano, como compuesto de un cuerpo y un alma, un alma indestructible que sobrevive y recibe premios o castigos en el más allá dependiendo del grado de purificación alcanzado en el lapso de la vida terrenal. Para operar esa purificación, los órficos prescribían normas de conducta estrictas que incluían la prohibición de comer carne —eran adictos al vegetarianismo—, derramar sangre animal, o la obligatoriedad de vestir ropas de lino.

La dualidad cuerpo-alma, ya presente en la literatura homérica, fue profundizada y reinterpretada por los órficos, que pusieron el acento en lo anímico intangible. Muy dados a los juegos de palabras, las expresiones herméticas y las disquisiciones etimológicas, los órficos acuñarán célebres aforismos, como el de *soma sema*, sintagma que hace alusión al hecho de que el cuerpo no es sólo una prisión para el alma, sino algo mucho peor, un sepulcro.⁶³⁶

Los fundamentos órficos están en la base del sentir religioso, cristiano, de María Zambrano, quien hablará muchas veces de “la escatología de la culpa y de la expiación que hunde sus raíces en la noche del orfismo”⁶³⁷:

“Errar y padecer parece ser la situación primera en que la criatura humana se encuentra cuando se siente a sí misma. De ahí que las sabidurías más antiguas sean relatos que explican las luchas habidas, en el principio, entre dioses, entre el cielo y la tierra de donde ha solido salir, ya manchado, el hombre. Así, la teogonía órfica.”⁶³⁸

⁶³⁵ DETIENNE, Marcel. *La muerte de Dioniso*. Madrid: Taurus, 1982, pp. 133-134, citado por Carlos García Gual, “Los nuevos textos...”, *op. cit.*, p. 31.

⁶³⁶ GARCÍA GUAL, Carlos. “Los nuevos textos órficos”...*op. cit.*

⁶³⁷ ZAMBRANO, María. *El hombre*...*op. cit.*, p. 106.

⁶³⁸ *Ibid.*

Una mácula originaria signa nuestro nacimiento, determina al hombre y decide la total coloración de su vida: “Todo existir es una exaltación del sujeto llevado al par por una cierta violencia junto con la amenaza de una culpa.”⁶³⁹ (Esta idea de la culpa originaria servirá a Zambrano para sustentar su crítica a la ética de la contemporaneidad, ya que, como puede leerse en *El hombre y lo divino* “[u]no de los más persistentes afanes del hombre moderno y actual es el de inocentarse.”⁶⁴⁰)

Elaboraron los órficos una mitología singular, poblada de divinidades que habían sido marginadas del panteón olímpico: la Noche, el Tiempo, Fanes, Erinias. Recurrieron a una teogonía propia, muy distinta de la hesiódica, y a una teoría soteriológica de vasta influencia sobre el destino del alma.⁶⁴¹

Especial relevancia adquiere para el sentido de la interpretación órfica del alma y su destino un mito de carácter dionisiaco. Es el mito que vincula a los Titanes y al dios Dionisos. Según esta fábula, los Titanes mataron a Dionisos niño, hijo de Zeus y Perséfone, atrayéndolo con regalos a una trampa. Una vez a su alcance, le dieron muerte, lo descuartizaron y se lo comieron (tan sólo el corazón del pequeño dios pudo librarse de ese acto de criminal canibalismo, y de él resucitaría de nuevo el dios). Zeus los castigó fulminándolos con el rayo. De la mezcla de las cenizas de los Titanes y la tierra nacería posteriormente la estirpe de los hombres, que llevan así en su interior un componente titánico —y culpable de horrendo crimen— y otro dionisiaco —y por tanto, divino. Surgen a la luz, pues, los hombres, manchados con algo de la antigua culpa, y así la vida ha de ser un camino de purga y purificación, para que el alma limpia de sus culpas pueda finalmente, ya liberada del cuerpo que la aprisiona, reintegrarse al ámbito que le es connatural, el mundo divino del que procede.

La diversa y heteróclita literatura de los órficos se orienta a convertirse en guía de salvación, y por esto abunda en enigmáticas contraseñas (como las que se encuentran en las lacónicas laminillas áureas con las que enterraban a los iniciados en los misterios) e instrucciones para realizar bien la *katábasis*, el descenso al Hades.⁶⁴²

Aficionados, como hemos dicho, a escritos y libros de nivel diverso, la filología ha precisado las influencias órficas en la literatura filosófica, antes y después de Sócrates. Como señala Carlos García Gual:

⁶³⁹ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 89.

⁶⁴⁰ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 106.

⁶⁴¹ GARCÍA GUAL, Carlos. “Los nuevos textos órficos”...op. cit.

⁶⁴² BERNABÉ, Alberto/JIMÉNEZ, Ana Isabel. *Instrucciones para el más allá. Las laminillas órficas de oro*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2001.

“Ya sabíamos, desde hace tiempo, que en las Purificaciones de Empédocles resuena con un renovado fervor poético y filosófico la doctrina órfica y pitagórica sobre la transmigración de las almas y el peregrino destino del hombre arrojado al torbellino del mundo y rechazado por uno y otro elemento. Y podíamos rastrear cómo Platón ha recibido influencias de esa teoría sobre el alma toscamente alojada en un cuerpo mortal. Pero en este examen más completo [el que realiza Alberto Bernabé en su libro *Textos órficos y filosofía presocrática*], que toma en cuenta muchos testimonios y fragmentos, podemos advertir otros probables ecos y numerosas coincidencias. Como los que hay, por ejemplo, entre los términos contrarios tan del gusto del oscuro Heráclito y algunas enigmáticas inscripciones de Olbia, donde se presentan en citas contrapuestas: “Vida-muerte, paz-guerra, verdad-mentira, cuerpo-alma”.⁶⁴³

Si la singularidad de la filosofía zambraniana tiene uno de sus puntales en la tradición órfica, esa singularidad definitoria y conformadora nada tiene que ver, en nada deriva del magisterio oficial al que Zambrano se vio sometida:

“La senda que yo he seguido, que no sin verdad puede ser llamada órfico-pitagórica, no debe ser, en modo alguno, atribuida a Ortega.”⁶⁴⁴

Ese tomar distancia objetiva respecto del admirado maestro va seguido de un remitirse a las auténticas fuentes del sentido para Zambrano (y entre ellas, principalísimamente, Unamuno). Fuentes a las que se caracteriza, de nuevo, mediante la referencia órfica:

“Unamuno ha sido nuestra vida. Daniel en la cueva de los leones, ha tenido el valor de descender a los más negros abismos para mirar, con mayor detenimiento que Larra en su superficial espejo, una a una las llagas purulentas de nuestras entrañas. Ha sido el poeta, el eterno y permanente Orfeo que desciende a los infiernos para mirar y aprender **la secreta música que tendrá valor redentor y purificador**.”⁶⁴⁵

La figura mítica del bardo tracio se convierte para Zambrano en un símbolo de la actividad creativa en general y poética en particular. Inmersión en “lo otro”, otredad de lo gimiente que el poeta —el poeta órfico— está llamado a rescatar:

“Pues claro está que al traer a la conciencia, a la experiencia válida, lo otro, lo sombrío —eso que hemos dicho que suplica y clama—, no sólo se le hace pasar ante el sujeto vigilante sino que el sujeto pasa por ello también, de lo cual quizá sean símbolo todos los poéticos descensos a los infiernos.”⁶⁴⁶

⁶⁴³ GARCÍA GUAL, Carlos. “Los nuevos textos órficos”, op. cit., p. 32.

⁶⁴⁴ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 187.

⁶⁴⁵ ZAMBRANO, María. *Unamuno*, op. cit., p. 130. La negrita es nuestra.

⁶⁴⁶ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 32.

En Zambrano, el nebuloso legado de la tradición órfica —u órfico-pitagórica— es equiparado inmediatamente al concepto de *sabiduría*, entendida ésta como lo que no sólo se pierde en la noche de los tiempos (“Toda sabiduría es tradicional, pues aun en la parte que sea debida a un individuo se articula en esa forma”⁶⁴⁷), sino que además es intransferible, por situarse más allá del *lógos* o razón discursiva. La sabiduría exhibe una incontestable ventaja sobre el saber fruto del modelo lógico dialéctico, pues “[l]a sabiduría es riqueza, y es ancha, inmensa. El pensar es pobreza, porque es renuncia a saber y después dificultad casi insuperable de entender lo que no se adquirió pensando, lo que no es hijo del pensamiento.”⁶⁴⁸

La oposición o la distancia entre sabiduría y pensamiento (o conocimiento racional) viene dada por el distinto tipo de autocontemplación y autoexigencia que una y otro exhiben: “La diferencia más honda que al saber y al conocimiento separa es el método, la existencia misma del método.”⁶⁴⁹

Y el carácter asistemático y fragmentario de esos saberes antiguos, a la manera de un *lógos álogos* equiparable al de la música, es casi una prefiguración de la propia filosofía zambraniana:

“Muchos saberes han desaparecido reabsorbidos en la ignorancia porque eran fragmentarios, y su unidad meramente acumulativa al no ser sistemáticos. Sabidurías enteras han podido perderse y se han perdido de hecho; sus restos son arrastrados luego en forma de supersticiones, de vagos recuerdos o de aseveraciones herméticas, a la manera de una **escritura musical** de la que se ha perdido la clave.”⁶⁵⁰

Esa “escritura musical” tintinea especialmente en las instrucciones para el más allá que los órficos grababan en laminillas de oro con las que luego enterraban a sus difuntos: no beber agua de la fuente del Olvido, sí en la de la Memoria, proclamarse “de estirpe celeste” o “hijo de Tierra y de Cielo estrellado”. Estas *lamellae*, tan minuciosamente estudiadas por Alberto Bernabé⁶⁵¹, abundan en ciertos tópicos e imágenes misteriosas, como la constante apelación a Mnemósine o la referencia al albo ciprés —el λευκα κυπάρισσος de la laminilla de Hiponio (ca. 400 a. C.)— que señala el lugar donde mana la fuente

⁶⁴⁷ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 104.

⁶⁴⁸ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 105.

⁶⁴⁹ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 107.

⁶⁵⁰ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., pp. 104-105. La negrita es nuestra.

⁶⁵¹ BERNABÉ, Alberto/JIMÉNEZ, Ana Isabel. *Instrucciones para el más allá...* op. cit.

que el alma del iniciado debe evitar a toda costa, si no quiere verse de nuevo abocado al doloroso ciclo de la encarnación y la muerte.⁶⁵²

El mito de Orfeo delimita igualmente ese espacio que es centro incandescente de la vida: el amor. La polaridad de la vida, entre el amor y la muerte, tiene aquí su símbolo cumplido, y “ese —para Zambrano— suceso central de la ida del alma, de toda alma: el amor que corre hacia la muerte”⁶⁵³ tuvo que encontrar en este mito una imagen necesariamente insustituible. El amor, nexo de unión entre paraíso e infierno, nos recuerda fuertemente la naturaleza dúplice, infernal y celeste a la vez, de la música:

“(…) Orfeo, padre de la música y de la poesía, víctima de un amor sin renuncia. El amor le lleva a descender a los infiernos. Y parece a la ley del amor humano desde entonces su destino no superado; el amor que es ansia de paraíso obliga a bajar a los infiernos. Como si en la confusa condición humana yaciese un resto de paraíso, un paraíso no destruido, que yace a su vez en el infierno.”⁶⁵⁴

La música, entre el *chrónos* (el tiempo humano) y el *aión* (la atemporalidad o la eternidad), como elemento salvador de mediación. Esta situación intermediaria es un reflejo de esa misma doble faz de la música, capaz de acoger en su seno la convergencia imposible de dos extremos antitéticos:

“[La música necesita del tiempo sólo] para que se le inflija un mentís (...). Por debajo de los sonidos y de los ritmos, la música opera en un terreno sin labrar, a saber: el tiempo fisiológico del oyente; tiempo irremediabilmente diacrónico en cuanto es irreversible, del que la propia música transfiere, sin embargo, el segmento que se dedicó a su escucha dentro de una totalidad sincrónica y, en sí, acabada. La audición de la obra musical, en virtud de la organización interna de esta última, inmovilizó, por tanto, el tiempo que pasaba; cual paño alzado al viento, lo recogió y replegó sobre sí. De suerte que, al escuchar la música, mientras la escuchamos, accedemos a una especie de inmortalidad.”⁶⁵⁵

Es esa misma polaridad extrema de lo infernal y lo celeste la que determina la naturaleza errante del alma, cuyo modelo es Orfeo, pues “da el ejemplo [Orfeo] del viaje del alma, de su riesgo, y trae su don, humano ya: música, poesía.”⁶⁵⁶ Platón ya sostuvo que el alma poseía *ἐνδελέχεια* o movimiento

⁶⁵² BERNABÉ, Alberto/JIMÉNEZ, Ana Isabel. *Instrucciones para el más allá...* op. cit., pp. 44-49.

⁶⁵³ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 274.

⁶⁵⁴ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 311.

⁶⁵⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Il crudo e il cotto*. Milán: Il Saggiatore, 1966, pp. 32-33. Citado por Enrico Fubini, *La estética musical...* op. cit., p. 355.

⁶⁵⁶ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 107.

continuo⁶⁵⁷. Lo más propio del alma es el viaje, el tránsito, la intermediación. Es el elemento dinámico que habita en el cuerpo, pero que incesantemente sufre el aguijón de una querencia insaciable, la *Sehnsucht*, la nostalgia infinita que definieron los románticos y que tiene su más cabal modo de expresión a través de la música. Clemens Brentano, el poeta y narrador alemán, llamó a los sonidos “hijos de la *Sehnsucht*.”⁶⁵⁸

La música es *la* consecuencia de esa naturaleza nómada del alma, de esa su continua búsqueda, de ese su irreparable olvido (λήθη en griego):

“El alma al despertar corre errante sin saber lo que le pasa, aunque lo sepa, aunque se lo hayan contado, ya que ahí «el conocimiento la pasión no quita», pues si lo quitara, no sería conocimiento.”⁶⁵⁹

La ilimitación preside el viaje y tránsito del alma, su interminable búsqueda de la purificación a través de las progresivas encarnaciones:

“No hay limitación para el alma que viaja hacia fuera, en el espacio de los astros, en busca de sus semejantes, ni hacia adentro, en el infierno del tiempo y de la muerte, en busca de sí misma.”⁶⁶⁰

El exilio es su sino, pues “[v]aga el alma sin sede, obligada a recorrer el Universo y a sufrir en cada uno de sus estados.”⁶⁶¹

En ese viaje hacia el adentro, en “el infierno del tiempo”, el alma encuentra su afinidad con el arte de los sonidos, pues “[l]a música sale del infierno”⁶⁶², dirá Zambrano, y “su origen, antes que celeste, es infernal”⁶⁶³. Se relaciona la música, pues, con las entrañas, con aquello de lo que no emana sino un llanto, con lo que, mudo, innumerablemente trabaja y padece. El signo de ese llanto es, sin embargo, singular:

“Lo peculiar de Orfeo, marca y señal del alma griega, es que el gemido no es queja desesperada, imprecación, sino dulzura secreta, misteriosa dulzura que sale de las entrañas del infierno.”⁶⁶⁴

⁶⁵⁷ Vid. FERRATER MORA, José. “Entelequia”. En: *Diccionario de filosofía*, op. cit., vol. II, p. 1025.

⁶⁵⁸ Cfr. BENEDETTO, Renato di. *Historia de la música*, 8. *El siglo XIX...* op. cit., p. 6.

⁶⁵⁹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 108.

⁶⁶⁰ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 112.

⁶⁶¹ *Ibid.*

⁶⁶² ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 109.

⁶⁶³ *Ibid.*

⁶⁶⁴ *Ibid.*

En este punto queda patente el carácter intermediario del alma y de la música, porque el “sufrimiento indecible” y el *lógos*, los polos entre los que el alma transita, vibrante como una cuerda tensa, constituyen también la polaridad de referencia para la música: el uno le viene de su origen infernal, el otro de su vinculación con el número.

“El arte griego, aun la tragedia, es solidario de Orfeo, no le desmiente. Todo horror estará amansado, toda queja envuelta en dulzura. Y esta dulzura y esta mansedumbre permitirán a la razón, a las razones, entrar en los lugares infernales; serán el puente que el alma mediadora tiende siempre entre la razón y la vida en su padecer infernal; entre el sufrimiento indecible y el *logos*.”⁶⁶⁵

Y la analogía con la música queda definida así perfectamente, porque también “la música une en sí los dos universos o los senos del Universo: el de los astros de cuyo movimiento descendió la matemática y el mundo infernal de donde nace el gemido; también del infierno de la materia que suena al ser percutida.”⁶⁶⁶ Infierno y cielo —el *lógos álogos* de la entraña muda y el *lógos* del número— vienen a converger en uno y el mismo punto: la música. Escribe Zambrano: “De la voz del infierno, sometida al número venido de los astros, nació la música, la más inhumana de las artes.”⁶⁶⁷

Mas esta inhumanidad que Zambrano predica de la música no tiene un sentido moral. No es sinónimo de crueldad o de oposición a actitudes consideradas ni “humanísticas” ni “humanitarias”. Tiene más bien una lectura gnoseológica. George Steiner, en el sugestivo capítulo seis de su libro autobiográfico *Errata*, habla del carácter terriblemente cruento de los grandes mitos griegos relacionados con la música: Orfeo y su mutilación a manos de las mujeres tracias, Marsias y el desdichado desenlace de su temerario desafío musical a Apolo, las Sirenas que descansan entre los huesos de los marinos por ellas descuartizados. Y a continuación escribe:

“¿Por qué este salvajismo, casi caníbal, en historias que hablan del amanecer de la música y del nacimiento de los modos y los instrumentos musicales? (...) los indicios sobre la polémica original entre palabra y música son inconfundibles. Como lo son también las ambigüedades relacionadas con el prodigio de la voz cantante, mitad animal, mitad dios. Pero me pregunto si los impulsos de violencia inmemorial que observamos en estos mitos fundacionales no revelan acaso una intuición esencial, aunque opaca. No se trata sólo de que en la música haya una extrañeza con respecto al hombre. **En un uso del término**

⁶⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶⁶ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 113.

⁶⁶⁷ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 113.

exento de valoraciones morales, la música está constituida por una inhumanidad (una “no humanidad”) elemental.⁶⁶⁸

La inhumanidad de la música tiene, pues, mucho que ver con la polémica original de ésta con la palabra, el instrumento privilegiado del pensar, pero también hay que relacionarla con la hostilidad o la repulsa hacia la imagen, hacia la plástica, tal como más adelante tendremos ocasión de comprobar cuando tratemos del pitagorismo o de Plotino. Como puede leerse en *El hombre y lo divino*:

“[La música es] [l]a más pura de las artes y la más sabia de las ciencias del alma. Del fondo de los infiernos donde yace padeciendo el alma, dejándose llevar por su gemido, subiría la escala que la música tiende desde el cielo; subiría sin perderse, no ofuscada por lo propiamente humano, por su imagen.”⁶⁶⁹

Parafraseando a Spinoza (una de las grandes pasiones intelectuales de Zambrano), nuestra autora realiza una definición de la música como nodo privilegiado en el cual lo infernal y lo celeste se hermanan. La música es taumatúrgica reconciliación de entraña y *lógos*, *lógos* entrañado y entraña conformada por el *lógos* (literalmente ideo-logizada):

“La música órfica es el gemido que se resuelve en armonía; el camino de la pasión indecible para integrarse en el orden del universo. Orden y conexión de las entrañas identificado con el orden y conexión del universo por los números, «la música es la aritmética inconsciente de los números del alma», es la fórmula, la más fielmente pitagórica, de la esencia de la música, la clave de su recorrido; y que parece realizarse en la música de alguien contemporáneo que así la definiera; Leibniz y Mozart en la madurez de la cultura de Occidente, desde tan lejos, encuentran la transparencia perfecta de la «confusión» pitagórica.”⁶⁷⁰

Tal como imagina también George Steiner, la música más dulce es la que emana de los íferos, el llanto sublimado en melodía:

“Los poetas «órficos», como Rilke, preguntan si Eurídice deseaba renacer o si, por el contrario, había encontrado una acogida más cálida y una paz mayor en el mundo subterráneo. Kafka hace una lúgubre apostilla a esta conjetura: la música más penetrante,

⁶⁶⁸ STEINER, George. *Errata. El examen de una vida*. Madrid: Siruela, 2001, p. 95. La negrita es nuestra.

⁶⁶⁹ ZAMBRANO, María. *El hombre...op. cit.*, p. 113.

⁶⁷⁰ ZAMBRANO, María. *El hombre...op. cit.*, p. 110. Aquí Zambrano evoca la célebre proposición VII de la parte segunda de la *Ética* de Spinoza: “Ordo et conexio idearum idem est, ac ordo et conexio rerum” [El orden y conexión de las ideas es el mismo que el orden y conexión de las cosas].

la más dulce de las canciones, es la de las almas de los condenados que cantan en el infierno.”⁶⁷¹

El motivo bíblica de la escalera de Jacob, por donde suben y bajan los ángeles, es una imagen recurrente en los escritos de Zambrano para enfatizar la naturaleza transitiva de la música. La música es tránsito, movimiento, mas movimiento impregnante, de poder “psicagógico”. Así se explica que el reconocimiento y la individuación de toda alma tenga como factor básico de contraste a la música. Cada alma obedece a los dictados —el ritmo, la altura, el *cursus* particular— de una música determinada. Es una idea preconcebida en la doctrina ética de la música ya adelantada por los pitagóricos y profundizada más tarde por Damón de Oa y Platón (*República, Leyes*):

“En un mundo de planos, de series, de estancias, de escalas musicales, donde las almas suben y bajan, ¿dónde está el hombre? ¿Cómo reconocer a cada hombre, cómo saber si es ‘el mismo’ o la ‘misma alma perdida’?”⁶⁷²

Hay una relación simpática entre el alma y la música, y una ineluctabilidad en la tendencia del alma a obedecer a la música que reaviva ese vínculo genético originario. Como dos cuerdas que, por pertenecer a una misma gama de armónicos cercanos, entran en vibración conjuntamente cuando una sola de ellas es pulsada:

“«¿Cómo la reconociste?» —podría haberse dicho en una de las conversaciones entre iniciados—. «Porque obedecía a la misma música».”⁶⁷³

Esta idea conduce a Zambrano a una impugnación de la vertiente meramente estética que trae a las mentes la aportación de ciertos críticos románticos como E. T. A. Hoffmann, con su insistencia en la naturaleza religiosa, *per se*, de toda música⁶⁷⁴. Se trata de una hermenéutica del hecho musical que parece avenirse bien con la ideología de algunos compositores como Stravinsky, con su sentido ritual del arte de los sonidos, con la negación de la capacidad

⁶⁷¹ STEINER, George. *Errata...* op. cit., p. 94.

⁶⁷² ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 112.

⁶⁷³ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 112.

⁶⁷⁴ Lo más concluyente a este respecto se encuentra en el ensayo de Hoffmann titulado *Música religiosa, antigua y moderna*, de 1814. (Vid. BENEDETTO, Renato di. *Historia de la música*, 8. *El siglo XIX...* op. cit., pp. 169-175.)

expresiva de la música y la exaltación de la faceta especulativa, combinatoria, artesanal del oficio compositivo⁶⁷⁵:

“La música pitagórica —la música de siempre— no es la que produce un placer, sino la que es obedecida. Sentir una música no es gozarla, sino seguirla. La música ha sido esencial en la liturgia y es esencialmente litúrgica.”⁶⁷⁶

En el marco de la sugestiva inmersión que la reflexión zambraniana realiza en el núcleo del potente legado mitológico griego, la figura de Orfeo exhibe una rara especificidad: la de erigirse en una suerte de término medio entre Apolo y Dionisos. Por un lado participa, como Apolo, del canto lírico que aúna palabra y música, de la operación que potencia y transforma la palabra a través de su íntima fusión con una línea melódica: la deriva mágica del canto de Orfeo surge de estas nupcias entre el *lógos* de la palabra y el *lógos* del número latente en los sonidos enlazados. Gracias a esta perfecta simbiosis Orfeo consigue subvertir las leyes naturales, provocando una inversión que es justamente la que lo conecta con el mito de Dionisos. Hay mucho de dionisiaco en esas irradiaciones irresistibles de la música órfica, en ese su poder hipnótico y subyugante, en ese delirio que conduce a una suspensión de las leyes físicas de la naturaleza y de la voluntad. Del importante papel de la figura de Dionisos en la escatología órfica dan cuenta, por ejemplo, los textos de las teogonías relacionadas con el orfismo, especialmente el de las *Rapsodias*⁶⁷⁷. En las laminillas de Pelina se dice expresamente: “El propio Baco te liberó”; y uno de los epítetos de Dionisos es el de *λυσεύς*, ‘Liberador’⁶⁷⁸. La embriaguez —un cierto tipo de embriaguez al menos— no es extraña a la concepción de la música que asociamos al mito de Orfeo. Esa misma embriaguez que, tanto en un caso como en otro, es responsable de un delito de *hybris*:

“La embriaguez produce la furia de la pasión y produce también el juego. Dyonisos tiene dos caras.”⁶⁷⁹

⁶⁷⁵ Este es justamente el enfoque que adopta Stravinsky en su *Poética musical*. Madrid: Taurus, 1989 [1952].

⁶⁷⁶ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 112. Nota a pie de página.

⁶⁷⁷ Cfr. BERNABÉ, Alberto / JIMÉNEZ, Ana Isabel. *Instrucciones...* op. cit., p. 100 *et passim*. Aclara Alberto Bernabé que: “Como los hombres proceden de las cenizas de los Titanes, unidas a la tierra, hay en nosotros restos de naturaleza titánica, pero también dionisiaca, pues los Titanes habían comido la carne del dios. En consecuencia, Baco, la propia víctima del crimen titánico, es el único que puede liberar al género humano de la culpa de sus antepasados.” (p. 101)

⁶⁷⁸ BERNABÉ, Alberto / JIMÉNEZ, Ana Isabel. *Instrucciones...* op. cit., pp. 101-102.

⁶⁷⁹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 267.

“Furia” y “pasión” de un lado, “juego” del otro: he ahí los dos polos —las dos caras— del dios de la máscara por antonomasia, Dionisos⁶⁸⁰. Pero el juego significa también creación: creación, en principio, de unas reglas que actúen como campo o marco de acotación de una actividad, de unos actores del juego, de una dinámica de triunfo y derrota. Pasión destructiva y espíritu lúdico son las formas de la vida y la muerte en la estructura del mito, lo cual vale tanto para Dionisos como para Orfeo. Por eso “Dionisos es también el dios de la historia”⁶⁸¹, el dios de la historia habida hasta ahora, la historia sacrificial, la de la institucionalización del crimen bajo la justificación omnipotente de la “razón de Estado”.

“La historia ha sido representación trágica, pues sólo bajo la máscara el crimen puede ser ejecutado. El crimen ritual que la historia justifica. El hombre que no mata en su vida privada, es capaz de hacerlo por razón de Estado, por una guerra, por una revolución, sin sentirse ni creerse criminal.”⁶⁸²

Las cosas han sido de manera que en toda la historia habida —en toda la historia susceptible de ser historiada— ha existido siempre sacrificio, muerte y transfiguración⁶⁸³. Así habla Zambrano de “[l]a virgen sacrificada en toda histórica construcción.”⁶⁸⁴ Y ese ser sacrificado está rodeado siempre de un aura de intocabilidad, de inocencia, de absoluta extrañeza con respecto a los hechos que determinan la necesidad del sacrificio, pues dice Zambrano que “el sacrificio no ha de ser elegido”⁶⁸⁵, pero que, al mismo tiempo, “todo elegido, según se sabe, lo es para el sacrificio”.⁶⁸⁶ A este respecto, la prevalencia del personaje de Antígona es indiscutible:

“Antígona es una heroína primaveral de la especie Perséfone, como ella, raptada, devorada viva por la tierra. Y no mueren, no pueden morir. Antígona está enterrada viva como la conciencia inocente y al par pura, en cada hombre.”⁶⁸⁷

El orfismo, constata por último Zambrano, ha sido también un modelo, una forma de ver y un sueño, no siempre beatífico, para la poesía. Para el poeta órfico,

⁶⁸⁰ La sensación del vínculo de la máscara con valores puramente vitales fue siempre muy fuerte en Zambrano. Así, en *Hacia un saber sobre el alma* puede leerse: “Allí donde empieza la vida, empieza también la astucia, la simulación y la máscara.” (Ed. cit., p. 129.)

⁶⁸¹ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 59.

⁶⁸² *Ibid.*

⁶⁸³ Así define Zambrano el sacrificio: “Sacrificio es la consunción de la vida en una acción del ser; la vida arrojada en pasto a la trascendencia; la vida y el ser recibido, su sueño. Pues que ninguno de veras sacrificado soñó con serlo o al menos con serlo de ese modo.” (*El sueño...* op. cit., p. 91.)

⁶⁸⁴ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 90.

⁶⁸⁵ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 89.

⁶⁸⁶ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 92.

⁶⁸⁷ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 91.

desde Mallarmé en adelante, “[e]l triunfo consistiría en componer al fin la Obra, el Libro –el único- venciendo para eso las fatalidades y las leyes del mundo, todo lo que el pensamiento no puede someter a su imperio, el Azar. Y ese libro, en el que Mallarmé pensó siempre, sería nada menos que «la explicación órfica de la Tierra, que constituye el único deber del poeta y el juego literario por excelencia».”⁶⁸⁸

Y, claro está, dentro del grupo de los “raros” poetas órficos en los que sin duda María Zambrano está pensando, habría que citar al admirado José Lezama Lima:

“Las figuras del mito y las de la tragedia se nos aparecen en un espacio diferente y en un tiempo que apenas roza con el que nos toca vivir, es imposible confundirse con ellos, y a pocos enajenados se les ocurre trastocar su identidad personal con la de ellos: sólo algunos raros poetas han podido acudir a Orfeo como a una figura aclaradora - inspiradora- de su vida.”⁶⁸⁹

Tal vez con ningún otro de sus contemporáneos como con Lezama llegó María Zambrano a sentir la comunidad de esa certeza fundamental: la de lo divino que alienta en los inferos del hombre.

“(…) lo que se nos figura que sea la peculiaridad del templo y de sus misterios en Eleusis, es la revelación del reino de abajo, de los infiernos donde también hay algo divino, y por tanto un tesoro de indispensable conocimiento para la cumplida germinación terrestre y humana.”⁶⁹⁰

Creemos no caer en exageración si afirmamos que ese tesoro cuyo conocimiento Zambrano consideró vital no fue otro, durante toda su existencia, que aquel al que una vez tuvo intención de dedicar su vida: la música.

⁶⁸⁸ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 25.

⁶⁸⁹ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 22.

⁶⁹⁰ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., pp. 362-363.

4.2. PITAGORISMO

“En las leyes a las cuales obedece la música parecen reflejarse las más antiguas normas del pensar humano.”

Marius Schneider. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*

“¿Qué hay como el número para albergar estas dos condiciones que lo amado tiene para el que ama: pureza y enigma?”

María Zambrano. *Delirio y destino*

Aunque Zambrano se afanara en el hermanamiento de orfismo y pitagorismo a la hora de autodefinir su personal singladura filosófica, la verdad es que las relaciones entre uno y otro son extraordinariamente brumosas, de un modo sólo acaso comparable a su poder de fascinación. Generaciones de filólogos y filósofos se han ocupado reiteradamente de este *locus communis* de la historia de las ideas sin llegar a aseveraciones del todo concluyentes. Alberto Bernabé, uno de los mejores especialistas españoles en relación al orfismo y la religión griega antigua, escribe en el capítulo séptimo de su libro *Textos órficos y filosofía presocrática*, titulado “Órficos y pitagóricos”:

“Los antiguos no estaban seguros de si los órficos habían tomado sus doctrinas de Pitágoras, como creen Heródoto o Ión de Quíos o los Pitagóricos lo habían hecho de los órficos, como propugnan Jámblico y los Neoplatónicos. No parece que tuvieran las cosas demasiado claras cuando, por poner algunos ejemplos, algunas fuentes atribuyen a Pitágoras un verso característico del comienzo de los poemas órficos; o cuando una serie de poemas sobre cosmología, atribuidos a Orfeo, parecen haber sido escritos por pitagóricos, lo mismo que un poema titulado la *Lira*, firmado por el bardo tracio, a juzgar por su contenido muy próximo a ideas pitagóricas. En época tardía algunas fuentes consideran de Orfeo una obra característicamente pitagórica como el *Himno al número*.”⁶⁹¹

Tratándose de una relación tan entreverada, en la que parece muy difícil discernir quién y en qué aspectos es modelo y quién copia, quién efecto y quién causa, dejando a un lado los laberínticos recorridos de los posibles influjos de ida y vuelta, es decir, el visaje especular que tantas veces adquiere la circulación de hallazgos y perspectivas en el mundo de las ideas, resulta tanto más valioso y encomiable cualquier intento orientado a la matización. El mismo Alberto

⁶⁹¹ BERNABÉ, Alberto. *Textos órficos y filosofía presocrática*. Madrid: Trotta, 2004, pp. 137-138.

Bernabé propone, siguiendo a Bremmer⁶⁹², algunos puntos de diferenciación entre órficos y pitagóricos. Son los siguientes:

- “- Pitágoras es un personaje histórico y Orfeo es mítico.”
 - “- Pitágoras usa preferentemente la prosa y Orfeo el verso.”
 - “- Los pitagóricos tienden a aislarse y los órficos, a integrarse en la sociedad.”
 - “- El pitagorismo es fruto de las actividades de un solo hombre, mientras el orfismo deriva de misterios báquicos existentes.”
 - “- Los pitagóricos conforman una comunidad sin textos, mientras que entre los órficos lo que hay más son textos y pocas comunidades.”
 - “- Los pitagóricos acentúan la importancia de la ética y los órficos, la de la purificación.”
 - “- Los pitagóricos carecen del interés de los órficos por la mitología.”
 - “- Pitágoras está estrechamente relacionado con Apolo, mientras Orfeo lo está con Dioniso.”
 - “- Los órficos muestran un sentido vital pesimista y de culpa, del que carecen los pitagóricos.”
- “Aún añadiría, por mi parte, un rasgo característico que los diferencia: los pitagóricos muestran habitualmente deseos de intervenir en política y tomar el poder, mientras los órficos buscan una salvación individual, ajena al mundo político.”⁶⁹³

Ya hemos visto cómo algunos especialistas (v. gr. Jesús Moreno Sanz⁶⁹⁴) someten a crítica la, a su juicio, excesiva adscripción pitagórica de la que suele hacerse objeto a Zambrano, al tiempo que se minimiza o distorsiona el componente aristotélico de su filosofía. Sin embargo, es indudable que el pitagorismo, a pesar de o justamente debido a su condición de “derrotado” en la historia de la filosofía, constituye una suerte de *desideratum* del pensar zambraniano. La latencia de una posibilidad a realizar.

Si, como Zambrano sostiene en referencia a Tales de Mileto, el origen del pensamiento es el asombro, ese asombro “que es entusiasmo encendido en la certeza de que hay un ser, un universo, un orden”⁶⁹⁵ parece no contradecirse en el caso de los pitagóricos con la soterrada continuación de una “sabiduría” o de un

⁶⁹² BREMMER, J. “Rationalization and dischantment in Ancient Greece: Max Weber among the Pythagoreans and Orphics?”. En: R. Buxton (ed.) *From Myth to reason? Studies in the development of Greek Thought*. Oxford, 1999, pp. 71-83. Del mismo autor recoge Bernabé, en la bibliografía de la obra citada, la monografía *The Rise and Fall of the Afterlife*. Londres-Nueva York, 2002.

⁶⁹³ BERNABÉ, Alberto. *Textos órficos...* op. cit., p. 147.

⁶⁹⁴ MORENO SANZ, Jesús. “Roce adivinatorio...”, op. cit., pp. 171-172. Recordemos que este especialista critica la exclusiva adscripción pitagórica que suele hacerse de Zambrano, acotando lo que ella elogia realmente de esa escuela –un único conjunto de cuatro elementos: el alma, las matemáticas, la música y el viaje infernal- y aquello en lo que coincide con Aristóteles.

⁶⁹⁵ ZAMBRANO, María. “Los orígenes del pensamiento: el asombro”. En: *Notas...* op. cit., p. 100.

conjunto de saberes milenarios de los que habrían sido depositarios en tanto que escuela, secta y grupo de acción política.

El ser del κόσμος, el orden cristalino que, encarnándose en el mundo, lo convierte en una totalidad transparente e inteligible, tiene una estructura matemática cuya llave maestra de desentrañamiento es la música⁶⁹⁶. Las investigaciones acústicas de los pitagóricos les llevaron a concebir una particular cosmología de carácter musical que habría de estar en la base de todo el pensar analógico que, desde la Edad Media hasta más allá de la Revolución científica operada en el siglo XVII, alentó en el corazón del pensamiento occidental. Así, en la Edad Media, tanto los sonidos de la escala como los intervalos que median entre ellos tenían su perfecta correspondencia en el cielo:

“Hay un tono de la Tierra a la Luna; un semitono de la Luna a Mercurio; un semitono de Mercurio a Venus; tres semitonos de Venus al Sol; del Sol a Marte, un tono; un semitono de Marte a Júpiter; de Júpiter a Saturno, un semitono, y de Saturno hasta el círculo del Zodíaco, tres semitonos.”⁶⁹⁷

4.2.1. La remota genealogía del pitagorismo: un ensayo

Como veremos en el capítulo siguiente, esa tradición pitagórica era en el fondo el reflejo, ya bastante cristalizado a la altura del siglo VI a.C., de un pensar infinitamente más antiguo: la abrumadora “cosmografía musical megalítica”⁶⁹⁸ que Marius Schneider se encargó de reconstruir e iluminar en su imponente *El origen musical de los animales-símbolos*, libro del que Zambrano fue fervorosa lectora. Aunque más adelante trataremos con algún pormenor del poderoso influjo de Schneider en Zambrano, resulta pertinente hacer ahora mención del vínculo genético que el alemán estableció entre la práctica primitiva de los gritos símbolos, con su tendencia a la imitación naturalista del mundo, y la sistematización de un universo sonoro artificial en el círculo de quintas.

Partamos de la idea de que el oído es el órgano receptivo y místico por excelencia⁶⁹⁹. El descubrimiento de ritmos comunes que actúan a modo de vínculo identificativo entre fenómenos o entes distribuidos por los más distintos planos morfológicos de la realidad es el principio rector de esa cosmografía musical, así

⁶⁹⁶ El célebre pasaje de la *Metafísica* de Aristóteles (*Met.* I 5, 985-986a) es una de las caracterizaciones más ajustadas (aunque proyectada con un sentido polémico) de los postulados pitagóricos.

⁶⁹⁷ GILSON, Étienne. “La imagen del mundo en la Edad Media”. En: *Historia y crítica de la literatura española...op. cit.*, p. 34.

⁶⁹⁸ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical...op. cit.*, *passim*.

⁶⁹⁹ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical...op. cit.*, p. 44.

como la médula de la concepción mística del hombre en su albor espiritual⁷⁰⁰. El grito-símbolo (concepto que remite a un espacio de sociedades primitivas de cazadores⁷⁰¹) es una materialización acústica de esta creencia mística. Según Schneider:

“El grito-símbolo parece entroncar en la cultura del hombre más primitivo y desarrollarse particularmente en las culturas pretotemísticas y totemísticas. Siendo el ritmo sonoro la esencia de los fenómenos, cada grito-símbolo equivale a una reestructuración de la esencia del fenómeno imitado”⁷⁰²

Sin embargo, la sustancia mística de las doctrinas musicales y rítmicas del universo propias de ese hombre primitivo se fueron poco a poco “desnaturalizando” en virtud de la expansión del pensamiento abstracto especulativo. Y parece que ese giro fundamental empezó a gestarse en el oeste del Asia central y que desde allí se extendió hacia el Este y el Oeste, donde fue recogido por la escuela pitagórica.⁷⁰³

Partiendo de esa práctica y esa sabiduría antiguas, el paso adelante inmediato vino, según esta suerte de genealogía de la razón especulativa que estamos someramente trazando, a raíz de aquel acontecimiento o estado del ánimo sobrevenido que súbitamente puso al hombre en el umbral de una de las discontinuidades más milagrosas de su historia, pues “[e]l suceso que decidió el dejar en suspenso la sabiduría para preguntarse por el ‘ser’ de las cosas, de la realidad, fue el asombro.”⁷⁰⁴

El asombro vivificador de los pitagóricos, absolutamente marcado por una impronta musical que condujo al desvelamiento-encantamiento simultáneos, en el plano sonoro, del mundo, no habría hecho sino recoger unos ecos que provenían de un oriente más lejano y que se remontaban muchos siglos atrás:

“El primer sistema tonal razonado está construido por la relación palmaria del plano de los números con el plano de los sonidos. Debió de producir una gran impresión el observar que los principales intervalos musicales se podían expresar en instrumentos de las más diferentes clases por las relaciones fundamentales 1:2:3:4:5 y que estos intervalos

⁷⁰⁰ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical...* op. cit., p. 19 y ss.

⁷⁰¹ El adjetivo “primitivo” no debe entenderse aquí en su sentido defectivo, es decir, como expresión de una carencia. Como dice Schneider, “el hombre ‘primitivo’ no es un ser con poca inteligencia o poca cultura espiritual, sino tan sólo un ser humano que dispone de muy pocos objetos de civilización.” (*El origen musical...* op. cit., p. 31.)

⁷⁰² SCHNEIDER, Marius. *El origen musical...* op. cit., p. 49.

⁷⁰³ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical...* op. cit., p. 127.

⁷⁰⁴ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 98.

(octava, quinta, cuarta, tercera) correspondían también a proporciones espaciales de carácter análogo.”⁷⁰⁵

Respecto a la ubicación de los sonidos en el círculo de quintas, éste ya “era el principio ordenador de toda aquella concepción mística del universo, cuya tradición clásica parece arraigar en las culturas megalíticas.”⁷⁰⁶

La argumentación y la reconstrucción arqueológica de Schneider va en la dirección de evidenciar el carácter derivado de la aportación pitagórica, su peso como hito en el proceso histórico imparable (y, tal vez, necesario, al menos en Occidente) de apartamiento del realismo trascendental de las sociedades primitivas, en aras de una contemplación del mundo mediatizada por el lenguaje no poético (sistemático, puramente referencial, abstraído de su raíz melódica) y el pensamiento matematizante, ya que, en comparación con los gritos-símbolos, “[e]l lenguaje, los símbolos geométricos y los números-ideas constituyen una forma de imitación más tosca”⁷⁰⁷. En palabras de Schneider:

“Los símbolos geométricos o los números sagrados son elementos tardíos y se los ideó basándose en el principio de que los ritmos fenomenológicos están constituidos según la ley de la forma o del número.”⁷⁰⁸

Desde este punto de vista, pues, la singularidad de la escuela pitagórica aparece matizada como estadio final de un proceso de decantación en el que lo racional discursivo habría terminado por desplazar u ocultar casi por completo un conjunto más vasto de saberes milenarios. De hecho, esa fascinación por la íntima naturaleza musical del cosmos habría alboreado en la fenomenología del espíritu humano mucho antes del siglo VI a. C., e incluso la sistematización de ese universo de correspondencias sonoras –el círculo de quintas- habría sido un hallazgo (o una invención) muy anterior.⁷⁰⁹

⁷⁰⁵ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical...* op. cit., pp. 60-61.

⁷⁰⁶ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical...* op. cit., p. 165.

⁷⁰⁷ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical...* op. cit., p. 325.

⁷⁰⁸ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical...* op. cit., pp. 325-326. Como recuerda Schneider (p. 342), en la tradición pitagórica “el número (10) parece ser el número-idea prevalente del universo, mientras que el número 5, la mitad de 10, es el número de Afrodita, de la diosa de la fecundidad, una combinación de 2 (matriz, femenina) y 3 (primer número asimétrico, masculino).”

⁷⁰⁹ En la ordenación del universo sonoro operada por los pitagóricos, el intervalo de quinta, cuya cabal expresión numérica viene dada por la proporción 3:2, es determinante. La llamada escala pitagórica es producto de un sistema de afinación cuyo intervalo generador es la quinta 3:2, de tal manera que todos los demás vienen determinados por éste (2ª mayor = 9:8; 3ª mayor = 81:64; 4ª = 4:3; 6ª mayor = 27:16; 7ª mayor = 243:128; 2ª menor = 256:243). Para la simbología pitagórica de los números, sobre la que tanto se ha escrito, no quisiéramos dejar de recordar aquí el deliciosamente delirante diálogo entre los personajes de Cemí y Fronesis contenido en el capítulo XI del *Paradiso* de otro “católico gnóstico” como Zambrano: José Lezama Lima.

Se puede afirmar entonces que Schneider propone una nueva respuesta para la vieja pregunta que el etnomusicólogo estadounidense John Blacking planteaba en el título de su clásico *How Musical Is Man?*⁷¹⁰ Para el sabio alemán, la “musicalidad” del ser humano es una prolongación, una respuesta modulada al estímulo rítmico de los entes que el hombre encuentra a cada paso a su alrededor, envolviéndolo, sosteniéndolo, limitándolo. El proceso presenta los visos de una transustanciación sinestésica: “(...) los ritmos de los objetos producen las sensaciones en el hombre y éste transforma en formas sonoras estas impresiones sensoriales.”⁷¹¹

Un poco más allá, Schneider explica:

“Dichas *formas sonoras* son ritmos imitativos que, una vez consolidados y diferenciados, ya no constituyen gritos característicos como en las culturas totemísticas, sino que se transforman en *notas*, es decir, en sonidos determinados y propiamente musicales. Sólo estas notas, bien delimitadas y relacionadas entre sí por un sistema tonal razonado, posibilitan la música *grande* que, al ser la armonía del cielo con la tierra, *da la existencia a las cosas* y, unida a los ritos, *origina la substancia de todos los seres*. Por consiguiente, en la mística de las altas culturas, el ser humano, sólo después de haber armonizado y correlacionado las *notas*, estos es, después de haber dado a los ritmos imitativos una forma propiamente musical para constituir las notas, puede participar en la *música grande* y con ello ejercer cierta influencia sobre el mecanismo de los ritmos acústicos, cuyas emanaciones crean la tierra y la unen al cielo. Por el hecho de que las vibraciones acústicas constituyen la esencia de todos los fenómenos, se puede reducir toda la actividad humana a la siguiente fórmula extrema: conocer = oír (percibir), aplicar u obrar = cantar.”⁷¹²

Según esto, el origen de nuestro universo sonoro sistematizado, artificial, articulado en sonidos discriminables, es decir, en alturas definidas que a su vez se ordenan en el espacio numéricamente imantado que es el círculo de quintas (ámbito que para Schneider constituye la médula de una suerte de topografía mística y simbólica del cosmos, el vértice de toda una “cosmografía musical”), el origen, repito, de nuestro sistema musical radicaría en lo que él llama “los ritmos de los objetos”, expresión que supone afirmar la esencia musical y vibrátil última de todo lo existente, es decir, en palabras del sabio alemán, sustentar “la opinión de que las verdaderas substancias de los fenómenos son los ritmos sonoros”.⁷¹³

⁷¹⁰ BLACKING, John. *How Musical Is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.

⁷¹¹ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 140.

⁷¹² *Ibid.*

⁷¹³ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 33.

4.2.2. El alma y la música como elementos mediadores

Al pitagorismo, al que Zambrano califica de “la primera de las filosofías, la última de las sabidurías encerradas en los misterios”⁷¹⁴, concede nuestra autora la prioridad en cuanto al “descubrimiento” y la fijación del concepto de alma:

“Uno de los asuntos de la historia de la filosofía que mayor asombro producen es que el alma haya sido descubrimiento de los filósofos del número, antes que de los de la palabra (...).”⁷¹⁵

Sin embargo, también a este respecto se hace sensible esa ambigüedad de fondo sobre prioridades y préstamos que envuelve a órficos y pitagóricos, pues al alma la considera Zambrano en unas ocasiones “descubrimiento, revelación de inspiración órfica”⁷¹⁶, y otras “[s]emilla órfica y pitagórica”⁷¹⁷ conjuntamente. Y el alma, “el único punto de partida inmediato, no cósmico, para el hombre”⁷¹⁸, vive y alienta en la matriz acogedora representada por la armonía, concepto que Zambrano hace equivaler en ocasiones llanamente al de ritmo, haciendo coincidir, en nuestra opinión, *ἁρμονία* con *εὐρυθμία*:

“Las almas respiran en la armonía, respiran en el ritmo. La respiración de cualquier viviente ¿no es ya ritmo?, el primero que el hombre percibe... y más que percibir, el ritmo que le acompaña, el ritmo que mide su vida instante a instante junto con el martillo del corazón... Y, en cuanto a los dioses y *daimones*, el ritmo y la armonía es su elemento; ellos que viven en metamorfosis y en danza.”⁷¹⁹

El alma representa el motivo privilegiado, el *filum aureum* de continuidad en el pensamiento griego, desde Pitágoras hasta la recapitulación representada por Plotino y los últimos neoplatónicos⁷²⁰. Y el alma fue descubrimiento de los pitagóricos, sí, pero descubrimiento que “esplenderá en el pensamiento aristotélico”⁷²¹, como una semilla que germina en suelo fértil, pero que a la vez trae consigo toda una genealogía más vasta de vínculos pretéritos, inabarcables: “el de las grandes culturas (...) de donde nacieron las ciencias caldeas y egipcia, el de la adoración irania de la luz y del tiempo infinito.”⁷²²

⁷¹⁴ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 114.

⁷¹⁵ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 90.

⁷¹⁶ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 90.

⁷¹⁷ *Ibid.*

⁷¹⁸ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 90.

⁷¹⁹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., pp. 80-81.

⁷²⁰ ADÁN, Óscar. “La entraña y el espejo”, *op. cit.*, p. 180.

⁷²¹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 90.

⁷²² ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 98.

Sea como fuere, en el pitagorismo el alma es pensada y sentida siempre como elemento móvil (móvil por mediador entre cielos y tierra, entre los íferos y las regiones celestes), y es justamente esa movilidad la que explica y determina la vecindad, la cercanía, la afinidad ontológica entre alma y música. También Platón había escrito que el alma posee ἐνδελέχεια o movimiento continuo.⁷²³

Ese movimiento tiene una naturaleza dúplice e impone al alma una tensión o *tónos* particular, al estar determinado por dos fuerzas antitéticas:

“(…) el alma verifica un **dobles viaje**; el descenso a lo que los pitagóricos llamaran “infierno terrestre”, esta vida de la que habrá que hacerse cargo en sus dos vertientes o abismos: muerte y tiempo. Mientras que el recuerdo del origen y el anhelo la llevarán aun antes de emprender la partida a recorrer por adelantado el espacio ultraterrestre. Todo ello es historia; estar en posesión de un alma es tener que asumir la historia -la propia-, el tiempo, la muerte.”⁷²⁴

La tensión musical a la que el alma es sometida es el *eros*, concepto que Aristóteles marginará en beneficio de otro más neutro o estático: la *filía*, que no es tensión, sino fin en sí misma, virtud⁷²⁵. Con Aristóteles el alma pierde su condición de mediadora, es liberada de su viaje incesante, y se la hace brotar “desde el fondo de la *fysis* (...) llevando una avidez a su perfección bajo un tiempo único”.⁷²⁶

Para los pitagóricos, en cambio, la escala musical, el desplegarse de los sonidos en su gama, es un medio que propicia y canaliza al mismo tiempo la movilidad del alma. Como en la imagen bíblica de la escalera de Jacob, la música pone en contacto este mundo con el otro en una continua danza de ascensos y descensos:

“Descubrieron [los pitagóricos] la escala musical, que debió ser uno de sus más secretos símbolos: *dia pas ón* que abarcaba la totalidad de los sonidos, separados por vacíos de silencios.”⁷²⁷

La afinidad entre el alma y la música es también, por supuesto, la base del poder psicagógico de ésta, de su potencia curativa y de su carácter de herramienta capaz de inducir la catarsis. Y, al mismo tiempo, todo ello converge, en un plano

⁷²³ Vid. FERRATER MORA, José. “Entelequia”. En: *Diccionario de filosofía*, op. cit., vol. II, p. 1025.

⁷²⁴ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 105. La negrita es nuestra.

⁷²⁵ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 116.

⁷²⁶ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 119.

⁷²⁷ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 113.

ya político y social, en la doctrina ética pedagógica de la música. Muchos autores, como el neoplatónico Jámblico⁷²⁸, nos han dejado testimonio de estos vínculos:

“Y [los pitagóricos] utilizaban también encantamientos para algunas enfermedades. Creían igualmente que la música contribuía mucho a la salud si se utilizaba de modo conveniente. Utilizaban también palabras escogidas de Homero y Hesíodo para corregir las almas.”⁷²⁹

La música abre la posibilidad a la salvación del alma, puede ser herramienta de progreso en el transitar de esa “vía” de reintegración unitiva – pertinente respecto de la esencia “religiosa” (*religare*) de toda música- que el alma anhela incesantemente culminar:

“El alma, conducida por su propio gemir en la escala tendida por el número, era salvada, rescatada.”⁷³⁰

Pero hablar del carácter transitivo y mediador de la música –que es lo mismo que atribuirlo también al número y al ritmo-, es hablar igualmente de una mediación entre la atemporalidad o supratemporalidad de la esfera de “lo otro” y lo sucesivo del tiempo humano tal como lo conocemos en el mundo “sublunar”, corruptible y perecedero:

“(…) el oráculo no habla siempre que se le necesita, ni es tampoco entendido en lo que dice. Y además ¿quién está en el oráculo? ¿Quién es el que habla? La inspiración es un saber que pone de relieve la angustia de este mundo 'de lo otro': angustia de la discontinuidad, angustia de los múltiples instantes separados entre sí por abismos, de vacío y de silencio. El hombre aún no ha podido sentir el tiempo, su tiempo propio, el ritmo de su vida. No es extraño que los filósofos llamados pitagóricos, que parecen ser los intermediarios entre la inspiración y el saber filosófico, hayan descubierto el ritmo, el número y la música. Porque **ritmo, número y música son el tránsito de ese mundo de «lo otro» al tiempo en que el hombre va a comenzar a vivir en una cierta continuidad.**”⁷³¹

La cita anterior sugiere la potencia operante de tres series paralelas de mediaciones en la filosofía zambraniana:

⁷²⁸ JÁMBLICO. *De vita Pythagorica*, XV 169.

⁷²⁹ χρῆσθαι δὲ καὶ ταῖς ἐπωδαῖς πρὸς ἕνια τῶν ἀρρωστημάτων. ὑπελάμβανον δὲ καὶ τὴν μουσικὴν μεγάλην συμβάλλεσθαι πρὸς ὑγιάν, ἂν τις αὐτῇ χρῆται κατὰ τοὺς προσήκοντας τρόπους. ἐχρῶντο δὲ καὶ Ὀμήρου καὶ Ἡσιόδου λέξεσιν ἐξελεγμέναις πρὸς ἐπανόρθωσιν ψυχῶν.

⁷³⁰ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 114.

⁷³¹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., pp. 211-212. La negrita es nuestra.

tiempo cósmico → música → tiempo humano
 íferos → alma → lo celeste
 saber inspirado → pitagóricos → saber filosófico

Toda una filosofía sobre el tiempo está contenida en las líneas precedentes. Si no fuera por causa de esa continuidad de la que la música es símbolo y paradigma, nuestro tiempo sería una sucesión inorgánica de instantes finitos, acabados, “mónadas sin ventanas” que no permitirían crear el tejido conjuntivo de una existencia, de un existir ilativo. Reflexiones como ésta parecen conducir directamente a las puertas de una “fenomenología de la conciencia interna del tiempo”, en una estela heredera de la que generó Edmund Husserl.⁷³²

La música es, pues, elemento de (inter)mediación. Se la ha definido, es cierto, como “la más inhumana de las artes”, pero en su posición equidistante entre el tiempo primario devorador y el tiempo puramente humano en el que el hombre puede empezar a existir, la música, en cierto sentido, es también *principio antrópico*, porque hace posible el ser de la vida. A través del número, que le es inherente, la música dicta y ofrece una cobertura para la respiración de la criatura que adviene a la vida:

“Lo que se revela y se hace accesible por la música son los infiernos del tiempo de la naturaleza, del alma entre la vida y la muerte, que hubo de atravesar para saberse a sí misma y ponerse a salvo. El simple sentir del tiempo es ya infernal. El número lo reduce, lo racionaliza.”⁷³³

La música nos salva de la disolución que supondría encontrarnos en medio del tiempo devorador original: “El tiempo simplemente numerado es la primera victoria sobre el abismo de Cronos, el tiempo primario que no da cuentas, ni razones.”⁷³⁴

La música, como quería Stravinsky, es una cierta ordenación del tiempo, una racionalización del tiempo que permite lo que, de otro modo, desde el Cronos

⁷³² Véase, por ejemplo, el párrafo titulado “Percepción como presentación a diferencia de retención y rememoración” de sus *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid: Trotta, 2002, pp. 60-62. En ellas utiliza Husserl la referencia a la melodía para explicar cómo, a pesar de no poder desplegarse más que en el transcurrir del tiempo, por ser la música un arte temporal, “la unidad de la conciencia retencional «mantiene aún sujetos» en la conciencia los mismos sonidos discurridos, y sin solución de continuidad produce la unidad de conciencia que se refiere al objeto temporal unitario, a la melodía.” (Pág. 60).

⁷³³ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 84.

⁷³⁴ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., pp. 84-85.

indomeñable de las teogonías, resultaría absolutamente deletéreo para la existencia:

“Someter el tiempo a razón es someterlo a número. Así el número inicial, primero, es un encanto mágico, el simple contar que lo amansa en monotonía. La monotonía, el primero de los caminos abierto a través del tiempo, al que corresponde la monodía del canto primitivo griego y de la liturgia.”⁷³⁵

Y no sólo eso, sino que la música parece ser la herramienta que permite que el alma, la pura interioridad, se haga visible. La transparencia, la epifanía del alma, adviene en virtud de ese aplacamiento de “los infiernos del tiempo de la naturaleza” que la música refleja y modula a la vez:

“El tiempo, sentido desde el viejo dios Cronos, no es el tiempo interior, el que sentimos en nosotros mismos y en nuestra vida los hombres de hoy. Es el tiempo cósmico, el tiempo sustancia de todas las cosas, abismo de la realidad. El número y el ritmo lo revelan, lo hacen aparecer y manifestarse, lo que es en él someterse, aplacarse. La máxima realidad que de él arranque será el alma.”⁷³⁶

Número y ritmo “revelan” al tiempo, “lo hacen aparecer y manifestarse”, son su *a priori*. Pero número y ritmo son también el *a priori* del pensamiento, pues incluso éste tiene su ritmo, y cuanto más puro, más unívocamente evidencia “su número, su medida, su música”⁷³⁷. Para María Zambrano, tal vez el paradigma de la pureza diamantina en el pensar, en el armónico enlazarse de axiomas, proposiciones y corolarios, haya sido la *Ética* de Spinoza:

“Tal vez la vencida tradición del pitagorismo fuese la portadora de este saber del **ritmo del pensamiento**, en sus formas vivientes y eficaces. Como tantas otras tradiciones de saber oscurecidas por el aristotelismo reinante, no se llegó a extinguir. Prosiguió su vida heterodoxa en forma de saber secreto, propio para iniciados, en los linderos o dentro ya de la teosofía. Pero de estos saberes inextinguibles, brota un día la inspiración que parece infiltrarse o revivir dentro de las formas más ortodoxas del saber triunfante.”⁷³⁸

Música y pensamiento aparecen unidos, como en el célebre pasaje del *Fedón* platónico⁷³⁹, en el fragmento de *Delirio y destino* en el que Zambrano nos habla de la crisis personal provocada por la negativa paterna a secundar su

⁷³⁵ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 85.

⁷³⁶ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., pp. 89-90.

⁷³⁷ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 55.

⁷³⁸ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 55.

⁷³⁹ *Fedón*, 60 y 61a.

inclinación a los estudios musicales, oposición que determinó en gran medida su dedicación a la Filosofía:

“Se había resignado. Cuando dos años después leyó a Bergson sintió una inmensa alegría, la alegría de que era posible rescatar la música perdida, pues él, Bergson, la hacía al mismo tiempo que hacía Filosofía, hacía música con su pensamiento... porque era preciso. Había hecho de la precisión la virtud esencial de su pensamiento, sustituyendo con ella a la *clarté* cartesiana (...) y lo que es preciso tiene música; es música. Entonces, sería eso, (...) el secreto de la exigencia de Platón acerca de la Geometría que ella tampoco podía entender gran cosa (sic). **El pensamiento filosófico en su máxima precisión sería también música y matemáticas: la clave la debían tener los pitagóricos.**”⁷⁴⁰

La ecuación que relaciona pensamiento filosófico y música se trunca, sin embargo, en función de esa inhumanidad sustancial del segundo miembro de la igualdad que más arriba comentábamos en referencia al sentir de la propia Zambrano y de George Steiner:

“Y comenzó a comprender la razón de su sacrificio, del haber sacrificado precisamente la Música, pues **aquellos saberes descubiertos por los pitagóricos no podían por sí solos dar la razón del “estar aquí”; saberes que no justifican la “encarnación”**, el estar en un cuerpo, es decir, los justificaban por motivos religiosos, una expiación, pero se trataba de algo más, de aceptar la vida en esta condición, de encontrar la razón vital.”⁷⁴¹

Hay algo, pues, a lo que música y matemática, de origen celeste, no alcanzan. Un ámbito mezclado, impuro, al que por naturaleza les es imposible condescender: el círculo de la vida, el ser doliente, anhelante, de lo vivo, “la serpiente de la vida”⁷⁴² que pide incansablemente nueva “dote”, “el ciego ímpetu de la vida que se arrastra por un cuerpo, por su cuerpo, por sus cuerpos, ya que ninguno le basta”⁷⁴³:

“Música y matemática no hacen aceptar con plenitud el mundo, dejaban el ser del hombre entregado a viajar, sin fijeza; no “obligan”, no “comprometen” (...)”⁷⁴⁴

De ahí el juicio inapelable del estagirita, determinante del rumbo que había de tomar después el pensamiento en Occidente:

⁷⁴⁰ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 210. La negrita es nuestra.

⁷⁴¹ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 212. La negrita es nuestra.

⁷⁴² Cfr. ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 19.

⁷⁴³ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 18.

⁷⁴⁴ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 212.

“(…) Aristóteles había visto claro; no era posible fundar la Filosofía en el pitagorismo.”⁷⁴⁵

A pesar, pues, de la intelección acerca del ritmo vivo del pensamiento; a pesar de la imagen del pensar como actividad o estado en sí mismo sujeto a medida; a pesar, por último, de esa proto-nietzscheana intuición del pensamiento como danza, el pitagorismo no pudo convertirse en origen de la filosofía. Éste es uno de los motivos recurrentes de “La condenación aristotélica de los pitagóricos”, que adquiere en Zambrano tonos casi elegíacos:

“Y una de las cuestiones a esclarecer de la naturaleza de la verdadera historia del pensamiento griego es ésta, dramática entre todas: la incapacidad, o imposibilidad radical tal vez del pitagorismo para dar nacimiento a la filosofía.”⁷⁴⁶

Entre filosofía y pitagorismo se interpuso, como un cuerpo opaco, la mutua e insuperable desconfianza:

“Mirado desde la filosofía, el pitagorismo era “lo otro” (...). Y la filosofía, mirada desde el pitagorismo, la decadencia de una más alta, celeste y universal sabiduría (...).”⁷⁴⁷

Y si los pitagóricos no entraron a formar parte de la historia de la filosofía, si depusieron el honor de encabezar la procesión histórica en Occidente del saber reflexivo, fue también por negarse a cumplir con la condición de abjurar del derecho a hacer uso de la Memoria. Les impusieron la amnesia como requisito para hacerse ver y oír, y ellos eligieron la invisibilidad y el estado de silentes a cambio de conservar su relación de privilegio con la Mnemósine, fuente cuyas aguas eran principio de salvación para el alma, según profesaba la secta de los órficos:

“Los pitagóricos se negaron a hacer el sacrificio que exige el Dios del pensamiento; el sacrificio de su historia y de la historia irrenunciable del alma.”⁷⁴⁸

Pero los límites del pitagorismo, y las razones por las que se negaron a acogerse bajo la protección de “el Dios del pensamiento”, están principalmente en aquella indeclinable pretensión de “pureza” que citábamos antes, naturaleza enteramente refractaria a mezclarse con el mundo:

⁷⁴⁵ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 212.

⁷⁴⁶ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 79.

⁷⁴⁷ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 92.

⁷⁴⁸ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 122.

“Si es el número el que conforma y expresa la estructura de la realidad, “de las cosas que son”, todo quedaría en esquema; las cosas quedarían desencarnadas, si son cuerpos vivientes; descorporeizados, si son materiales o cosas hechas por el hombre. El Universo sería un tejido de ritmos, una armonía incorpórea, que tal debió de ser la fe inicial de los pitagóricos.”⁷⁴⁹

Lo matemático se pone en evidencia en su incapacidad para erigirse en causa del movimiento⁷⁵⁰. Tan sólo Leibniz, dentro de la filosofía occidental, alcanzará a realizar la hazaña de reconciliar el pitagorismo con su poderoso y vencedor contrario.⁷⁵¹

4.2.3. Una fábula pitagórica: el *Starmaker* de Stapledon

Como muestra de hasta qué punto esta incapacidad del pitagorismo ha sido experimentada como negatividad y como límite (“la aporía que representa la construcción de un método desde el ámbito de lo místico”⁷⁵²), permítasenos evocar un relato célebre en el que, a través de la ficción, se nos propone una salida a la inviabilidad lógica representada por el binomio número-encarnación.

El británico William Olaf Stapledon (1886-1950) escribió en 1937 una prodigiosa fábula titulada *Starmaker*⁷⁵³. La novela de Stapledon es un intento, realizado desde la única premisa del arte -que no es la verdad, sino la verosimilitud-, de salvar la falla que Zambrano acusaba en el pitagorismo. En el capítulo 15 de ese libro que Borges definió como “un sistema probable o verosímil de la pluralidad de los mundos y de su dramática historia”⁷⁵⁴, Stapledon hace evocación de los primeros escauceos creativos de ese dios o inteligencia suprema al que él llama “Hacedor de estrellas”. Por supuesto, Stapledon era un hombre profundamente versado en filosofía –de hecho ejerció como profesor de esa disciplina en la Universidad de Liverpool-, y su inmensa potencia de fabulación construye un escenario preñado de pitagorismo cuando imagina los albores de la creación divina: “el primer cosmos, un ritmo temporal, compuesto de sonido y silencio”⁷⁵⁵. A este cosmos primero seguirían muchos otros, por miríadas. El Hacedor de estrellas exhibe inconfundibles componentes gnósticos:

⁷⁴⁹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 80.

⁷⁵⁰ Vid. ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 100.

⁷⁵¹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 91.

⁷⁵² ADÁN, Óscar. “La entraña y el espejo”. En: *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*. Carmen Revilla (ed.) Madrid: Trotta, 1998, p. 179.

⁷⁵³ STAPLEDON, Olaf. *Hacedor de estrellas*. Barcelona: Ediciones Minotauro, 2003.

⁷⁵⁴ BORGES, Jorge Luis. “Prólogo” a la edición citada, p. 9.

⁷⁵⁵ STAPLEDON, Olaf. *Hacedor de estrellas...* op. cit., p. 285.

ni la sabiduría ni la bondad infinitas están en él desde un principio, no es el motor inmóvil aristotélico, acto puro, sino que está sujeto a crecimiento y pasa de ser niño al estado de adultez. Al mismo tiempo lo domina un cierto y malicioso espíritu lúdico, que le permite permanecer indiferente a los padecimientos o terrores de sus criaturas. En una de las etapas de su evolución artística como creador de mundos, conformará un cosmos como “secuencia de diversos tonos e intensidades”⁷⁵⁶ con el cual jugará “inventando infinitas melodías y contrapuntos”⁷⁵⁷. Este dios-músico instilará en el cosmos siguiente “algo de su propio conocimiento y voluntad”⁷⁵⁸, ordenando que “ciertas estructuras y ritmos fuesen los cuerpos visibles de mentes perceptivas”⁷⁵⁹. De estos mundos pertenecientes a la tipología “vibratoria” y sonora, donde “el espacio estaba curiosamente representado por una dimensión que correspondía al tono musical”⁷⁶⁰, nacerán otros más complejos, cuya complejidad se relaciona precisamente con la introducción del elemento espacial.

Pero –imagina Stapledon- “el espacio apareció al principio como desarrollo de una dimensión ajena en uno de los cosmos *musicales*”⁷⁶¹, como una derivación, podríamos añadir nosotros, de cualidades en principio asignables al sonido, tales como la altura o el timbre, susceptibles de generar sensaciones de cercanía o distancia en un observador (“Las criaturas tonales de este cosmos no sólo podían moverse hacia *arriba* y hacia *abajo* en la escala sino también hacia los *lados*”⁷⁶²). De ahí, el dios fabulado por Stapledon –que no es una mera invención literaria *ex nihilo*, sino que se incardina en una tradición filosófica de la que también en gran medida participaba Zambrano-, seguirá su delirio creativo en una secuencia que incluirá también a nuestro mundo.

El estatus especial que el espacio posee en esta cosmogonía trae a la memoria las difíciles y ambiguas páginas del *Timeo* en las que Platón habla de la *χώρα* [lugar, espacio, emplazamiento], como elemento extraño e híbrido a medio camino entre la Idea (el razonamiento) y el Devenir (la sensación).

Stapledon habría experimentado algo más que entusiasmo por la contemporánea Teoría de supercuerdas.

⁷⁵⁶ STAPLEDON, Olaf. *Hacedor de estrellas...* op. cit., p. 286.

⁷⁵⁷ *Ibid.*

⁷⁵⁸ STAPLEDON, Olaf. *Hacedor de estrellas...* op. cit., p. 287.

⁷⁵⁹ *Ibid.*

⁷⁶⁰ STAPLEDON, Olaf. *Hacedor de estrellas...* op. cit., p. 288.

⁷⁶¹ STAPLEDON, Olaf. *Hacedor de estrellas...* op. cit., p. 289.

⁷⁶² *Ibid.*

4.2.4. Cronos devorador

La concepción del mundo iniciada por los pitagóricos constituye una suerte de piedra de toque crítica a la hora de discriminar dos actitudes o perspectivas vitales principales y antitéticas. Como escribe Zambrano en *El hombre y lo divino*:

“Espacio y tiempo son categorías últimas del universo mirado por el hombre. Y aun se podría añadir que se han dividido la atención de los mortales, divididos y aun escindidos, a su vez en dos categorías: los fascinados por el espacio y los atraídos por el tiempo.”⁷⁶³

Para “los atraídos por el tiempo”, es decir, para los seducidos por el *logos* del número, el mundo exhibe, como la propia música, una indudable naturaleza relacional. Escribe Zambrano que, “[s]egún el *logos* del número, todas las cosas estarían bajo la categoría de «relación», en esencial alteridad, por tanto; nunca en sí mismas.”⁷⁶⁴ Cada ente está en relación con todos los otros entes de una forma análoga al modo en que decimos que un sonido no existe por sí, sino que adquiere un valor y una significación sólo en función de toda la compleja red de vínculos que mantiene con el resto de acontecimientos sonoros que integran, pongamos por caso, una sinfonía.

George Steiner ha elucubrado modernamente sobre la naturaleza musical de la nada grávida que precedió inmediatamente al *fiat lux* y a la epifanía del *logos*-palabra:

“¿Qué, si se prefiere así, estaba antes ahí? El silencio, tal vez, pero un silencio que, de un modo lingüísticamente inexpresable, no era mudo. Que estaba cargado de «tensiones y desequilibrios sin resolver», como lo expresa Roger Sessions, que ansían ser liberados y resueltos. Un aliento contenido en las sinapsis no lógicas, contraverbales, del análogo preconsciente de la *entelequia* aristotélica, con sed de forma y de plenitud.”⁷⁶⁵

Pero tras el número, o por debajo de él, hay otro principio o fundamento más general del que los pitagóricos hicieron derivar su concepción del mundo:

“(…) es al Tiempo primario, al Tiempo sagrado a quien los pitagóricos debieron de sentirse apegados. De él debieron partir: de lo numerable y de la realidad que se despliega sucesivamente, devorando. Del viejo Cronos de las teogonías.”⁷⁶⁶

⁷⁶³ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 82.

⁷⁶⁴ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 89.

⁷⁶⁵ STEINER, George. *Errata...* op. cit., p. 99.

⁷⁶⁶ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 83.

Es del tiempo amenazante (según la sugestiva confusión homofónica que identifica al Κρόνος de las teogonías, hijo de Urano y Gea, con Χρόνος, el tiempo), del que Zambrano habla cuando menciona el “tiempo primario que devora todo lo que pretende ser, (...) tiempo enemigo del ser.”⁷⁶⁷

Se trata, además, de un nuevo argumento para afirmar la comunidad genética de fondo entre órficos y pitagóricos, ya que “[l]a angustia del tiempo inspiró el orfismo, raíz de las creencias pitagóricas iniciales. El gran trabajo de Pitágoras debió ser racionalizar ese tiempo primario, devorador, más activo que el *apeiron* de Anaximandro.”⁷⁶⁸

Ese Cronos, tiempo devorador, tiempo primario, es **padre de la música**, la cual se convierte así, en virtud de su naturaleza transitiva y numerable, en **mediadora imprescindible entre el tiempo primario y el tiempo racionalizado en el que el hombre puede empezar a cultivar y desplegar su humanidad, su historia:**

“Y Cronos, padre del éter y de la noche eterna, del silencio, fue también padre de la música, tiempo racionalizado, **tiempo hecho alma en virtud del número**. Cronos, padre vencido por Orfeo en la leyenda y en la “visión” perdida de Pitágoras por el encanto del número sagrado. Cronos, dios de los números y de la música.”⁷⁶⁹

Gracias al número –gracias, pues, al ritmo y a la música- el alma puede salir del sentir infernal, indiferenciado, del padecer continuo sin conciencia de sí. El número permite al alma adquirir la distancia necesaria, esa distancia que la moldea y perfila, distinguiéndola. El número, distancia y objetividad, crea al alma, le da su consistencia y su voz. Gracias a él adviene a la existencia ese ser frágil y movedizo, doliente, mas inmensamente persistente en su anhelo, que es el alma:

“El universo del número es exterior todo él; todo en él es exterior a sí mismo; volcado como los sonidos en la melodía, como la melodía en la armonía. Es el tiempo exteriorizado.”⁷⁷⁰

La ligazón básica entre el tiempo y la música se conecta naturalmente con la propia querencia temporal del alma, que busca, por mor de su ansiada purificación⁷⁷¹, servirse del tiempo como medio insoslayable en el que operar su despojamiento trascendental, su “decantación” última:

⁷⁶⁷ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 101.

⁷⁶⁸ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 83.

⁷⁶⁹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., pp. 83-84. La negrita es nuestra.

⁷⁷⁰ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 89.

⁷⁷¹ Recordemos a este respecto, sin embargo, que la incidencia en la importancia de la purificación [κάθαρσις] fue más un motivo órfico que pitagórico.

“(…) la actitud que corresponde al orfismo y al pitagorismo, que vemos resplandecer en la leyenda de Orfeo, es de aceptación total y aun avidez del alma por lanzarse a su viaje y apurar su padecer del tiempo.”⁷⁷²

Aristóteles comprendió que, según estos presupuestos, no era posible fundar la filosofía a partir de la piedra angular del pitagorismo. Desde el momento en que el estagirita cae en ese convencimiento y realiza esa constatación, el pitagorismo será considerado como lo enteramente diverso respecto de la razón dialéctica. Con Aristóteles, el pitagorismo pasa a encarnar la otredad en relación a la filosofía “sistemática”:

“Las fórmulas matemáticas conservarán siempre las huellas de su origen mágico, operante, activo. Los números sagrados que conservaron plenamente los pitagóricos eran como las fórmulas de la física moderna desintegradora del átomo, operantes, instrumentos de dominio y de acción oculta, no razonable enteramente. **Para Aristóteles, fiel al *logos*, a la inteligencia cuyo «acto es vida», todo esto es «lo otro», lo distinto al *logos*.**”⁷⁷³

Y la distancia entre pitagorismo y aristotelismo está ya en la mera forma de sus respectivas concepciones del estar-ante-el-mundo. Frente a la inquisición “masculina”, impositora y violenta del aristotelismo, la actitud más bien contemplativa de Pitágoras. Tal vez el hecho de que Zambrano atribuya a la memoria, y no sólo por su género gramatical, una naturaleza femenina (pues “sirve en su pasividad”, “sostiene y sustenta el pensar”) pudiera tener que ver con esta caracterización:

“La matemática ¿pudo nacer originariamente acaso de una pregunta? Más bien de una continua observación, en la cual el alma y los ojos purificándose encuentran esos objetos intermedios entre la tierra y el cielo que son los objetos matemáticos.”⁷⁷⁴

Y así, de la respuesta que Zambrano alcanza a vislumbrar a la pregunta sobre la actitud que está en el origen de las matemáticas, se deriva una nueva polaridad y una nueva mediación:

Tierra → Objetos matemáticos → Cielo

⁷⁷² ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 107.

⁷⁷³ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 84. La negrita es nuestra.

⁷⁷⁴ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 99.

4.2.5. *Mater Memoria*

Hemos visto antes que para la soteriología órfica la importancia de la memoria es sustantiva, como medio para procurar que el alma se libere y escape a la rueda de muertes y reencarnaciones. Si la memoria es factor de vida, el olvido lo es de muerte. En este sentido, la centralidad de la música es enorme, pues, en palabras de Zambrano, “[I]a música es la diosa que sirve a la memoria”⁷⁷⁵ y, así, “[I]a música nació para vencer el tiempo y la muerte, su seguidora.”⁷⁷⁶

En el cuarto párrafo (‘El ir y venir de la memoria’) del capítulo cuarto (‘Los lugares de paso donde se verifica el trascender’) de *Notas de un método*, encontramos el ensayo posiblemente más profundo de Zambrano acerca de la memoria. Allí elucubra acerca de su origen, un origen que parece vincularla inicialmente a la percepción a través de la visión:

“La búsqueda de algo perdido es, sin duda, el origen de la memoria (...). Es algo que necesita ser mirado nuevamente. (...). De ello se sigue que la primera forma de visión sea la memoria y el conocimiento fruto de ella -fruto y raíz-, y que ella, la memoria, permanezca luego siempre como sostén y guía, como a todo lo primero sucede: hay que recordar, **ver nuevamente**. Sin esta nueva visión, lo vivido no tendría de verdad carácter de nuevo, aunque sorprendiera al llegar. Todo lo vivido, toda la vida, sería un simple pasar sin renacer. Y sin renacer nada es del todo vivo.”⁷⁷⁷

A pesar de que la memoria sea una facultad o “potencia del alma” habitualmente poco valorada, tenida en una consideración meramente subalterna, la verdad es que memoria y pensamiento están profundamente imbricados. Zambrano habla de la memoria y de “su función original rescatadora, (...) su función mayéutica de **nodriza y madre del pensamiento**”⁷⁷⁸:

“Nodriza, madre del pensamiento, la memoria, sirva en su pasividad, sostiene y sustenta el pensar en su ir y venir. Ella, si se la deja servir, desciende hasta los “infernos” del alma, de la psique, hasta la zona psico-física. Pues que mantiene, aunque oscuramente, la llama del origen celeste tanto como el engranaje de las entrañas y de todo lo que en ellas, y también por ellas, gime triturado bajo el tiempo de la “razón” o bajo el tiempo ‘aceptado’, sea racionalizado o no.”⁷⁷⁹

En la cita anterior se hace patente otra mediación muy importante, una cuya centralidad en la filosofía Zambraniana bastaría para avalar la doble

⁷⁷⁵ *Ibid.* La negrita es nuestra.

⁷⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷⁷ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., pp. 82-83. La negrita es nuestra.

⁷⁷⁸ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 83. La negrita es nuestra.

⁷⁷⁹ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 83.

caracterización, órfica y pitagórica a un mismo tiempo, que nuestra autora realizó de su propio pensamiento filosófico:

entrañas → memoria → origen celeste

La memoria es, pues, elemento mediador *par excellence*, espacio de tránsito o, como dice Zambrano, “lugar de paso donde se verifica el trascender”.

Y el alma es esencialmente memoria. Como quería San Agustín, la memoria es el alma misma en tanto que ésta tiene la facultad de recordar (ἀνάμνησις, en el sentido platónico⁷⁸⁰, pues, como afirma Zambrano “[l]a memoria sobrehumana de Pitágoras se ha convertido en «reminiscencia» [en Platón]; memoria que rescata el alma del padecer de su historia, para hacerla reconocerse en su origen. Memoria que no recoge el padecer del alma en el tiempo, sino que la dispone a librarse del tiempo y de su historia.”⁷⁸¹) Tenemos memoria porque tenemos alma. Y puesto que, de nuevo con San Agustín, el alma recuerda en la medida en que ella *es*, entonces la memoria, en cuanto ejercicio espiritual de la reminiscencia, puede convertirse en *la* prueba basilar de la existencia del alma.⁷⁸²

Recordemos igualmente que Bergson definió al hombre como “el ser que tiene memoria”, afirmando que ésta, entendida como esencia de la conciencia y aval de la continuidad durativa de la persona, era el ser esencial del ser humano concebido como entidad espiritual⁷⁸³: una reflexión no muy distinta a la que realiza Zambrano cuando escribe que “[l]a existencia del sujeto, si bien se manifiesta en exaltación, está enraizada (...) en los “ínferos” de la memoria (...).”⁷⁸⁴

Pero junto a este discurso metafísico se encuentra también en Zambrano la deriva que podríamos llamar existencial y política. Así, podemos leer en nuestra autora acerca de la potencia subversiva de la memoria, tema que trae a las mentes aquel concepto de *razón anamnética* del que hablábamos en un capítulo anterior a propósito de Adorno, filón íntimamente conectado, a su vez, con toda una tradición judía de pensamiento y que sostiene que lo marginado y lo olvidado deberían ser nutrientes esenciales de la filosofía⁷⁸⁵:

⁷⁸⁰ FERRATER MORA, José. “Memoria”. En: *Diccionario de filosofía*, op. cit., vol. III, p. 2357-2359.

⁷⁸¹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 94.

⁷⁸² FERRATER MORA, José. “Memoria”. En: *Diccionario de filosofía*, op. cit., vol. III, p. 2357-2359.

⁷⁸³ *Ibid.*

⁷⁸⁴ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 90

⁷⁸⁵ Vid. TAFALLA, Marta. *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*, op. cit.

“La memoria dejada a su inicial servidumbre sería lo más radicalmente renovador, la memoria vindicativa, en principio, del pasado y de lo abrazado por él.”⁷⁸⁶

La memoria como forma de dar voz a aquello que permanece obligado a guardar silencio, a lo que “no logra, trabajando siempre, ser escuchado”⁷⁸⁷, a las entrañas. También a las vivencias que no han conseguido encarnar, encarnarse, auténticas “larvas de ser”: aunque esa recuperación exige de la persona una actitud especial, un estado de quietud y “centramiento” particulares, pues eso que ha caído en el regazo del tiempo (justamente por carecer de tiempo, que es el medio que necesitan las vivencias para alcanzar el ser) “[s]ólo desde el centro o desde la intención de ir hacia él se rescata.”⁷⁸⁸

En la memoria alienta una entrevista posibilidad de salvación. Una reorientación, un centramiento o un cambio de perspectiva (y recordemos que cuando cambia el punto de vista, cambia de hecho toda nuestra vida) podrían derivarse de la alineación justa de ciertos focos activos y silentes de la memoria:

“Hay imágenes que presiden la memoria como centros luminosos, como astros que, si se agruparan, formarían algo así como una constelación.”⁷⁸⁹

Y las constelaciones, como todos sabemos, son formas intencionales cuyos vértices constituyen otros tantos puntos de referencia, puntales para la edificación del mundo. Esas luminarias de la memoria, imágenes singulares y actuantes –pues la memoria es *ansia de ver-*, deben constituirse en medio, y no en fin en sí mismas. Aquí, como cuando Zambrano se aplica a la refutación del amor como posesión, la negatividad de una apropiación excluyente es claramente expresada:

“(…) el proceso de recordar, de este recordar movido por el ansia de ver, si va contaminado por el afán de apropiación, puede quedarse en una simple toma de posesión del pasado, en vez de ser un adentramiento en su oscuridad (…).”⁷⁹⁰

Acaso las famosas frases musicales de los pitagóricos, es decir, las sentencias orales en las que la forma poética prima sobre un contenido que se revela enigmático, cuando no directamente hermético⁷⁹¹, desempeñaran en el

⁷⁸⁶ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 84.

⁷⁸⁷ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 69.

⁷⁸⁸ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., pp. 85-86.

⁷⁸⁹ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 86.

⁷⁹⁰ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 84.

⁷⁹¹ Recordemos aquí de nuevo que los órficos fueron muy dados a los juegos de palabras, las expresiones herméticas y las disquisiciones etimológicas, y que acuñarán célebres aforismos de una gran potencia de sugerencia, como el célebre *soma sema*.

terreno acústico un papel semejante al que esas “imágenes que presiden la memoria” juegan como herramientas para un adentramiento en la oscuridad del origen. En este terreno, la cercanía a Heráclito, el filósofo del *logos*-armonía para quien “la filosofía es *hieros logos*; es decir, sagrada, no método”⁷⁹², es patente:

“Los pensadores de inspiración pitagórica, del *logos* del número -del tiempo- no se encuentran obligados a dar un método, un camino de razones; acuñan aforismos, frases musicales, equivalentes a melodías o a cadencias perfectas que penetran en la memoria o la despiertan (...).”⁷⁹³

Los filósofos pitagóricos se mantendrán, pues, leales a la música, y a una concepción “musical” de la razón, del *logos*. Y esa concepción, fascinante por lo que tiene de desvelamiento encantado (tan sugestiva porque “[n]ada retiene tanto como lo a medias revelado”⁷⁹⁴), será por siempre el signo de su singularidad:

“Se mantendrán [los pitagóricos] (...) fieles a lo indecible; la voz, el gemido, antes que buscar articularse en palabra será moldeada, modelada por el número.”⁷⁹⁵

Eso indecible de lo que habla Zambrano no es sino el dolor del alma cuando toma conciencia de sí misma, cuando “se encuentra” a sí misma, aventura esta que constituye la narración central de la religión órfica:

“El indecible padecer del alma cuando se siente a sí misma, al encontrarse, se resolvió en el pitagorismo por la aceptación del orfismo y de su aventura protagonista: el descenso a los Infiernos, a los abismos donde lo que sucede es indecible. Y como es indecible, se resolverá en música. Y en la forma más musical de la palabra: poesía.”⁷⁹⁶

En “La condenación aristotélica de los pitagóricos” llama Zambrano una y otra vez la atención sobre la fortísima tensión entre razón discursiva y razón musical, y acerca de cómo esa tensión cobra forma en Platón, en cuya obra “el drama de la filosofía pitagórica se despliega en su complejidad”⁷⁹⁷:

“El conflicto entre estas dos formas metódicas [el *logos*-palabra y el *logos*-número] aparece en Platón, quien se vio absolutamente obligado a usar aún, a llevar a su extremo un método intelectual, cual la dialéctica que se va debilitando a medida que se vuelve hacia la inspiración pitagórica. (...)”⁷⁹⁸

⁷⁹² ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 86.

⁷⁹³ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 86.

⁷⁹⁴ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 98.

⁷⁹⁵ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 108.

⁷⁹⁶ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., pp. 108-109.

⁷⁹⁷ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 93.

⁷⁹⁸ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 86.

Un conflicto que alcanzará dimensiones verdaderamente dramáticas en Platón, pues fue él quien “luchó titánicamente con esta contradicción de su pitagorismo creciente y su deber de filósofo.”⁷⁹⁹

La insistencia en la musicalidad de los *dicta* pitagóricos –una musicalidad a la que el poeta Platón no fue seguramente indiferente- está inextricablemente unida a la distinción que, en el seno de la propia escuela pitagórica, establecieron en la Antigüedad autores como Jámblico⁸⁰⁰ y Porfirio⁸⁰¹ entre “matemáticos” y “acusmáticos”. Ésta es, por ejemplo, la información que nos ofrece el primero de los autores citados en su *De Vita Pythagorica*:

“La filosofía de los acusmáticos consistía en sentencias orales [*akoúsmata*] indemostrables y sin fundamento: en que debía obrarse de tal modo; y todas las demás cosas que habían sido dichas por él trataban de preservarlas como doctrinas divinas, pero ellos no pretendían decir nada por sí mismos ni que pudiera decirse, sino que sostenían que incluso los que entre ellos eran mejores en cuanto a sabiduría eran aquellos que conocían más sentencias orales.”⁸⁰²

Enunciar, “entonar” tal vez, y retener los *akoúsmata*: otra vez la música y la memoria. Pero es que, para Zambrano, la misma vida es rememoración en acto. La vida, la sierpe vida que se arrastra y *guarda* entre las capas o pliegues de los cuerpos que va conquistando en su crecimiento, nunca completo, el eco de un inicial estallido y la sombra de la transgresión original. El registro fósil de la vida, el “ruido de fondo” de todo lo vivo, es memoria y recordatorio incesante:

“La vida es una respuesta al origen y de él guarda el soplo. Y la caída inicial se sostiene como muerte (...).”⁸⁰³

⁷⁹⁹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 87.

⁸⁰⁰ En sus *De comumni mathematica scientia* (76, 16-77, 2) y *De vita Pythagorica* (XVIII 81-82 y 87-88).

⁸⁰¹ En su *Vida de Pitágoras*, 37.

⁸⁰² JÁMBLICO. *De Vita Pythagorica*, XVIII, 81-82 (Diels-Kranz 58 C 4).

⁸⁰³ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 25.

4.2.6. Muerte y resurrección del pitagorismo

Los pitagóricos nos revelaron la naturaleza musical del cosmos y, a través de ella, la naturaleza relacional y procesual de la realidad. Fueron los descubridores del alma, y los que definieron a ésta y a la música como elementos mediadores por antonomasia. Vislumbraron el lazo entre el alma y la música en el Cronos revelado y sometido a través de lo mensurable, pues, como hemos visto, la música es “tiempo hecho alma en virtud del número”.

Hemos repasado con Zambrano también la inevitable derrota del pitagorismo a manos del aristotelismo expansivo. Su eclipse.

Sin embargo, lo que podríamos llamar el giro aristotélico de la filosofía griega y, por ende, occidental, no se verificó sin una contrapartida. La conquista de la lógica exigió también su sacrificio:

“La decisión del hombre que, para lograr “una vida mejor”, un equilibrio vital, renuncia a ser el habitante del Universo de los astros, a su alma interplanetaria, a vivir vuelto hacia los astros y sintiéndose animal celeste, para hacerse vecino de la Tierra.”⁸⁰⁴

En este contexto del aristotelismo triunfante, ¿cuál es el futuro del pitagorismo?, se pregunta María Zambrano al final de “La condenación aristotélica de los pitagóricos”:

“¿Le cabrá suerte distinta de la habida hasta ahora al pitagorismo? Desde la situación actual del conocimiento su destino resulta el más paradójico que sea posible imaginar. Fue vencido por el pensamiento aristotélico a causa de no poder dar cuenta de la “naturaleza”. Mas, **cuando la naturaleza se hizo asequible al conocimiento humano, se hizo dócil al número, según muestra la física matemática desde Galileo hasta la actual del espacio-tiempo, la física de la relatividad, más pitagórica aún.** Hoy, bajo su equívoco esplendor, el hombre vuelve a ser la cuestión, criatura errante que parece haber perdido su “puesto en el cosmos” ha de reencontrar la razón que le haga asequible su propia vida, la razón que rescate sus muchas almas perdidas en la historia y que le haga diáfano su tiempo, el suyo, cuanto sea posible... La *polimatía*, el relativismo no resuelto de los pitagóricos, su aceptación del tiempo pueden estar a punto de declarar bajo otro nombre -como vencidos al fin- su oculto sentido.”⁸⁰⁵

En las anteriores palabras de Zambrano parece apuntar una crítica parcial a aquel célebre argumento de Max Weber según el cual la ciencia habría operado

⁸⁰⁴ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., pp. 92-93.

⁸⁰⁵ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 124. La negrita es nuestra.

inevitablemente el *desencantamiento* del mundo [“Entzauberung der Welt”]⁸⁰⁶. Muy al contrario, los Einstein, Planck, Heisenberg, Schrödinger, Godel, Hawkins, Green o Schwarz⁸⁰⁷, habrían llevado a cabo, cada uno por su lado, una formidable labor de taumaturgia. Cual si de nuevos aprendices de brujo se tratara, los físicos (y los matemáticos) contemporáneos han poblado el mundo de posibilidades inimaginables, escenarios imposibles y simultaneidades que desafían la lógica tradicional, de una manera que sugiere la inconmensurable pobreza de nuestra imaginación frente a la complejidad inabarcable de lo real. Una sugerencia que, por cierto, trae a las mentes aquellas resueltas palabras de Julio Cortázar al final del capítulo 84 de su *Rayuela*:

“Se ha elogiado en exceso la imaginación. La pobre no puede ir un centímetro más allá del límite de los seudópodos. Hacia acá, gran variedad y vivacidad. Pero en el otro espacio, donde sopla el viento cósmico que Rilke sentía pasar sobre su cabeza, Dame Imagination no corre. *Ho detto.*”⁸⁰⁸

⁸⁰⁶ Es éste un argumento especialmente operante, en toda su rica significación que nosotros no pretendemos agotar, en los póstumos *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie* (1920) y *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre* (1922) de Max Weber.

⁸⁰⁷ Los dos últimos son considerados, junto con otros prestigiosos físicos, padres de la llamada Teoría de supercuerdas.

⁸⁰⁸ CORTÁZAR, Julio. *Rayuela* (84). Barcelona: Edhasa, 1984, p. 464.

4.3. LA VISTA Y EL OÍDO: ALGUNAS LECTURAS ZAMBRANIANAS DE PLATÓN, ARISTÓTELES Y PLOTINO

“La cultura griega se inició con el misticismo antiguo y, al concluir en juego estético, arrebató del pensar acústico al ser humano.”

Marius Schneider. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*

Si en los dos párrafos anteriores nos hemos entregado al comentario de lo que el predicado de “órfico y pitagórico” implica referido al itinerario intelectual de María Zambrano, en éste nos aplicaremos a abundar un poco más en las lecturas esenciales y nutrientes de su pensamiento, teniendo siempre como horizonte de referencia la querencia musical de esas “afinidades electivas”.

Estudiosos de la obra de Zambrano como Óscar Adán han preferido sustituir la denominación de “senda órfico-pitagórica” por otra que merecería más bien el epígrafe de “neopitagórica-neoplatónica”. En un valioso artículo del año 1998, Adán daba un paso más al caracterizar el camino zambraniano (ὁδός más que μέθοδος) como “esa senda que une a Orfeo y Pitágoras con Plotino y Agustín a través del pensamiento platónico”⁸⁰⁹. Y en otro lugar del mismo texto volvía a definirlo como “sendero que tiene al *Timeo* platónico como gozne central y que guía el camino a través del estoicismo, del resurgimiento tardío del pitagorismo y del neoplatonismo, así como el pensamiento gnóstico.”⁸¹⁰

Si reunimos en una terna, en un acorde simultáneo, las tres determinaciones mentadas sucesivamente por Óscar Adán (Pitágoras, Platón, gnosticismo), habría que concluir con él que “para María Zambrano «órfico-pitagórico» significa más bien «neopitagórico-neoplatónico-gnóstico», pensar que gira en torno a esa «religión de la luz» del sistema plotiniano y se alimenta fundamentalmente de referencias muy tardías [de la época helenística o de la época imperial].”⁸¹¹

Como vemos, la apelación a Platón es, en todos los casos, la de una mediación imprescindible, “gozne central” o prisma que modula el haz de luz que va desde el orfismo y el pitagorismo hasta esa recapitulación de la filosofía antigua que fue Plotino.

⁸⁰⁹ ADÁN, Óscar. “La entraña y el espejo”, *op. cit.*, p. 179.

⁸¹⁰ ADÁN, Óscar. “La entraña y el espejo”, *op. cit.*, p. 180.

⁸¹¹ ADÁN, Óscar. “La entraña y el espejo”, *op. cit.*, pp. 183-184.

Al mismo tiempo, la totalidad de esa órbita del pensar trazada por María Zambrano con materiales, sugerencias y pulsiones de la más honda raíz griega, se presenta muy imantada por una doble polaridad encarnada en las metáforas, en gran medida opuestas, de la escucha y la visión: dos metáforas que, en cierta manera, resumen en sí mismas la deriva histórica del pensamiento occidental y que ella volvió a activar en su obra con un sentido a la vez analítico y polémico. Sin ninguna duda, uno de los factores que más poderosamente la llamaron en esa dirección fue el encuentro, de vastas consecuencias para ella, con el libro de Marius Schneider *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, del que hemos escogido el fragmento que sirve de *motto* para este párrafo:

“La cultura griega se inició con el misticismo antiguo y, al concluir en juego estético, arrebató del pensar acústico al ser humano. La vista aumentó su radio, a medida que el oído se debilitaba y las esculturas, creadas según un canon de formas estéticas, substituyeron a los seres fabulosos. En la cultura clásica no faltan los elementos místicos antiguos. Incluso se conoce la teoría de la música de las esferas; sin embargo, todos estos elementos ya se hallan en plena decadencia, y sólo son reliquias de una alta mística antigua.”⁸¹²

Schneider, que definía el oído como “el órgano místico por excelencia”⁸¹³, precisó a través de su imponente trabajo (una tarea hercúlea que bien podríamos denominar un ensayo de *arqueología de la fenomenología del espíritu*) el trasvase o traslación desde la importancia o centralidad de la escucha y del sentido del oído como *forma* de estar-en-el-mundo, hacia el imperio, ya en el despertar del *logos* filosófico en Occidente, de la metáfora de la visión como imagen privilegiada del conocimiento más puro y elevado.

En aras de la claridad expositiva, vamos, pues, a concentrarnos primero en Platón, en los *scholia* que Zambrano escribió a pie de página de los textos platónicos, para pasar luego a medir, siquiera sea someramente, la huella y la rotación que esas dos metáforas de la visión y la escucha, del ojo y del oído, imprimieron distintamente en el corazón mismo del universo zambraniano.

⁸¹² SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 154.

⁸¹³ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 44.

4.3.1. Platón: el poeta, el músico, el filósofo

No es casualidad que el caso de Platón capitalizara el interés de María Zambrano desde muy pronto. En su temprano *Filosofía y poesía*, libro escrito en Morelia (México) “en el cálido otoño de 1939”⁸¹⁴, el filósofo ocupa ya un lugar de notabilísima relevancia. Platón, aquél en quien la autora consideró el enigma de “haberse decidido por la filosofía quien parecía haber nacido para la poesía”⁸¹⁵, debió aparecer ante Zambrano como el pensador que mejor encarnaba el dramatismo y la tensión inherentes al contraste entre una decidida voluntad de sistematización y el deseo de “salvar las apariencias”, todo ello en el marco de un proceso teñido, en el tramo representado por los diálogos últimos, de influencias eleáticas, pitagóricas y heracliteanas.⁸¹⁶

En nuestra contemporaneidad, tal vez haya sido George Steiner el humanista que con más intensidad retórica ha expresado, no ya la proximidad entre filosofía y poesía en el inmenso *corpus* multiforme y abierto de la obra platónica, sino la singular cercanía que en ella exhiben la música (hacia la que Platón mostró siempre una actitud ambivalente) y el *logos* filosófico. Hay un hermoso fragmento de su ensayo *Tolstói o Dostoievski* en el que esa cercanía alcanza a decirse con especial fortuna:

“El ejemplo más puro, en la esfera del lenguaje, de la interrelación entre mitologías y técnicas de la expresión se encuentra en los diálogos platónicos. Estos diálogos son poemas de la mente cuando la mente está en la condición del drama. En la *República*, *Fedón* o el *Banquete*, el procedimiento dialéctico, el choque y la prueba de los argumentos, es dirigido sobre cada lapso dado de investigación por la dramática del encuentro humano. El contenido filosófico y la realización dramática son inseparables. Al lograr este grado de unidad, **Platón llevó su metafísica muy cerca de la unidad de la música**, pues, en la música, contenido y forma (mitología y técnica) son idénticos.”⁸¹⁷

No pocos argumentos podrían ser invocados para soportar la comparación de lo platónico con la asemantividad de la música. Así el carácter abierto de la obra, constatable especialmente en el Platón de la madurez, que “es todo lo contrario de un filósofo dogmático”⁸¹⁸; el hecho de que, en palabras de Zambrano, “Platón no gira en la claridad (...), sino entre unas tinieblas que mucho tienen de

⁸¹⁴ ZAMBRANO, María. “A modo de prólogo”. En: *Filosofía...* op. cit., p. 7.

⁸¹⁵ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 18.

⁸¹⁶ Vid. FERRATER MORA, José. “Platón”. En: *Diccionario de filosofía*, op. cit., vol. III, pp. 2796-2797. Para un resumen de los diversos ensayos de ordenación cronológica del conjunto de la obra platónica, véase el misma voz, p. 2801.

⁸¹⁷ STEINER, George. *Tolstói o Dostoievski*. Madrid: Siruela, 2002, p. 240. La negrita es nuestra.

⁸¹⁸ FERRATER MORA, José. “Platón”. En: *Diccionario de filosofía*, op. cit., vol. III, pp. 2799-2800.

sagradas”⁸¹⁹; el pitagorismo creciente del Platón de el *Timeo*, el diálogo que se convirtió en núcleo generativo del platonismo al final de la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento, etc.

Efectivamente, esa vinculación entre la metafísica platónica y la música Zambrano la experimenta ante todo mediante la constatación del último período pitagorizante del filósofo, pues si “Aristóteles se había decidido por el ‘logos’-palabra, (...) Platón sentíase cada vez más atraído, como por un voto ineludible, hacia el ‘logos’ del número y de la música, que es igualmente el del silencio.”⁸²⁰

La impregnación pitagórica incidirá en hacer del pensamiento platónico una actividad en la que el *logos*-palabra tienda a alcanzar la amplitud y la ductilidad suficientes para hacer las veces de tejido conjuntivo de la esencial discontinuidad constitutiva de la naturaleza:

“A Platón le caerá la herencia del pitagorismo. Y él tendrá que ir mostrando, sacando a luz, el camino celado por Heráclito (...). Platón, obligado ante la filosofía, a través de su condescendencia con los hombres, sentiría todo el rigor propio, procedente del *logos*-palabra, para mostrar lo eludido en el silencio de Heráclito, el silencio de todos los pensadores inspirados; se sentirá obligado a llenar el vacío que produce la inspiración; esos huecos del pensamiento y aun de la palabra que existen siempre en todo pensamiento inspirado, más que razonado, y que corresponden a la discontinuidad del número, del ritmo.”⁸²¹

Salvar la indecibilidad presupuesta en lo revelado, movido por el inapagable fervor hacia la diafanidad del *logos*-palabra: he ahí, según Zambrano, el luminoso designio platónico. Mas si, en palabras de la autora, “[m]oldear un pensamiento de estructura musical, a modo de la razón discursiva, será la carga de Platón en sus últimos años”⁸²², entonces, ¿debemos suponer que Platón recoge (y acaso salva) la misma contradicción que atenazó a los pitagóricos, la aporía que representaba la búsqueda de un método desde el costado de lo místico? En opinión de nuestra autora:

“[Platón] es ya teología y mística. La mística de la razón. Parménides y las antiguas creencias se han dado la mano.”⁸²³

El “imposible real”⁸²⁴ de Platón, como el de Plotino después, será el de ofrecer experiencia religiosa y filosófica al mismo tiempo. En cierto modo, Platón

⁸¹⁹ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 80.

⁸²⁰ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 87.

⁸²¹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 88.

⁸²² ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 88.

⁸²³ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 59.

“racionaliza” las antiguas creencias: el orfismo, el oscuro centro palpitante de los cultos dionisiacos, el pitagorismo y su mitología en torno al alma. De ellos, de los círculos religiosos, recogerá Platón el anhelo de salvar el alma, llevando “la seguridad del pensamiento (...) a lo que latía como gemido”⁸²⁵:

“Salvar el alma por el conocimiento es la solución que el pitagorismo encuentra en Platón. Es ya filosofía, pero sigue siendo ante todo religión.”⁸²⁶

El alma se debate o se desgarrá continuamente entre dos polos: el bien supremo al que aspira, estimulada e iluminada por el *eros* que despierta en ella la belleza –pues “solo a la belleza le ha caído en suerte ser lo más manifiesto y lo más susceptible de despertar el amor”⁸²⁷–, una fuerza que la eleva en un ascenso irresistible hacia ese *τόπος ὑπερουράνιος* en el que residen las Formas o Ideas (“simples, íntegras, inmóviles y beatíficas las visiones que (...) contemplábamos en un resplandor puro, puros nosotros y sin la marca de este sepulcro que ahora llamamos cuerpo, que nos rodea y al que estamos encadenados, como la ostra a su concha”⁸²⁸) y, en el otro extremo, la cárcel y la amenaza del cuerpo, reino de la turbadora sensación y de la opinión engañosa que se opone al conocimiento verdadero.

En esta concepción, en la que tienen a la vez su asiento una mitología, una metafísica, una epistemología, una ética y una estética, la vista, que Platón define como “el más claro de nuestros sentidos”⁸²⁹, “la más aguda de las sensaciones que nos vienen por medio del cuerpo”⁸³⁰, desempeña una función absolutamente irremplazable. Pero, ¿cómo el platonismo puede hacerse imagen?, ¿cómo la imagen, que es simulacro, puede llegar a alcanzar un puesto de peso estructural en la ontología platónica? Lo platónico tiene un vínculo con lo icónico porque aspira a la contemplación, es decir, a la *θεωρία*⁸³¹. Zambrano, sensible a esta componente plástica, abordará en *Filosofía y poesía* el tema de la “pintura platónica” europea de la Edad Media y el Renacimiento en artistas como Botticelli o Rafael⁸³²: un tema relacionado con la divinización de la mujer, “hecho posible

⁸²⁴ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 46.

⁸²⁵ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 58.

⁸²⁶ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., pp. 94-95.

⁸²⁷ *Fedro* 251.

⁸²⁸ *Fedro* 250c.

⁸²⁹ *Fedro* 251.

⁸³⁰ *Ibid.*

⁸³¹ FERRATER MORA, José. “Contemplación”. En: *Diccionario de filosofía*, op. cit., vol. I, pp. 674-675.

⁸³² *Vid.* ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 74. La cita completa de Zambrano dice así: “La pintura misma se llena de logos, se penetra de idea y de sentido. Leonardo da Vinci es el pintor platónico en el cual culmina la tradición preciosísima del llamado ‘Quattrocento’ italiano.

merced al pensamiento platónico, a sus consecuencias”⁸³³. Gracias al platonismo “[l]a mujer ha quedado también salvada, porque ha quedado idealizada”⁸³⁴, tema éste que a su vez está enlazado con lo que Zambrano llama “el motivo ausencia en el amor”⁸³⁵ (“porque la presencia jamás es posible y si alguna vez se diera, ya no se cantaría”⁸³⁶) y que trae a las mentes el “Das Ewig-Weibliche” del *Fausto* goetheano.

Volviendo a la incesante sospecha platónica hacia la carne y al tema del cuerpo como tumba, “una imagen órfica que el mismo Platón llegó a usar con toda energía”⁸³⁷, destaquemos que son elementos temáticos que harán brotar en los textos zambranianos la metáfora del mar como modelo de la potencia de corrosión ejercida por lo corpóreo sobre el alma, una metáfora en la que parece latir el recuerdo de la inquietante imagen de uno de los mitos relativos a la música más señalados por el estigma de la crueldad y la sangre, las Sirenas:

“El mar destruye por la seducción, con la violencia sinuosa del encanto. Y la fuerza de la carne sobre el alma no la ha concebido Platón a la manera del muro frente a su prisionero, sino al modo de la lenta e irresistible fuerza desfiguradora de las ondas marinas.”⁸³⁸

En esta última referencia de Zambrano se transparenta la lectura de los juicios moralmente negativos de Platón hacia la música que afloran, por ejemplo, en pasajes como aquel célebre de la *República* en el que toda la argumentación del personaje Sócrates se endereza a establecer la condena del tipo de fabulador y poeta que, sirviéndose de una gran variedad de ritmos y armonías, es capaz de imitar tanto lo elevado y noble como lo risible o mezquino.⁸³⁹

Las vírgenes de Fra Angelico y Filippo Lippi, las diosas paganas de Botticelli y los desnudos de Giorgione son platónicos también, como lo serán las vírgenes de Rafael, último pintor platónico.”

⁸³³ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 68.

⁸³⁴ *Ibid.*

⁸³⁵ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 69.

⁸³⁶ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 69.

⁸³⁷ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 48. Por ejemplo, en *Fedro* 250c.

⁸³⁸ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 49.

⁸³⁹ *República*, 397e y 398b: “De este modo, si arribara a nuestro Estado un hombre cuya destreza lo capacitara para asumir las más variadas formas y para imitar todas las cosas y se propusiera hacer una exhibición de sus poemas, creo que nos prosternaríamos ante él como ante alguien digno de culto, maravilloso y encantador, pero le diríamos que en nuestro Estado no hay hombre alguno como él ni está permitido que llegue a haberlo, y lo mandaríamos a otro Estado, tras derramar mirra sobre su cabeza y haberla coronado con cintillas de lana. En cuanto a nosotros, emplearemos un poeta y narrador de mitos más austero y menos agradable, pero que nos sea más provechoso, que imite el modo de hablar del hombre de bien y que cuente sus relatos ajustándose a aquellas pautas que hemos prescrito desde el comienzo, cuando nos dispusimos a educar a los militares.”

Pero en Platón, la condenación de la poesía se realiza en aras de una finalidad que trasciende el momento puramente negativo de tal condena para apuntar a esferas que están en puridad más allá de la meramente filosófica:

“(…) Platón, que despreció a la poesía, que erigió en un imperio más alto que nadie a la razón, iba cargado por un designio más generoso y universal, más verdaderamente amante de la unidad, que lo que a primera vista encontramos en su condenación de la poesía. Por eso no le bastó la filosofía y tuvo que hacer teología y tuvo que descubrir, fortaleciéndola, fundamentándola y aclarándola, la mística.”⁸⁴⁰

“El poeta es, sí, inmoral”⁸⁴¹, dirá Zambrano, pero no en el sentido de hacer recaer sobre el poeta un juicio negativo de valor, sino en el de calificarlo de sujeto refractario al momento de la decisión, como tipo humano opuesto al hombre de acción.

En la citada monografía de 1939, *Filosofía y poesía*, el menosprecio platónico de las apariencias, de “las idolatradas apariencias”⁸⁴² del poeta, sirve para calibrar el alcance y el sentido del arduo y, en cierto modo, heroico ascetismo intelectual del filósofo, lo que Zambrano llamará “la lealtad a la unidad del ser”⁸⁴³. Esta fidelidad tiene para ella, sin embargo, la significación de una preterición: la de los íferos y las entrañas, es decir, de todo aquello que para el poeta puede ser objeto de una “contemplación empapada de amor”⁸⁴⁴ y que el filósofo, no obstante, necesita apartar de sí:

“Con qué fría inexorabilidad establece [Platón] su muerte [la del fantasma de las apariencias] sin dejarse ganar por la persuasión, por la sospecha de que los fantasmas estén adheridos a las entrañas del hombre, de que, si bien son “fantasmas” confrontados con la invulnerable realidad de lo que es, son algo entrañable, inmediato y sumido en el corazón del hombre. De que estos fantasmas son la realidad para el amor que los buscare.”⁸⁴⁵

En ese ascetismo, que de Platón se trasvasa a la religión cristiana, habrá un lugar también para la antigua religión del amor y del alma, de honda procedencia mística:

⁸⁴⁰ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 73.

⁸⁴¹ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 40.

⁸⁴² ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 40.

⁸⁴³ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 40.

⁸⁴⁴ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 40.

⁸⁴⁵ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 37.

“Por el pensamiento platónico, no solamente se unen filosofía griega y cristianismo, sino la religión del amor y del alma, que bajo diversos nombres existía, y el cristianismo.”⁸⁴⁶

La prístina unión de filosofía y poesía, manifestación de un mismo amor, llegará hasta Platón, que sería el último representante de esta corriente, el último filósofo en el que esta unidad es todavía posible y, por tanto, como siempre ocurre con los epígonos, que son capaces de sustentar una visión y una experiencia del mundo hondamente enraizadas, aun cuando sean conscientes de que ese mundo ha cambiado irremisiblemente, aquel en quien esta unión adquiere una dramaticidad y una intensidad mayores.⁸⁴⁷

La filosofía platónica parece prefigurar para Zambrano lo que ella postuló tan encarnizadamente: el advenimiento de una nueva razón, y hasta de un nuevo hombre, pues “la «caverna» platónica no puede ser un símbolo más fiel del lugar del hombre que aún no ha podido nacer. Y el que dentro de ella se agita y sufre, es porque se halla al borde del nacimiento.”⁸⁴⁸

4.3.2. El oído

Volvamos a la singularidad de lo que Zambrano llamaba el “ser del oído”, es decir, la afinidad electiva con el ámbito de lo acústico: ese mantener naturalmente ante la realidad y ante el mundo una actitud receptiva, expectante, tendida hacia una actividad, la de la materia, de suyo vibratoria, rítmica, melodiosa, que deviene “cántico de todas las criaturas”⁸⁴⁹ para aquél que sabe afinar el órgano correspondiente.

La querencia hacia una tal especie de experiencia está implícitamente contenida en aquellas narraciones en las que Zambrano se aplicó a trazar las líneas maestras de lo que ella consideraba su genealogía intelectual:

“En la tradición del pensamiento occidental he estado y quizá haya entrado a través del pensamiento de mi maestro Ortega y Gasset (...). Mas por otra parte tuve la fortuna de asistir durante muchos años, tanto como a los cursos de Ortega a los cursos y seminarios de don Xavier Zubiri. Platón, Aristóteles, los presocráticos esencialmente; y naturalmente durante toda mi vida –y creo que así seguiré– he continuado recurriendo a ellos. Es en Aristóteles donde se me presenta la más cumplida realización del pensamiento estrictamente filosófico, y en Platón donde veo la gigantesca, sobrehumana lucha por dar

⁸⁴⁶ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 67.

⁸⁴⁷ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 269.

⁸⁴⁸ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 79.

⁸⁴⁹ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 140.

una sabiduría total, que Plotino llega al límite de darnos. Veo en los presocráticos pasos de la *revelación* del pensamiento humano, no apartado de lo divino.”⁸⁵⁰

Por ejemplo, si tomamos en consideración los dos puntales primeros y principales de esa formación, a saber, Unamuno (no citado en la síntesis anterior, pero a quien sabemos que Zambrano debió, entre otras cosas, la trascendental intuición de la esencia rítmica del mundo fenoménico, así como las metáforas operantes de las “entrañas” y el “corazón”) y Ortega (por este orden), entonces la relativa acuidad acústica de uno y otro se erige para nuestra autora en un criterio básico de distinción entre dos formas de magisterio:

“Don José supo escuchar, pues tenía ansia de oír. Nunca olvidaré de él aquel gesto tan suyo de escuchar, desconocido en España. Mas no desconocido para mí, pues mi padre me enseñó solamente dos cosas que no sé si aprendí: a escuchar y a medir el tiempo. Quizá le faltaba a don Miguel eso. No, no medía el tiempo, aunque era musical. No tenía compás.”⁸⁵¹

La importancia creciente de lo que podríamos denominar deriva acusmática de Zambrano está asimismo presente en la confesión de la que es a todas luces el *alter ego* de nuestra autora, Diotima de Mantinea. En *Hacia un saber sobre el alma*, Diotima parece estar describiendo un momento de la ontogénesis espiritual de la propia Zambrano cuando afirma de sí:

“Recogida en mí misma, todo mi ser se hizo un caracol marino; un oído; tan sólo oía.”⁸⁵²

Se trata de un momento importante, pues “[l]o que se oye mueve el ánimo todavía más de lo que se ve.”⁸⁵³ Estas palabras de Zambrano se enlazan naturalmente con la vieja doctrina psicagógica de la música alumbrada inicialmente por los pitagóricos y luego profundizada por Platón, así como con toda la consecuente doctrina del *ethos* musical, de la que el perdido *Areopagítico* de Damón de Oa (citado por Platón, Filodemo y Aristides Quintiliano, entre otros) y multitud de textos platónicos (de manera especialmente destacada en la *República* 398e-399b, donde se hace una suerte de caracterización de las armonías en función de su componente ética, y 424b-424c, donde Platón, citando

⁸⁵⁰ Citado en ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. “La metafísica de María Zambrano”. En: *Letra internacional*, otoño 2004, pp. 36-39.

⁸⁵¹ ZAMBRANO, María. *Unamuno*, op. cit., p. 36.

⁸⁵² ZAMBRANO, María. “Diotima de Mantinea”. En: *Hacia un saber...* op. cit., p. 222.

⁸⁵³ ZAMBRANO, María. “Entre el ver y el escuchar”. En: *Educación*. San Juan (Puerto Rico), n° 30, septiembre de 1970, pp. 112-113.

directamente a Damón, muestra su oposición frontal a introducir modificaciones en los modos de hacer música⁸⁵⁴; también *Leyes*, libros II y VII.)

Diotima-Zambrano, en su sucesivo desplegarse hacia un *télos* propio, se concibe a sí misma como “criatura del sonido” poseída por la música:

“Me fui volviendo oído y al volverme para mirar, nadie me escuchaba. Sin recinto sonoro me adentré en el silencio, soy su prisionera, y aunque hubiese aprendido a escribir no podría hacerlo; criatura del sonido y de la voz de la palabra que llega un instante y se va a visitar quizás otros nidos de silencio.”⁸⁵⁵

El sonido se revela además atributo propio de la materia, acaso modelo del sacrificio de todo ente que se ofrenda a sí mismo desde lo más íntimo y entrañable de su propio ser. De ahí tal vez la connotación infernal del sonido, que en él viene a sumarse, sin embargo, a la componente numérica y celeste en una síntesis paradójica que hace de la música “la más inhumana de las artes”⁸⁵⁶:

“En las vibraciones del sonido despierta la materia que ofrece así algo propio, no reflejo, como la luz. La vibración sonora nace en los cuerpos mismos; no es como la luz recibida. El sonido se produce en “este mundo” donde los pitagóricos situaron el infierno, en el infierno terrestre.”⁸⁵⁷

Los pitagóricos fueron la primera escuela importante sensible a esa pulsión vibrátil de la materia. Y de los pitagóricos hasta Plotino (en quien se encuentra “la universalidad de una religión de la luz”⁸⁵⁸), puede trazarse un arco de exaltación de lo acústico frente a lo visual, del oído frente a la visión, del sonido frente a la imagen:

⁸⁵⁴ El célebre parlamento de Sócrates dice así:

“Por lo tanto, para decirlo todo en dos palabras, los que hayan de estar a la cabeza de nuestro Estado vigilarán especialmente para que la educación se mantenga pura; y, sobre todo, para que no se haga ninguna innovación ni en la gimnasia ni en la música; y si algún poeta dice:

Los cantos más nuevos son los que más agradan [Odisea, V, 851]

no se crea que el poeta se refiere a canciones nuevas, sino a una manera nueva de cantar, y por lo mismo no deben aprobar semejantes innovaciones. No debe alabarse ni introducirse alteración ninguna de esta especie. En materia de música han de estar muy prevenidos para no admitir nada, porque corren el riesgo de perderlo todo, o como dice Damón, y yo soy en esto de su dictamen, no se puede tocar a las reglas de la música sin conmovir las leyes fundamentales del gobierno.”

⁸⁵⁵ ZAMBRANO, María. “Diotima de Mantinea”. En: *Hacia un saber...* op. cit., p. 222.

⁸⁵⁶ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 113.

⁸⁵⁷ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 113.

⁸⁵⁸ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 13.

“Pitágoras y los llamados pitagóricos sólo hasta Plotino descubrieron el mundo de la visión, pues percibieron en él ante todo la falacia de la imagen.”⁸⁵⁹

Desconfianza hacia lo icónico, hacia los εἰδωλα de Demócrito o Epicuro (*imagenes, effigiei, figurae, spectra, simulacra*, según otras denominaciones más o menos sinónimas, más o menos filosóficas o poéticas⁸⁶⁰) escribe Zambrano, para culminar aclarando que la fe matemática de los pitagóricos “comportaba el horror y la desvalorización de la imagen”⁸⁶¹ (pues “la imagen es un maleficio”⁸⁶², dirá ella), aunque supieran también “que toda alma tiene una imagen o la suscita.”⁸⁶³

Esta hostilidad descansa en una ecuación según la cual la imagen se iguala con el mundo del hombre y, por tanto, con lo compuesto, corruptible y perecedero:

“El horror de la imagen, tan ostensible en Plotino, recoge toda la tradición pitagórica. Y la imagen es lo humano.”⁸⁶⁴

Pero Plotino, lugar de arribada de las naves hondas del pitagorismo, paladín del “sistematismo de una filosofía racional que no renuncia a la espiritualidad”⁸⁶⁵ en su inmensa tarea de recapitulación de la filosofía griega, aparece al mismo tiempo como un punto de inflexión, merced a la mediación platónica, que rendirá en él la aceptación de la visión como paradigma supremo del conocimiento:

“El dolor, la imagen, lo propiamente humano y como tal sólo infernal. Plotino, que sufre hasta el extremo el horror pitagórico de la imagen, debe a Platón la ganancia del mundo de la visión (...).”⁸⁶⁶

Mas todo ese bagaje del pitagorismo, acogido y articulado por Plotino en una suerte de religión⁸⁶⁷, había sido impugnado mucho antes por el filósofo por

⁸⁵⁹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 113.

⁸⁶⁰ Cfr. FERRATER MORA, José. “Imagen”. En: *Diccionario de filosofía*, op. cit., vol. II, pp. 1764-1766.

⁸⁶¹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 114.

⁸⁶² ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 31.

⁸⁶³ *Ibid.*

⁸⁶⁴ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., pp. 113-114.

⁸⁶⁵ ADÁN, Óscar. “La entraña y el espejo”, *op. cit.*, p. 180.

⁸⁶⁶ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 113.

⁸⁶⁷ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 45. Modernamente, Óscar Adán ha escrito acerca de la significación de Plotino para nuestra autora: “En líneas generales, puede decirse que Plotino, como recapitulación del pensamiento griego, aparece en María Zambrano como la prueba palpable de que *es posible* una «filosofía» desde el pensar a-lógico (esto es, no afiliado al *logos* de la razón discursiva) de los pitagóricos y la religión mística de los órficos.” (“La entraña y el espejo”, *op. cit.*, pp. 179-180.)

autonomasia del *logos*, aquél a través del cual la filosofía devino finalmente posible, pues “sólo si el ser es *logos*, la filosofía puede existir”⁸⁶⁸: Aristóteles. Y Aristóteles fue “desdeñoso antagonista”⁸⁶⁹ de los pitagóricos, llegando a hacerles objeto del desdén más afrentoso que cabe en el ámbito de la cultura mediterránea, donde “la máxima descalificación se refiere al sujeto mismo que no entra en el recinto de lo nombrable, que vaga fuera del *logos* que le da nombre”⁸⁷⁰. Sólo citará el estagirita a Arquitas y Filolao⁸⁷¹; el resto de la escuela pitagórica quedará oscurecida en la magna obra aristotélica, víctima de una preterición que tiene algo de ominosa:

“¡Cómo perdonar a Aristóteles su implacable menosprecio!: «los llamados pitagóricos».”⁸⁷²

Aristóteles no podía soportar la injerencia de música y matemáticas –artes del número- “en el territorio del ser que es *logos*”⁸⁷³, y de ahí la intensidad de una enemiga que está en proporción directa al grado de peligro que el pitagorismo podía representar para la realización del monumental proyecto intelectual aristotélico.

Pero Zambrano urdió por su cuenta, en el terreno de la imaginación, una sutil venganza para los pitagóricos. Para comprenderla hemos de sumergirnos en el significado de un símbolo de ascendencia órfica: la lira.

Comenta Walter Burkert a propósito de una imagen escultórica, un grupo de terracota que representa a Orfeo y las Sirenas, conservado en el Paul Getty Museum de Malibú, procedente con toda probabilidad de una tumba apulia:

“Se puede interpretar a Orfeo y las Sirenas en el sentido de una ascensión celeste (...): uno de los escolios a Virgilio afirma que la cítara de Orfeo tiene siete cuerdas, que corresponden a las esferas celestes, y que “las almas no pueden ascender hacia el cielo sin la cítara”, *et negantur animae sine cithara posse ascendere.*”⁸⁷⁴

Sin duda esta imagen órfica de la cítara como *conditio sine qua non* para el ascenso del alma está en el origen del celeberrimo capítulo de *Delirio y destino* titulado “La condenación de Aristóteles”, en el que, en el terreno de la

⁸⁶⁸ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 80.

⁸⁶⁹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 79.

⁸⁷⁰ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 57.

⁸⁷¹ *Ibid.*

⁸⁷² ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 211.

⁸⁷³ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 80.

⁸⁷⁴ BURKERT, Walter. *De Homero...* op. cit., pp. 107-108.

imaginación, el pitagorismo salda cuentas con su gran antagonista. Nos es necesario citar ese importante fragmento en su integridad:

“Cuando Aristóteles subió a las altas esferas, algunos pitagóricos, estaban en su borde aguardándole. Le tenían a su merced, pero gente de dulce condición, se limitaron a inclinarse ante él, y le entregaron una lira y unos papeles de música rudimentaria, dejándole solo.

Él se puso en seguida a estudiar, y con provecho rápidamente. Pero tenía los dedos endurecidos para tañer; lo dejó, aguardando con cierta sorpresa, que se fue transformando en exigencia, que alguien viniese a buscarle. Y comenzó a preguntarse el porqué de aquella extraña situación.

Mas, como la respuesta no llegaba y por esta vez no podía descubrirla por sí mismo, tenía que aguardar simplemente, o eso creía. Se puso otra vez a aplicarse en la lira y en la música, ya que era lo único que podía hacer; la única actividad posible en aquella condición tan extraña.

Y se entusiasmó, se fue entusiasmando sin darse cuenta hasta quedar absorto. Pero aún nadie venía, y de vez en vez se sobresaltaba preguntando, preguntándose ¿qué se oculta en esta situación? Y así pasaba del entusiasmo al sobresalto, de donde nace la pregunta, pasando por la calmada metódica que examina los acontecimientos. ¡Aún se acordaba bien y sabía atravesar, ir y venir en ese viaje como nadie, como ningún otro de la Tierra, pero nada surgía y con nadie se encontraba.

La clave de todo era la sentencia de uno de «los llamados pitagóricos», uno de los más rezagados, ¡había pasado tanto tiempo! Además de que el tiempo en las altas esferas rueda de otro modo. Decía así el dicho: «La Música es la aritmética inconsciente de los números del alma». Y solamente cuando Aristóteles encontrase, y no en «teoría», los números de su alma, cuando los hiciese sonar, se levantaría de allí. Nadie guardaba puertas que no había; nadie tenía que venir a buscarle; él solo se levantaría sin hallar resistencia, al escuchar los números de su alma en las cuerdas de la lira, cuando sintiera sonar esos números.

Y así fue. Mas antes, hubo de pasar por muchas cosas en su alma, hubo de padecer al entendimiento-agente sentado, padecer la vida no vivida y la vivida a medias, hubo de apurar el amor, la angustia, hasta la locura y el delirio, hubo de delirar en su infierno... Pues la escala musical lo prescribe: «Dia pas on». Hay que pasar por todo; hay que pasar por los infiernos de la vida para llegar a escuchar los números de la propia alma.»⁸⁷⁵

Se trata, como resulta claro, de una fábula simbólica. Un texto que constituye el antípoda exacto, simétrico, de “La condenación aristotélica de los pitagóricos” de *El hombre y lo divino*.

Esa necesidad de “escuchar los números del alma en las cuerdas de la lira”, a la que se refiere Zambrano como destino secreto del intrigado y paciente Aristóteles de su pequeño cuento, recuerda a Marius Schneider cuando, evocando ciertas experiencias antropológicas, habla de la melodía del agua como reflejo de

⁸⁷⁵ ZAMBRANO, María. “La condenación de Aristóteles”. En: *Delirio...* op. cit., pp. 315-316.

la parte inmortal del alma⁸⁷⁶, como “la imagen sonora en el agua, que es una autovisión difusa del alma”⁸⁷⁷. La referencia a Leibniz, “uno de los más rezagados” de los pitagóricos, remite por su parte a la famosa definición de la música como *exercitium occultum arithmeticae animi nescientis numerare se*.⁸⁷⁸

Pero esa escucha de la propia alma no llega sin haber pasado antes por “los infiernos de la vida”, es decir, sin haber sufrido antes el sujeto una catarsis, una purificación. Este sentido sacrificial de la existencia trae a las mentes, como podremos verificar en el capítulo siguiente, los comentarios de Schneider sobre el tambor en forma de reloj de arena, que el gran erudito alemán consideraba “símbolo material” del sacrificio mutuo entre cielo y tierra, además de estar relacionado con la línea espiral (pues, como recuerda Schneider, el número es *eine fliessende Bewegung*, un fluir continuo, y “[e]n la espiral tienen su símbolo más adecuado tanto el crecimiento físico como la evolución del éxtasis místico”⁸⁷⁹) y con el intervalo *si-fa*.⁸⁸⁰

Pero la “venganza” de los pitagóricos no es tal, o no exhibe, por lo menos, trágicos ribetes de crueldad. Consiste más bien en un convencer al esforzado Aristóteles (un Aristóteles que conserva intacta su inigualable potencia dialéctica), un mostrar, un hacer evidente sin violencia, a través de un proceso en el que el sujeto va perfeccionándose a sí mismo, la transparencia de las artes del número para con el proyecto de *un saber sobre el alma*.

De algún modo, los pitagóricos de “La condenación de Aristóteles” están ejerciendo una partería respecto al alma del estagirita, y de un modo indirecto, innumerablemente sutil y amable, reivindicando ante él el estatuto olvidado de la **razón mediadora, mayéutica y nodriza**:

“(…) de todas las funciones del pensamiento la más olvidada, a partir del racionalismo y de sus consecuencias, es esta de ayudar a nacer. Una función sin la cual el racionalismo, y aun la racionalidad quedará siempre un tanto separada de la vida y aun del ser. Y su ausencia será la falla, la vulnerabilidad de todo racionalismo y aun de todo uso de la razón que no la convenga, la reconozca de algún modo. Pero, en verdad, sólo la filosofía griega y no en todos sus momentos supo de esa tan radical función, extremadamente mediadora, de la razón en su modo visible, patente, pues que en modo más sutil y escondido alienta siempre en los lugares “clásicos” del pensamiento todo.”⁸⁸¹

⁸⁷⁶ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., pp. 22-23.

⁸⁷⁷ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 22.

⁸⁷⁸ Carta 154 a Goldbuch (1712).

⁸⁷⁹ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 346.

⁸⁸⁰ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 206. Para lo relacionado con este ensayo, véase el subparágrafo 4.4. del presente trabajo (“María Zambrano y *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas* de Marius Schneider”).

⁸⁸¹ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 209.

El Aristóteles de la ficción de Zambrano es obligado, en virtud de la soledad y el silencio en que se encuentra, a encauzar la atención únicamente a través el oído, un oído que “se le tiende sin prisa”, el suyo. Y de esa manera es blanda, pasivamente expuesto al inevitable autoconocimiento, a la autorrevelación, pues “[e]s revelación sólo lo que *nos* revela”⁸⁸².

La reflexión fenomenológica sobre el sentido del oído tiene en “La condenación de Aristóteles” una encarnación indudablemente original que, al mismo tiempo, se constituye en una suerte de compendiosa hermenéutica de la historia de la filosofía. Sin embargo, es en el ensayo “Apolo en Delfos”, contenido en *El hombre y lo divino*, donde esa reflexión sobre el sentido profundo del “abrir” o “prestar” el oído alcanza una de sus cumbres analíticas más hermosas en lo literario:

“El sentido del oído es el que se ejerce con mayor intermitencia; en el escuchar se da lo más penetrante y hondo de la atención, la decidida atención que el ejercicio de la vista no requiere. Y una cierta receptividad benévola, una oferta de comunicación. Cuando se quiere animar a alguien, se le hace sentir que se le escucha; se le pide que hable o que rompa a llorar si necesario le es; que balbucee o que gima; que suelte la risa. Se le ofrece eso al decaído y no el que se dé a ver. La atención dada por el que escucha sin más, ilimitadamente, desata el delirio y nunca en principio lo rehúye. Y como todo se pasa en el aire, ofrece también el olvido necesario. El desanimado necesita sentir que algo de lo que dice será recogido indeleblemente y que todo lo demás será olvidado. Y sólo así va recobrando el aliento perdido que no puede irrumpir instantáneamente como una corriente de agua clara, rítmicamente, sino a borbotones, al sobrepasar su mutismo que aún resiste. Y es el oído que se le tiende sin prisa, el que acaba por extraerle de su laberinto, desplegándose el laberinto en cauce, y acallarle el martillar obsesionante del tambor que zumba en su mutismo, y así encuentra la liberación, la libertad que sólo da la palabra con su silencio y ritmo propios.”⁸⁸³

Apolo: “el dios que entre todos escucha”⁸⁸⁴, “[e]l oído divino en el centro del mundo”⁸⁸⁵, cuyo santuario en Delfos exhibía una configuración física que sugería, ante todo, la anatomía externa propia de un órgano auditivo⁸⁸⁶. Apolo es también el que “alberga a su hermano [Dionisos], dios entre todos del nacimiento y de la muerte, que periódicamente muere y se despierta; dios de pasión y de resurrección, del delirio y de la embriaguez, que asciende hasta la máscara.”⁸⁸⁷

⁸⁸² ZAMBRANO, María. *La España de Galdós*, op. cit., p. 24. La cursiva es nuestra.

⁸⁸³ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., pp. 337-338.

⁸⁸⁴ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 337.

⁸⁸⁵ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 352.

⁸⁸⁶ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 337.

⁸⁸⁷ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 338.

La cercanía entre Apolo y Dionisos, espacialmente encarnada en el santuario de Delfos, pues en ese lugar se rendía culto también al dios del tirso y de la vid⁸⁸⁸, podría haber sido para Zambrano una prefiguración mitológica del delirio, del *eros* inherente a la acción pasiva del que escucha y es arrebatado, colmado por el furor de alcanzar, comprender, llegar a ser aquello que se expresa en lo escuchado, ya que “todo delirio es desde su fondo persecución. Y el agujoneado por él, va a buscar, aun sin hacérselo presente, refugio al lugar de donde ha partido la flecha.”⁸⁸⁹

La centralidad del oído, del “ser del oído”, absorbe la atención de Zambrano en la mitología (Apolo) y en la filosofía (Pitágoras, Platón), pero hace su aparición también en lo que podríamos llamar reflexiones estéticas (especialmente en los escritos de crítica literaria) y en los textos de teoría política.

De entre los escritores, tal vez sea Galdós, ese “Galdós infinito, inacabable, hermético y dador”⁸⁹⁰ del que habla Zambrano, el que mejor encarna, entre los narradores, la figura del hombre de letras poseído por un sentido musical de su oficio, que se alimenta de los ecos y resonancias que absorbe, transcriptor de voces y modulaciones ajenas que, a su vez, el artista pasa por el prisma de su subjetividad y por el taller de habilísimo “orquestador” capaz de extraer sugerentes colores y timbres de un registro coral que puede resultar todo lo amplio que se quiera, pero que es en última instancia finito. Para Zambrano, Galdós fue el escritor que tenía la capacidad de “escribir musicalmente”⁸⁹¹, el “hombre callado que oía y que, antes de ponerse a escribir, se retiraba para escuchar el rumor de la multitud, de sus pasos anónimos.”⁸⁹²

La acuidad, entendida como “perspicacia del oído”, del narrador-músico Galdós (el magín de Galdós como receptáculo o matriz silente en el que modos, gestos y expresiones recibidos bullen en un magma rítmico que la inteligencia del escritor compondrá luego en una forma mentalmente accesible para el lector), esa acuidad galdosiana, repetimos, conecta muy bien con lo que Zambrano llamará luego la acuidad para la historia, para la política, para la vida en sociedad. Es la urgencia de disponer el gobernante, y hasta el ciudadano, de buen oído para captar el ritmo, los ritmos, las leves inflexiones vibrátiles que emanan de la vida en común, pues el hombre, según la sentencia aristotélica, es por excelencia el ζῶον

⁸⁸⁸ Cfr. CALÍMACO, fr. 643.

⁸⁸⁹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 353.

⁸⁹⁰ ZAMBRANO, María. *La España de Galdós*, op. cit., p. 177.

⁸⁹¹ ZAMBRANO, María. *La España de Galdós*, op. cit., p. 177.

⁸⁹² ZAMBRANO, María. *La España de Galdós*, op. cit., p. 175.

πολιτικόν, el animal político, y el oído, para María Zambrano, es *el* órgano por antonomasia de la diagnosis y la prognosis histórica:

“Una conciencia que sólo dispusiese de un oído afinado -el oído se afina por un centro recóndito de armonía silenciosa- podría medir los cambios habidos y los cambios que se preparan en la historia, podría escuchar cómo se gesta el futuro.”⁸⁹³

No desarrollamos aquí este importantísimo aspecto del pensamiento zambraniano porque volveremos por extenso sobre él en el capítulo 7 de este trabajo, donde nos centramos principalmente en el desarrollo de este motivo en títulos como *Persona y democracia*. Allí, como en otros relevantes escritos, incidirá la autora con sutilísima perspicacia en la centralidad del oído, como el medio idóneo, tal como puede leerse en *Los bienaventurados*, de “[r]escatar la pasividad despertándola.”⁸⁹⁴

4.3.3. La vista

El de la vista no es sólo, como sabemos, uno de los llamados “sentidos superiores” del ser humano, el vasto territorio de un determinado universo sensorial, sino también, y sobre todo, una metáfora privilegiada de la indagación filosófica y del conocimiento. Como escribió Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*: “Siendo el sol foco de la luz y ésta símbolo de la inteligencia y del espíritu, el acto de ver expresa una correspondencia a la acción espiritual y simboliza, en consecuencia, el comprender.”⁸⁹⁵

En el mundo griego, el acto de la contemplación fue desde muy pronto considerado un importante escalón cualitativo en el ascenso hacia el saber. Pensemos, por ejemplo, en la ἐποπτεία o “visión directa”, que en los misterios de Eleusis sólo era concedida al vidente que obtenía el mayor grado de iniciación.⁸⁹⁶

⁸⁹³ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 158.

⁸⁹⁴ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 13.

⁸⁹⁵ CIRLOT, Juan Eduardo. “Ojo”. En: *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2002 (6ª ed.) [1958].

⁸⁹⁶ Vid. G. Pico de la Mirándola. “Discurso sobre la dignidad del hombre”. En: *Humanismo y Renacimiento* (selección de textos de Lorenzo Valla, Marsilio Ficino, Angelo Poliziano, Pico della Mirandola, Pietro Pomponazzi, Baldassare Castiglione y Francesco Guicciardini, realizada por Pedro R. Satidrián. Madrid: Alianza, 1986, p. 132).

Karl Kerényi, en su *Eleusis* (Madrid: Siruela, 2004, p. 113), nos ofrece un relato sintético de la ceremonia y del contenido de esa visión secreta a la que el iniciado accedía mediante el ritual: “La reina del mundo inferior [Perséfone] debía ser llamada. (...) en Eleusis tenía que ser el hierofante quien entonara la invocación a Core. Golpeaba el *echeion*, el instrumento con sonido de trueno. La *epopteia* comenzaba; se veían cosas inefables. Una visión de la diosa del mundo inferior se puede deducir de un fragmento de papiro. Si un pasaje ininteligible del texto de Sópatro

Pero el pensamiento encuentra una fuente de explicación en la antropología y, así, la avidez de ver es como el haz de un envés no menos urgente, enraizado en el ser mismo de los pueblos que jalonan el *Mare nostrum*: el ser visto. Esa doble necesidad de contemplar y mostrarse, al mismo tiempo, a todos los otros, la concibe Zambrano como el rasgo definitorio, por su carácter nuclear, de la *mediterraneidad*, aunque bien podría ser considerado un universal humano, pues, como afirma ella, “no hay visión que no implique el aceptar ser visto, el comparecer”⁸⁹⁷:

“Es en la cultura mediterránea donde la antigua Grecia se levanta como cima de universalidad. Universalidad fundada en **la metáfora de la visión** en todos sus grados -de una luz visible a una luz inteligible-, última aspiración de la filosofía griega que llevó al extremo la declaración de anhelo supremo del turbulento patio mediterráneo; ver y ser visto; vivir a la luz.”⁸⁹⁸

En el momento de plenitud solar de la filosofía griega, el paradigma del conocimiento como visión encuentra un espacio privilegiado de desarrollo en la filosofía aristotélica y en su crítica hacia el pitagorismo y hacia las enseñanzas y derivaciones del pensamiento del último Platón. “[L]a visión está ligada a la impasibilidad”⁸⁹⁹, a la severa ataraxia del conocimiento racional, y ya hemos tratado en el párrafo anterior de la distinción que establece Zambrano entre un Aristóteles que “se había decidido por el *logos*-palabra”⁹⁰⁰ y un Platón que, en su última madurez, se sentía cada vez más abocado “hacia el *logos* del número y de la música”⁹⁰¹. La visión es don de la estaticidad, del estar, y del espacio que en torno a ese estar se crea. En el movimiento, en todo paso del ser al no-ser o viceversa (lo que implica todos los pasos o transiciones que podemos imaginar en la vida humana) no hay visión, sólo la sensación interna, preconsciente, de ser

ha sido interpretado adecuadamente, una figura *-schema ti-* surgía por encima del suelo. En una segunda fase (...), el hierofante, silente en medio de un profundo silencio, exhibía una espiga de trigo cortada, como el Buda mostró una flor en su silente “Sermón de la flor”. Todos los que habían «visto» regresaban, a la vista de esta *cosa concreta*, como si volvieran de la otra vida a este mundo, al mundo de las cosas tangibles, del que el trigo formaba parte. Este trigo *era* trigo y nada más, pero puede perfectamente haber resumido para los *epoptai* todo lo que Deméter y Perséfone habían dado a la humanidad: Deméter, alimento y riqueza; Perséfone, nacimiento bajo la muerte. Para aquellos que habían visto a Core en Eleusis, esto no era una mera metáfora que nada prueba, sino el recuerdo de una experiencia en la que la diosa del mundo inferior se mostraba en una visión beatífica.”

⁸⁹⁷ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 83.

⁸⁹⁸ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 81. La negrita es nuestra. Este tema de la importancia del ser-visto ocupará también un lugar de relevancia en el pensamiento de un Sartre, quien intentará revelar la estructura del *ser-para-otro* en un análisis de la *mirada*, es decir, en el acto mediante el cual nuestro ser como individuos exige siempre la presencia de los otros.

⁸⁹⁹ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 83.

⁹⁰⁰ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 87.

⁹⁰¹ *Ibid.*

lanzado “más allá del límite en que está [el ser] y de su horizonte”⁹⁰²: “En el instante de nacer, de los naceros, no hay horizonte, como no lo hay cuando se traspa el umbral. El movimiento consume la visión; se nace siempre ciego.”⁹⁰³

En *Notas de un método* volverá Zambrano a tratar este motivo de la ceguera del nacido, tanto en un sentido literal como metafórico, pues nacimientos sucesivos son también para ella nuestros sentires, percepciones y pensamientos:

“(…) el conocimiento antitrágico por excelencia, la visión que no postula la corrección del error inicial de todo lo que vive cuando nace; el error, la ceguera misma del sujeto cuando nace y cada vez que con-nace con lo que siente, percibe, piensa.”⁹⁰⁴

Frente a la veta musical y matematizante representada por el pitagorismo y el Platón de los últimos diálogos, “[e]l mundo, la realidad, está compuesto, para Aristóteles, de formas plásticas que contienen en sí su misma razón, su esencia. Y la esencia separada pertenecerá a la «visión», no al número.”⁹⁰⁵ Forma plástica y visibilidad son categorías ontológicas, pues “[l]igada está íntimamente la visión al ser.”⁹⁰⁶

De los misterios eleusinos a Plotino, es decir, de un extremo a otro del milagro intelectual griego (desde sus raíces religiosas en el mito y la tragedia hasta la última gran recapitulación histórica de su *logos*), la metáfora de la visión habría estado presente como referencia constante:

“Plotino, ya en el extremo de la Filosofía griega, recogerá la metáfora hasta señalar en la palabra que designa el amor un parentesco con la que designa la visión misma: «El amor es el ojo que mira el objeto amado», dirá.”⁹⁰⁷

Y la metáfora de la visión conduce inevitablemente a la de la luz, pues la comprende en sí misma (el ojo no podría percibir la luz si no fuera, en cierta manera, luminoso él mismo). Pero, entonces, el para Zambrano tan querido *topos* de la **penumbra**, símbolo de lo entrañado, oculto y desconocido, centro el más hondo de lo humano, queda virtualmente amenazado por la posible impetuosidad avasallante de una luz que puede llegar a convertirse en demasiado invasiva u omnipresente. Juan Fernando Ortega Muñoz ha visto esto como una inversión del sentido de la caverna platónica:

⁹⁰² ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 83.

⁹⁰³ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 83.

⁹⁰⁴ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 82.

⁹⁰⁵ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 87.

⁹⁰⁶ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 30.

⁹⁰⁷ ZAMBRANO, María. “Las dos metáforas del conocimiento”. En: *Credo*. La Habana, nº 1, 1993, p. 8.

“En el mito platónico el hombre se siente encadenado al nacer a la conciencia en un mundo de ficción, de sombras, del que se libera abandonando la gruta. La realidad, la verdadera realidad, es ese otro mundo de plena claridad, de perfección, de absolutos, que está fuera. Zambrano, por el contrario, nos dirá que lo de fuera es el mundo verdadero, contingente y mudable, en continuo cambio, dominado por el tiempo, como un mar en el que no hacemos pie, y que por ello necesitamos guarecernos y adentrarnos en la gruta de ese otro mundo de seguridades creado por el hombre, mundo de la «forma-sueño».”⁹⁰⁸

En *Filosofía y poesía* escribe Zambrano: “vale más condescender ante la imposibilidad, que andar errante, perdido, en los infiernos de la luz.”⁹⁰⁹ Y un poco más adelante añade: “he preferido la oscuridad, que en un tiempo pasado descubría como penumbra salvadora, que andar errante, sola, perdida, en los infiernos de la luz.”⁹¹⁰ Así pues, parecería que es sólo un cierto tipo de visión, sólo un cierto tipo de luz sobreabundante el que Zambrano sometería a crítica:

“[Pues] la conciencia, haz luminoso, no es el centro del hombre; tampoco la sombra que a su espalda o bajo ella queda; sería la medida, la medida desde algo más allá de la luz y de la sombra, porque todo contrario llama a su contrario.”⁹¹¹

En el fragmento titulado “La aparición del método en Occidente”, de *Notas de un método*, luz y tiempo aparecen como magnitudes correlacionadas. Y la absolutidad de la una viene a dar, fatalmente, en la homogeneidad monorrítmica del otro:

“En lo intelectual, la «forma mentis», consecuencia del predominio del Método, sea o no cartesiano, opera decisivamente; y así tenemos una creciente reducción de las diversas, plurales formas de iluminación a la ‘claridad’ (la *clarté*) homogénea, extensa. **Una claridad que rechaza las tinieblas sin penetrar en ellas, sin deshacerlas en penumbra, sin abrir en ellas filamentos de luminosidad.** La claridad ha de ser constante y homogénea. Y toda luz discontinua es desatendida, desvirtuada. Es por sí sola un imperativo. A la reducción de las modalidades múltiples de la iluminación corresponde la del tiempo a un tiempo lineal, sucesivo; plano y planificador. Tiempo y luz son las constantes que encuadran, abren y cierran caminos y horizontes a la vida humana y a la vida toda, diríamos, en este Planeta. El modo de habitar en la luz y en su privación, y el modo de transitar por el tiempo determinan los modos diversos de ser hombre, protagonista de las llamadas «Culturas» o Civilizaciones.”⁹¹²

⁹⁰⁸ ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. “La unidad de filosofía y poesía en María Zambrano”. Introducción a la edición de *Algunos lugares de la poesía*. Madrid: Trotta, 2007, p. 21.

⁹⁰⁹ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 11.

⁹¹⁰ *Ibid.*

⁹¹¹ ZAMBRANO, María. *Unamuno*, op. cit., p. 58.

⁹¹² ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 25. La negrita es nuestra.

Mas lo maravilloso del caso es que la misma claridad cartesiana tiene un origen incondicionado, es, en un sentido literal, epifanía, estuvo en origen vinculada a un despertar sobrevenido. Fue en el seno del delirio como Descartes dio con el método:

“(...) el absoluto cuando se manifiesta en la mente humana, es como un vislumbre (...). Y se llega a este vislumbre por el delirio nacido del anhelo en el confín de la esperanza y de la tensión del esfuerzo, más allá de todo método.”⁹¹³

No creo que sea impertinente recordar aquí, siquiera sea a cuenta de anécdota sugestiva, los episodios más famosos de “iluminación” habidos en la historia de la filosofía. Su valor nos parece algo más que meramente ornamental. Empecemos con Descartes: en la noche del 10 al 11 de noviembre del año 1619, Descartes tiene tres sueños sucesivos -que él describió luego en sus *Olympica*- en los que se le revelaban los fundamentos de una “ciencia admirable”. Es la famosa *poêle* cartesiana ⁹¹⁴. Sigamos con Hume: en una de sus cartas más citadas, el filósofo escocés declaró: “[a los dieciocho años] pareció abrirseme una nueva perspectiva para mis pensamientos (*a new Scene of Thought*) que me transportó más allá de toda medida.”⁹¹⁵

No menos célebre es la *gran luz* que, según Kant, lo inundó en 1769, justo cuando se iniciaba la larga gestación de lo que habría de convertirse en la *Crítica de la razón pura*: “Al comienzo vi ese [nuevo concepto de enseñanza] como en un crepúsculo. Intenté seriamente, demostrar las proposiciones y sus opuestos, no para armar doctrina de la duda, sino porque supuse descubrir una ilusión del entendimiento, en la que él se encuentra. El año 69 me trajo una gran luz [*Das Jahr 69 gab mir großes Licht*].”⁹¹⁶

⁹¹³ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 343.

⁹¹⁴ DESCARTES, René. *El discurso del método*. Madrid: Akal, 1989. (Traducción de Fernando Alonso. Vid. la “Cronología” que precede a la citada edición, pp. 11-14.) En una carta que Zambrano remite a Agustín Andreu desde La Pièce el 19 de mayo de 1974 puede leerse: “Los misterios de la Virgen presiden el proceso del pensamiento creador. Y no se sabe. No sé en este momento si algún filósofo lo ha sabido de verdad, seguramente que algunos sí y no sólo cristianos. Y no deja de ser interesante que el Señor Descartes hiciera ese su voto al encontrar la «clarté», a la oscurísima Madonna de Loreto. Juan Soriano me envió una imagen suya a petición mía pues que no pude ir a visitarla como quería. Es verdaderamente sacra. Y aunque ello no me haya reconciliado con el totalitarismo del cartesiano método, me hace pensar que de no haber cedido a esa <ambición>, el método podría ser otra cosa o bien simplemente no ser Método.” [Agustín Andreu (ed.). *Cartas de La Pièce...* op. cit., carta nº 41, p. 37.]

⁹¹⁵ *The Letters of David Hume*, edición de J. Y. T. Greig, vol. I, Oxford, 1932, p. 16. Citado por Félix Duque en su edición (estudio preliminar, traducción y notas) del *Tratado de la naturaleza humana*. Madrid: Tecnos, 1992, p. 7.

⁹¹⁶ KANT, Immanuel. *Reflexionen* 5037. Erich Adickes (ed.), 1928, vol. XVIII, p. 69. Citado por Erwin Schadel. “El «dolor tantálico» de Kant. Intento de un diagnóstico y principio de una terapia

Pero, seguramente, el caso más célebre, tanto por el grado de detalle con que el protagonista recogió las circunstancias que lo rodearon, como por los efectos de la propia experiencia en el devenir posterior de su pensamiento, es el de Pascal. Recojamos la narración que del suceso hace Mario Parajón en la introducción a su edición de los *Pensamientos* del filósofo francés:

“Pascal la tuvo la noche del 23 de noviembre de 1654. Acudió a Port-Royal con el propósito de hacer un retiro y en el curso de esa noche sintió una emoción intensa. Es interesante consignar que no tuvo una visión sobrenatural ni sostuvo un «coloquio» con Jesús. Fue como la invasión de «algo» que se le tradujo en un estado de certidumbre y en el correspondiente sentimiento de alegría. Quedó tan conmovido que sintió de inmediato la necesidad de no permitirle a esa hora de su vida que atenuara su magnitud borrando algo de su perfil con el paso del tiempo. Y para no permitirle ningún resquicio de fuga a su emoción, escribió en un trozo de papel lo que después se llamaría su *Memorial*. Lo cosió en el interior de su chaqueta y volvió a copiarlo cuantas veces le hizo falta, de manera que no se apartara nunca de su corazón.”⁹¹⁷

Un texto que pertenece por derecho propio a la genealogía del racionalismo de corte cartesiano es el *Traité de l'harmonie Reduite à ses Principes naturels* de Jean-Philippe Rameau, la primera sistematización histórica de lo que después se llamaría *armonía tonal funcional*. En el “Préface” del *Traité*⁹¹⁸ aparece inevitablemente el *locus communis* de la luz de la razón:

“La Musique est une science qui doit avoir des regles certaines; ces regles doivent être tirées d'un principe évident, et ce principe ne peut gueres nous être connu sans le secours des Mathematiques: Aussi dois-je avoüer que, nonobstant toute l'expérience que je pouvois m'être acquise dans la Musique, pour l'avoir pratiquée pendant une assez longue suite de temps, ce n'est cependant que par la secours des Mathematiques que mes idées se sont débrouillées, et que la **lumiere** y a succédé à une certaine obscurité, dont je ne m'appercevois pas auparavant.”⁹¹⁹

respecto a una perspectiva teórica de totalidad”. En: *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, núm. 17, 2000, pp. 113-147.

⁹¹⁷ PARAJÓN, Mario. “Introducción” a la edición de los *Pensamientos* de Blaise Pascal. Madrid: Cátedra, 1998, p. 24.

⁹¹⁸ El *Traité de l'harmonie* de 1722 fue la primera de una serie de aportaciones del autor al estudio de la armonía tonal. A él siguieron otros títulos como *Nouveau système de musique théorique* (1726), *Génération harmonique* (1737), *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750), *Observation sur notre instinct pour la musique* (1754) y *Code de musique pratique* (1760), amén de otros escritos más breves. Un buen estudio sobre el contenido y alcance de las teorías de Rameau en el contexto de la teoría musical del siglo XVIII puede leerse en el ensayo de Joel Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1996 [1992].

⁹¹⁹ RAMEAU, Jean-Philippe. “Préface” del *Traité de l'harmonie Reduite à ses Principes naturels*. Madrid: Arte Tripharia, 1984. (Facsimil de la edición de Jean-Baptiste Christophe Ballard, París 1722, según el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura M-2299.)

Rameau encuentra su *cogito ergo sum*, es decir, “el principio primero de la filosofía que buscaba”⁹²⁰, en la propia organización que la naturaleza imprime al sonido, esto es, en el fenómeno de la resonancia natural. Desde ese principio levantará sistemáticamente el edificio de la armonía, sustentado en leyes para él tan irrefutables como las de la matemática. El *Traité* de Rameau no es mero sistema expositivo, sino auténtica *teoría*.

Pero volvamos al tema general de la crítica zambraniana al racionalismo. Resulta que, para Zambrano, el exceso, esa cierta *hybris* de la *clarté* cartesiana habría traído como consecuencia una suerte de alienación en el ser humano, una caída en estado de inautenticidad, pues “[e]l hombre (...) despojado de lo oculto y desconocido, separado de aquello que en su ser resiste a la claridad de su propia conciencia, ‘reducido’ a sujeto puro, que existe porque duda y piensa, carece de realidad, y más que de realidad, de vida.”⁹²¹ Los ojos que sólo están para ver, abstraídos en la absolutidad de la visión, corren el albur de olvidar el llanto, y así no hacen llegar siquiera una gota vivificante a las “entrañas trabajadoras, proletarias”⁹²², condenadas así a secarse y crujir.⁹²³

Las vivencias que se rehúsan a la violencia de la iluminación (absoluta o, más bien, absolutista) quedarán, pues, relegadas al estado de “larvas” o “conatos”⁹²⁴, en número proporcional a la intensidad de la luz, pues “a mayor poder de la conciencia, sigue un mayor número de estos condenados al no tiempo, al no ser.”⁹²⁵ El rendirse a la luz “homogénea y extensa” ha ocasionado, por un efecto de compensación, de justa reclamación y hasta de rencor acumulado, la hipertrofia monstruosa de su opuesto:

“Ha comenzado [el hombre europeo] por la conciencia, por instalar en ella su existencia como en lo último, inmediato, evidente. A medida que va a lograr el intento de vivir según esta evidencia, crece aquello que le es contrario. Es el caso de crecimiento de contrarios más pavoroso que se haya podido vislumbrar.”⁹²⁶

Y en esta misma línea podríamos añadir con Zambrano que la abstracción, “esa idealidad conseguida en la mirada”⁹²⁷, signo y cumbre de la mentalidad

⁹²⁰ DESCARTES, René. DESCARTES, René. *El discurso del método*, op. cit., p. 50.

⁹²¹ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 42.

⁹²² ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 391.

⁹²³ *Ibid.*

⁹²⁴ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 79.

⁹²⁵ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 81.

⁹²⁶ ZAMBRANO, María. *Unamuno*, op. cit., p. 57.

⁹²⁷ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 15.

occidental, no es en el fondo sino “un género de mirada que ha dejado de ver las cosas.”⁹²⁸

La visión puede estar, así, coartada por un exceso de luz, o por un afán de absolutidad que, en lugar de encontrar, sólo busca; pero desde unos postulados o prejuicios que interponen, como un cuerpo opaco, entre el sujeto y su posibilidad de encontrar(se), la imagen prefabricada de lo buscado: es la visión que rechaza “la luz discontinua” y que impone una artificial claridad “constante y homogénea”, esa visión “planificadora” que ha sido *el* “modo de habitar en la luz” definitorio de nuestra cultura occidental.

Tal tipo de claridad, advenida ella misma como epifanía, si se perpetúa en su cristalización, puede llegar a convertirse en un medio deletéreo que impida el surgir y el libre circular de otras imágenes. Pues hay “imágenes para contemplar y para conducir la mente y el cuerpo”⁹²⁹, imágenes capaces de operar la espiritualización del cuerpo y la corporificación del espíritu, imágenes como modos de ἄσκησις que salen al encuentro del que las recibe, como focos irradiantes de un valor ético, estético y noético.

La visión, y la imagen a ella asociada, pueden ser, efectivamente, elemento transfigurador. Aquí la visión es clarificación, ascenso a la luz de lo que andaba oculto o reprimido, desenlace del nudo gordiano de lo entrañado oscuro, del “«logos sumergido», (...) que clama por ser dentro de la razón”⁹³⁰, *álgebra imaginal* en la que toda paradoja puede expresarse armónicamente en su irresolución, en su imposible visible, en su precisión de “lo otro” a través de esa forma que sería susceptible de una hermenéutica virtualmente inacabable. “Ex invisible, factum est visibile”, escribió en su *Coelum terrae or the Magician’s Heavenly Chaos* el alquimista y médico galés del siglo XVII Thomas Vaughan, *alias* Eugenius Philalethes⁹³¹. María Zambrano habló en *Notas de un método* de “una idea de lo invisible a lo que lo visible obedece”⁹³², y otro prodigioso alquimista, pero esta vez de la palabra, José Lezama Lima, enunció el famoso axioma según el cual “la imagen es la realidad del mundo invisible”.

La potencial elevación de toda imagen a la categoría de símbolo que se deriva de las consideraciones anteriores nos conduce en derecho a tratar ese concepto. José Ferrater Mora ha descrito la costumbre de usar ‘símbolo’ como sinónimo de ‘signo’, así como la tendencia común a “definir símbolo como un

⁹²⁸ *Ibid.*

⁹²⁹ AROLA, Raimon. *Alquimia y religión...* op. cit., p. 106.

⁹³⁰ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 130.

⁹³¹ Citado por Raimon Arola en su *Alquimia y religión...* op. cit., p. 20.

⁹³² ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 126.

signo que representa alguna cosa, sea directa, sea indirectamente.”⁹³³ Sin embargo, Henri Corbin afirma con contundencia:

“El símbolo no es ningún *signo* artificialmente construido; aflora espontáneamente en el alma para anunciar algo que no puede expresarse de otra forma, es la *única* expresión de lo simbolizado como realidad que se hace así transparente al alma, pero que en sí misma trasciende toda expresión.”⁹³⁴

Esa espontaneidad en la aparición de la imagen simbólica (advenimiento, epifanía) y esa univocidad en el vínculo con el indecible referente de la que habla Corbin es lo que diferencia al símbolo de la alegoría⁹³⁵ y lo que, al mismo tiempo, acerca todo lenguaje simbólico a la autonomía de la música, el arte cuyos “símbolos” exhiben, al decir de Susanne Katherina Langer, el estatuto de *autopresentacionales*⁹³⁶, es decir, que remiten únicamente a sí mismos de una manera que caracteriza a la música como arte singularmente expresiva, aunque no tenga, propiamente hablando, posibilidad de expresión.⁹³⁷

Podríamos suponer de esta manera que la facultad generadora de imágenes (no sólo, ni tampoco especialmente, las imágenes de la visión física, sino más bien las imágenes que surten en el interior de nuestra psique), es decir, la imaginación, se sustancia en una potencia transformativa. Sin embargo, tal como la concibe Zambrano, el ejercicio de la imaginación es más bien el de una suerte de *partería*, la propia de una capacidad que está ahí para crear las condiciones que hagan posible el alumbramiento de la *imago* salvadora. La imaginación es instancia mediadora:

“(…) verdadera función [de la imaginación], que es **abrir camino a la imagen** para que sirva al conocimiento, y al servir al conocimiento, aunque sea en sueños, sirva al amor.”⁹³⁸

Al mismo tiempo, la imagen cuya epifanía ha sido procurada, mediante la creación de ciertas condiciones favorables, por la imaginación-nodriza, es

⁹³³ FERRATER MORA, José. “Símbolo, Simbolismo”. En: *Diccionario de filosofía*, op. cit., vol. IV, p. 3281-3282.

⁹³⁴ CORBIN, Henry. *Avicena y el relato visionario: Estudio sobre el ciclo de los relatos avicenianos*. Barcelona: Paidós, 1995, p. 43. Citado por Raimon Arola en su *Alquimia y religión...* op. cit., p. 91.

⁹³⁵ En *Los bienaventurados* Zambrano escribió (p. 89 de la edición citada): “(...) un símbolo ha de ser captado en la pluralidad de sus significaciones, en un solo acto de pensamiento.”

⁹³⁶ Vid. LANGER, Susan. *Philosophy in a New Key*, op. cit., *passim*.

⁹³⁷ Dice Langer respecto del ‘símbolo musical’: “Su vida es la articulación, aunque sin aseverar nada; su característica es la expresividad, mas no la expresión.” (*Philosophy in a New Key*, op. cit., p. 240.)

⁹³⁸ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 117.

mediadora a su vez ella misma. La imagen sale al encuentro del que está destinado a ver, a modo de acompañamiento, salvaguarda y guía:

“La imagen mediadora se aparece por sí misma a fuerza de humildad. Es la imagen que desciende para encontrar al que asciende, para que no se quede solo ni se pierda en la luz ni en el amor.”⁹³⁹

Dos series o cadenas de mediaciones podríamos avanzar a partir de las consideraciones anteriores:

lo sensible → imaginación → lo inteligible
 amor → imagen → conocimiento

En este descendimiento o encarnación de la precisa imagen que rescata al que andaba perdido o en trance de estarlo, la metáfora realiza una función mediadora. La metáfora apunta a la imagen y, juntamente con ella, vertebra la anatomía de todo un “sistema poético del mundo”. Se trata del ejercicio de aquella célebre *vivencia oblicua* lezamiana, con su noción de “rompimiento de toda causalidad en la conducta”⁹⁴⁰, con su completa abolición de toda lógica lineal, de tal manera que deja libre para detectar las conexiones entre entes o seres distribuidos por los “planos morfológicos más diferentes”⁹⁴¹, epifánica, tal la imagen insustituible que sobreviene sin haber sido buscada, “como si tuviese que ser esperada en la propia imposibilidad de su arribada”⁹⁴², y que propicia finalmente la ἀναγνώρισις, la encrucijada en la que el sujeto descubre, porque al fin consigue *verlo*, el espectáculo de una forma plástica cargada de sentido operante que le rinde el drama orgánico de su devenir. Maravillosamente lo dice Lezama, empleando para ello a su vez una imagen simbólica provista por el mito:

“Va la metáfora hacia la imagen con una decisión de epístola; va como la carta de Ifigenia a Orestes que hace nacer en éste virtudes de reconocimiento. Lleva la metáfora su carta oscura, desconocedora de los secretos del mensajero, reconocible tan sólo en su antifaz por la bujía momentánea de la imagen. Y aunque la metáfora ofrece su penetración, es la llegada primera de la imagen la que le presta su penetración de conocimiento (...) Entre la

⁹³⁹ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 118.

⁹⁴⁰ LEZAMA LIMA, José. *Tratados de La Habana*. En: *Obras completas*, vol. 2. Madrid: Aguilar, 1977, p. 766.

⁹⁴¹ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 47.

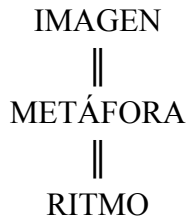
⁹⁴² LEZAMA LIMA, José. *Tratados de La Habana*. En: *Obras completas*, vol. 2. Madrid: Aguilar, 1977, p. 766.

carta oscura entregada por la metáfora, precisa sobre sí y misteriosa en sus decisiones asociativas, y el reconocimiento de la imagen, se cumple la vivencia oblicua.”⁹⁴³

Dado que, en la poesía, imagen y ritmo se implican mutuamente, con un vínculo [creador:imagen → ritmo → imagen:receptor] que recorre enteramente el círculo sagrado de la participación-recreación poética, tal como Octavio Paz describió en *El arco y la lira*:

“El hombre se vierte en el ritmo, cifra de su temporalidad; el ritmo, a su vez, se declara en la imagen; y la imagen vuelve al hombre apenas unos labios repiten el poema. Por obra del ritmo, repetición creadora, la imagen –haz de sentidos rebeldes a la explicación– se abre a la participación. La recitación poética es una fiesta: una comunión. Y lo que se reparte y recrea en ella es la **imagen**. (...) El ritmo poético no deja de ofrecer analogías con el tiempo mítico; la imagen con el decir místico; la participación con la alquimia mágica y la comunión religiosa.”⁹⁴⁴

Entonces, integrando los tres términos relacionados de ritmo, metáfora e imagen, la articulación del conjunto podría ser *imaginada* como una simultaneidad tríplice de este tipo:



Zambrano pondera los peligros asociados a la ceguera intencional, al desprecio de los valores de la imagen, a la devastación moderna del repertorio de metáforas, pues “[g]ravísima es la situación cuando a la visión se ha renunciado, cuando la revelación mítica o legendaria, ya que no divina, se ha cercenado.”⁹⁴⁵ Efectivamente, el inmenso riesgo derivado de la ausencia de imágenes debe ser relacionado con aquel dictamen, ya citado en el curso de este trabajo, que contiene “La metáfora del corazón” (texto de 1944, incluido después en *Hacia un saber*

⁹⁴³ Este fragmento de José Lezama Lima pertenece al ensayo “Las imágenes posibles”, incluido en *Analecta del reloj* (La Habana: Ediciones Orígenes, 1953), pero lo citamos aquí por la compilación *Órbita de Lezama Lima* (ensayo preliminar, selección y notas de Armando Álvarez Bravo). La Habana: Ediciones Unión, 1966, p. 227.

⁹⁴⁴ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 117. La negrita es nuestra.

⁹⁴⁵ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 31.

sobre el alma), según el cual “[u]na de las más tristes indigencias del tiempo actual es la de metáforas vivas y actuantes.”⁹⁴⁶ De esta constatación extraería Zambrano un juicio concluyente sobre la historia y el hombre: “La historia universal se ha establecido a costa del hombre universal, del ser hijo del universo.”⁹⁴⁷

Tal como dejan traslucir estas palabras de María Zambrano, el no renunciar a la visión, el no abjurar de la imagen se revela vital, no sólo para el hombre individualmente considerado, sino también para las colectividades y los pueblos. Así, en “La Cuba secreta” puede leerse:

“Cuando una tierra dormida despierta a la vida de la conciencia y del espíritu por la poesía (...) es el instante en que van a producirse las imágenes que fijan el contorno y el destino de un país, lo que se ha llamado en la época griega los Dioses.”⁹⁴⁸

Esa proyección en lo colectivo de lo que podríamos llamar “propedéutica imaginal” se enlaza en la escritura de la filósofa veleña con sus reflexiones sobre la historia de la cultura española (y, más propiamente, la historia filosófica de España) y el tema de la Guía, pues, como dice Zambrano, “lo que ha sido el método para el resto de Europa ha sido la Guía para España.”⁹⁴⁹ España, refractaria al método y sus “fantasmales” cadenas de abstracciones, crecida histórica y sentimentalmente al calor del costado más bien realista, ejemplarizante, dado a la encarnación en modelos vitales singulares, perfilados, concretos de la Guía. He ahí la singularidad de lo español, la marginalidad de lo español. Pero he ahí, también, su potencial carga de futuro para el entorno que a España le es connatural, Europa:

“Y por no haber penetrado efectivamente hasta las creencias del español, la reforma cartesiana, es decir, la razón moderna en su plenitud, que era matemática y que era la afirmación del individuo como tal, la mente española no pudo entrar en el concierto europeo. No era cuestión de dotes, sino de que en España no se realizó esa reforma del entendimiento que puso en libertad al individuo, en libertad y soledad, y aceleró la marcha de la razón dominadora.”⁹⁵⁰

Hay unas páginas de “La «Guía», forma del pensamiento”⁹⁵¹, contenidas en *Hacia un saber sobre el alma*, en las que resuenan los ecos de la famosa *Guía*

⁹⁴⁶ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...*, op. cit., p. 59.

⁹⁴⁷ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 31.

⁹⁴⁸ ZAMBRANO, María. “La Cuba secreta”. En: *Orígenes*, 20, 1948, p. 5.

⁹⁴⁹ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 83.

⁹⁵⁰ ZAMBRANO, María. *Unamuno*, op. cit., p. 50.

⁹⁵¹ Publicado inicialmente en *Revista de las Indias*, 56, agosto de 1943, pp. 151-156.

de perplejos de Maimónides y donde la metáfora de la visión cobra una especial relevancia, pues, según Zambrano, “[l]a visión, la visión de la propia vida en unidad con lo demás, es la que cura la perplejidad.”⁹⁵²

Y otra vez a vueltas con el tema del perplejo, añade:

“¿Es la falta de la visión, de ‘una’ visión, lo que le mantiene cerrado [al perplejo], o este cerramiento lo que le impide el formarla? Es difícil, en situaciones vitales, distinguir el antes y el después entre sus componentes. Se trata de algo simultáneo: una visión que abra las puertas del alma, una visión que enamore.”⁹⁵³

Henry Corbin dedicó muchas líneas luminosas a describir la función de las imágenes y de la imaginación en tanto que potencia creadora y mágica, fuente y origen tanto del mundo sensible como del mundo espiritual:

“«La Imaginación como elemento mágico y mediador entre el pensamiento y el ser, encarnación del pensamiento en la imagen y presencia de la imagen en el ser, es una concepción de extraordinaria importancia que juega un destacado papel en la filosofía del Renacimiento y que volvemos a encontrar en el Romanticismo.»⁹⁵⁴ Esta observación, tomada de uno de los más destacados exegetas de Böhme y Paracelso, nos proporciona la mejor introducción a la segunda parte de este libro. Retendremos de ella, en primer lugar, la idea de *Imaginación* como producción *mágica* de una *imagen*, el tipo mismo de la acción mágica, incluso de toda acción como tal, pero especialmente de toda acción creadora; y, en segundo lugar, la idea de imagen como cuerpo (cuerpo *mágico* y cuerpo *mental*), en el que se encarnan el pensamiento y la voluntad del alma. La Imaginación como potencia mágica creadora que, dando nacimiento al mundo sensible, produce el Espíritu en formas y en colores, y el mundo como *magia divina* «imaginada» por la divinidad «imágica»: éste es el contenido de una antigua doctrina, tipificada en la yuxtaposición de las palabras *Imago-Magia*, que Novalis reencontraba a través de Fichte. Pero se impone una advertencia previa: esta *Imaginatio* no debe en modo alguno confundirse con la *fantasía*. Como ya observaba Paracelso, a diferencia de la *Imaginatio vera*, la fantasía es un juego del pensamiento sin fundamento en la Naturaleza; nada más que «la piedra angular de los locos».”⁹⁵⁵

No podemos adentrarnos por el camino que sugiere Corbin en el libro (*La imaginación creadora en el sufismo de Ibn ‘Arabí*⁹⁵⁶) al que pertenece el pasaje

⁹⁵² ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 93.

⁹⁵³ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 96.

⁹⁵⁴ [Nota de H. Corbin.] KOYRÉ, A. *Mystiques, Spirituels, Alchimistes du XVI siècle allemand*. París, 1955.

⁹⁵⁵ CORBIN, Henry. *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn ‘Arabí*. Barcelona: Destino, 1993, pp. 209-210. Citado por Raimon Arola en *Alquimia y religión...* op. cit., p. 94.

⁹⁵⁶ A pesar de las pocas citas directas de Ibn ‘Arabí que aparecen en la obra publicada de Zambrano (son más abundantes las referencias en el epistolario), la influencia de este poeta y místico sufi en su pensamiento es notoria. En las *Cartas de La Pièce*, op. cit., editadas por Agustín Andreu, podemos leer en las llamadas “Anotaciones epilogales a un método o camino”: “María

citado, o el que transita en otras obras suyas como *Cuerpo espiritual y Tierra celeste*, ni en la preciosa senda de la emblemática alquímica, que Corbin conocía bien⁹⁵⁷, pero sí podemos al menos intuir la importancia que estas reflexiones y descubrimientos pudieron llegar a tener para la cristalización del imaginario simbólico de Zambrano. Es pertinente evocar a este respecto unas palabras clarificadoras de Chantal Maillard:

“Henri Corbin, en su *Historia de la filosofía islámica*, señala la importancia del relato simbólico para la realización espiritual y la diferencia entre símbolo y alegoría, siendo producto, esta última, de la degradación de lo imaginativo en imaginario (ficticio). El valor de síntesis de la imaginación ha sido objeto de muchas y diferentes indagaciones, tanto en las vías prácticas de la espiritualidad tradicional (el sufismo de Ibn Arabí, la filosofía de la luz de Sohrawardí, las escuelas tántricas del budismo tibetano o las técnicas de visualización del yoga) como en las divagaciones especulativas y críticas como las del psicoanálisis junguiano o la poética del ensueño de Bachelard. Ya se utilice como guía en la evolución mística o como instrumento de conocimiento personal, la imaginación activa se presenta como mundo intermedio entre lo sensible y lo inteligible, capaz, según Ibn Arabí, Dufrenne (*Fenomenología de la experiencia estética, II*) o Merleau-Ponty (*Lo visible y lo invisible*), entre tantos otros, de espiritualizar el cuerpo y corporeizar el espíritu.

Este valor de síntesis de la imaginación corre a la par con su valor noético. Al configurar sus propios símbolos, dice Corbin, el autor de este tipo de escritura le da sentido a «los acontecimientos de su alma» y redescubre entonces, en otro plano, el drama de su historia personal. Y no otra cosa es lo que pretende hacer María Zambrano. Su relación con la «filosofía perenne» sería, por tanto, doble: por un lado, su pronunciada simpatía por pensadores órficos y neoplatónicos, cuyos trabajos llegaron a formar parte de los cimientos metafísicos del Occidente y, por otro lado, la utilización metafórica de muchos de los grandes símbolos tradicionales.”⁹⁵⁸

No es casual, a raíz de todo lo dicho, que la reflexión sobre la imagen esté en la base del pensamiento estético de Zambrano, allí donde aquella reflexión encuentra su marco más adecuado, es decir, en lo referido a las artes plásticas en general y a la pintura en particular, aunque también aflore en algunos fragmentos dedicados al arte dramático-musical griego, como aquel en el que afirma que “la purificación [en la tragedia] que no es sino el resultado de haber asumido, por

recomendaba *La sagesse des Prophètes*, de Ibn-Arabí, en traducción de Titus Burckhardt («un tradicionalista», muy apreciado de ella), un libro, no sin analogías con el método de Adrienne Speir” (p. 371). Un poco antes de las líneas citadas (p. 370), Agustín Andreu afirma de Antonio Machado que su metafísica era la de Ibn-Arabí, es decir, “una metafísica mística.”

⁹⁵⁷ Véase, por ejemplo, su *Alchimie comme art hiératique*. París: L’Herne, 1986.

⁹⁵⁸ MAILLARD, Chantal. “Zambrano y la tradición”. En: *Centro Virtual Cervantes*, <http://cvc.cervantes.es/actcult/zambrano/acerca/maillard.htm> (Acceso 2-5-2008.)

simpatía que llega a los linderos de la visión, el padecer no sólo del protagonista, sino de cualquier posible padecer.”⁹⁵⁹

En el ámbito de sus reflexiones sobre la imagen y la vista, entendida ésta como facultad intelectual, se incardinan los ensayos de Zambrano sobre la pintura y el dibujo. El vínculo pintura-música es, sin duda, uno de los nódulos recurrentes del pensamiento zambraniano. La pintura está en relación directa con ese espacio visual-espiritual de la “penumbra tocada de alegría”⁹⁶⁰ del que hablara la autora como marco privilegiado para dar a luz el pensamiento, la música del pensamiento, confluencia de la creatividad y la dicha. La penumbra, la media luz, esa tersura tocada de jovialidad, remite siempre en Zambrano a una idea de *resonancia*, pues, como ella escribe, “[l]a penumbra es algo musical. Habría que cerrar los ojos, como hacen los ciegos, o los que ven a medias, para oír la música. La música del pensamiento.”⁹⁶¹ La pintura se hace música, vibra también y resuena, en ese aparecer esponjoso de las formas, concepción ésta que habrá de determinar la preferencia por cierta pintura y ciertos pintores:

“Entre las artes ha quedado la pintura, a cuya esencia no le pertenece el ocupar el lugar del cuerpo; y así sirve al pensamiento vivo como un paisaje que trasciende el tiempo usual y sus corpóreas lógicas entidades. Pensamientos hay que pintan un paisaje de ilimitadas dimensiones, y aun fuera del reino de la extensión. **La penumbra, la sombra, el claroscuro, el tiempo diferente en que se instala la pintura la acercan a lo intangible, a la música, librándola, tantas veces, de ser garabato.**”⁹⁶²

En estas líneas de *De la aurora*⁹⁶³ hay implícita, no ya una mera caracterización, sino toda una jerarquía de las artes en la que música y pintura son las artes incorpóreas por antonomasia y se convierten, también, en promesa de una razón posible cuyo advenimiento ellas de alguna manera anuncian, una razón distinta del pensamiento “arquitectónico e insistentemente sistemático”⁹⁶⁴ al que Zambrano considera “permanente acreedor de sus propias carencias que se yerguen en pura arquitectura de dominación, sea alzándose sea ensanchándose”⁹⁶⁵; una razón diferente del orden sugerido por artes como la escultura, siempre en peligroso trance de servir a “la gloria del poderoso”⁹⁶⁶,

⁹⁵⁹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 253.

⁹⁶⁰ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 10.

⁹⁶¹ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 80.

⁹⁶² ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 178. La negrita es nuestra.

⁹⁶³ Tercera parte (‘El reino del Sol’) de “La geografía de la aurora”, pp. 176-178 de la edición citada.

⁹⁶⁴ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 178.

⁹⁶⁵ *Ibid.*

⁹⁶⁶ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 177.

siempre en el riesgo de ocupar “el mismo espacio que este que hemos de recorrer, el espacio de la realidad que se mide por la distancia que separa a los cuerpos, y que cuando es abolida puede formar peligrosamente una masa, arrastrada, creyéndose ir, o marchando con desenfreno, hacia el poder solar, único, sin unicidad.”⁹⁶⁷

Hay aspectos concretos de la pintura, ciertamente imantados de un modo singular por el modo de ser de la música, que llamaron poderosamente la atención de Zambrano. En “Amor y muerte en los dibujos de Picasso”, de *España, sueño y verdad*, nuestra autora realiza todo un intento de acercamiento fenomenológico a la actividad que llamamos “dibujo”, en la que vuelve a hacer gala de una extremada acuidad:

“Mediador entre contrarios, el dibujo es como todo lo que define, indefinible; inasible como la inteligencia. La línea es la inteligencia pura en los cuerpos, en las cosas y como hijo directo de ella, realiza la hazaña de hacer visible lo invisible. Y así, el dibujo participa del *Noli me tangere* de la inteligencia. Es intangible, regalo sólo de la visión.”⁹⁶⁸

Esta suerte de análisis fenomenológico del trazo o de la línea exhibe ciertos rasgos netos de lo que podríamos llamar una naturaleza *musical*: es “indefinible”, “intangible”, “inasible”, cosa dada, sobrevenida, epifánica, capaz de operar la transmutación de lo impensable (indecible, inefable) en puramente sensible. La dimensión histórica de esta crítica artística zambraniana aparece cuando, un poco más adelante, pero en el mismo capítulo de *España, sueño y verdad*, pasa la autora del plano bidimensional del dibujo al tridimensional de la

⁹⁶⁷ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., pp. 176-177.

⁹⁶⁸ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 271. Esta reflexión y otras que siguen de María Zambrano sobre el dibujo, con su referencia al “hacer visible lo invisible” traen a la memoria algo de la misteriosa y sugerente tradición emblemática en la literatura occidental, de la cual el *Emblematum libellus* de Andrea Alciato constituiría una suerte de jalón principalísimo. Hay que remontarse también a este respecto a la tradición alquímica, tan incidente en el trabajo primoroso de la imagen simbólica, como ocurre en el justamente famoso libro de Michael Maier (que, además, suma a la imagen el soporte musical o acústico) *Atalanta en fuga, es decir, nuevos emblemas químicos de los secretos de la Naturaleza, acomodados en parte a los ojos y al intelecto, con figuras grabadas en cobre y sentencias, epigramas y notas adicionales, y en parte a los oídos y al recreo del ánimo, con unas cincuenta fugas musicales a tres voces, de las que dos corresponden a una melodía sencilla apta para cantar dísticos; todo ello destinado a ser visto, leído, meditado, comprendido, juzgado, cantado y oído con extraordinario placer* (Oppenheim, 1618). La ilustración alquímica devino cada vez más frecuente desde finales de la Edad Media, alcanzando su momento de plenitud en el siglo XVII. Uno de los exponentes de esta invasión de la imagen lo constituyó el curioso *Mutus liber* (un texto anónimo, publicado en La Rochelle en 1677), “mudo” por estar constituido únicamente por ilustraciones, quince en concreto, que describen el proceso de la Gran Obra (*Vid.* Raimon Arola. *Alquimia y religión...* op. cit., pp. 83-94).

escultura, concretamente la egipcia y la griega arcaica. La analogía con la música sigue implícitamente ahondándose al entrar en juego el concepto de número:

“Libre del color, la línea crea en la libertad de la muerte y nos da la oquedad, el vacío de los cuerpos y las cifras de su consumida pasión. Nada más cercano a la emoción que nos produce el dibujo que el hieratismo de la escultura egipcia y ese milagro que es la arcaica griega; las dos imponen a su alrededor un espacio vacío equivalente al blanco del papel; un espacio que las aísla y que impone el *Noli me tangere* de la inteligencia, de la muerte y del no-ser. Signo de que se ha cumplido la liberación de la pasión de que es portadora todo cuerpo, transustanciada ya en luz y número, al par.”⁹⁶⁹

Acaso sea la pintura de Gaya, según se desprende de los comentarios que sobre ella teje nuestra autora, una de las que más se acercan a una fluencia de tipo musical. Aunque no se declare expresamente, el modo de presencia de la pintura de este creador exhibe rasgos netamente musicales:

“Los cuadros [de Ramón Gaya] no «están»; no están sino lo preciso, ya que todo lo que se manifiesta ha de hacerlo en alguna parte, para que de ellos se desprenda esta aparición que es ya tiempo; tiempo, porque es vida. Y así, podría decirse que estos cuadros antes que en el espacio, están en el tiempo. Y como en el tiempo, propiamente, no se está, estos cuadros aparecen desprendidos; desprendiéndose, fluyendo, como lugares de vida. Y de este modo, el espectador que ha sabido quedarse en su pasmo se siente sutilmente subyugado y atraído, llamado por algo que pide ser seguido: es la pintura en su paso que así lo mueve. Y si la sigue entra ya a contemplar.”⁹⁷⁰

Tal vez la atención que la autora presta a la pintura en *España, sueño y verdad*, y que se verifica en penetrantes exégesis de la obra de Picasso, Ramón Gaya y Luis Fernández⁹⁷¹, con mención especial al dibujo y sus cualidades de intangibilidad, esté de algún modo relacionada con ese, según Zambrano, carácter refractario de lo español al método y su correspondiente querencia por la Guía. En todo caso, lo que asoma en ese escrito son fulgurantes destellos que iluminan lo que es y lo que podría o debería ser la relación entre espectador y obra plástica. Así, en el capítulo dedicado a “La pintura en Ramón Gaya”, se analiza la

⁹⁶⁹ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 273.

⁹⁷⁰ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 285.

⁹⁷¹ No podemos detenernos aquí en la relación de Zambrano con la pintura de Luis Fernández, ni en la excelencia de la exégesis que nuestra autora hace sobre ella. Digamos únicamente que la reflexión que sobre ese motivo lleva a cabo María Zambrano en *España, sueño y verdad* la llevan a postular algunos “axiomas” cuya consideración sería del máximo interés. Así, por ejemplo, escribe en la obra citada: “Tendríamos quizá que preguntarnos si la pintura española no es religiosa en sí misma, aunque no figure ninguna escena proporcionada por una religión, por otra parte tan rica en plasticidad como la católica” (p. 298). O bien: “La pintura española por sí misma hace religioso lo que toca; es decir, lo más simple de lo que toca”⁹⁷¹ (p. 300), esto último con la salvedad, verdaderamente extraordinaria, de Velázquez, dice Zambrano.

naturaleza del trato con la obra de arte, que es, tal como lo caracteriza Zambrano, una relación amorosa, pero que, como ocurre en el verdadero amor, habría de renunciar al afán de posesión:

“Si detuviésemos (...) ese instante en que la presencia de algo, de una obra de arte, se nos da y lográramos extraer del todo lo que contiene, en lugar de precipitarnos ávidamente sobre la obra, mirándola como cosa a poseer, aun con la mirada, o como objeto a penetrar, se nos iría dando con simplicidad la revelación que todo lo que se manifiesta contiene.”⁹⁷²

Es sólo a través de esa relación amorosa y no posesiva con la imagen como emerge el carácter mediador de esta:

“Ningún enamorado deja de tener una imagen de su amado como icono; el icono que es medida, número, figura, quietud, peligroso si nos mira, liberador si nos deja que le creamos, que le sigamos en su transformación. En San Juan de la Cruz, en su «Cántico», y aun más en la «Llama de amor viva», el icono se nos figura transformado en fuego «que consume y no da pena», en fuego mediador, en lámparas de fuego que liberan el oscuro sentir devorador del fuego del amor, y en alas, y en suspiros, y hasta en el rumor, ese rumor inaudible, o audible solamente para el que muere de amor.”⁹⁷³

Tratar con la obra de arte debe poner en suspenso el afán de posesión. Es un estado, el contemplativo-estético, el más propio de todo aquello que alienta, y requiere al mismo tiempo tensión y pasividad, alerta y abandono. La contemplación, aventura Zambrano, no es sólo, plotinianamente, el *modo* más adecuado de lo vivo hacia lo vivo, es decir, reconocimiento entre almas, sino que ella misma, la contemplación, puede erigirse en “dadora de vida” para lo que sin su concurso parecería carecer de ella. Se trata de un juicio en el que resuenan lejanamente los ecos de la perfecta ecuación entre el *percipi*, el ser percibido, y el *esse*, el existir, que ya teorizó George Berkeley en el siglo XVIII:

“Contemplar es lo adecuado a lo que está vivo, porque es unidad en que se vierten la máxima vigilia de la conciencia y la pasividad del alma que acoge la realidad sin recelo. El estado en que se flota, por así decir, blandamente como un alga en la mar, lo cual sólo sucede cuando la persona está muy en su centro. Y todo, sentidos inclusive, funciona desde este centro de la persona, que así, invulnerable, puede aventurarse sin perderse. Y ello puede suceder ante cualquier cosa, sí, pero con tal de que esté viva, **o bien se torne viva**, cuando así es contemplada.”

“Puede suceder quizás ante cualquier cosa, este aventurarse al sentir dependiente del centro de la persona, pero no puede dejar de suceder ante algunas presencias,

⁹⁷² ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 281.

⁹⁷³ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 116.

justamente ante éstas que hemos llamado. Y ellas ejercen así una función insustituible: la de llamar a la contemplación, la de exigirla y aun la de ponerla en ejercicio y en acto.”⁹⁷⁴

Y ese tipo supremo de contemplación en la que se aúnan “la máxima vigilia de la conciencia y la pasividad del alma” es como una cuerda tensa, precisamente afinada en virtud de las dos fuerzas antitéticas que se ejercen, tendiendo hacia direcciones contrarias, sobre ella. “La pintura, como todo arte, es sueño realizado”⁹⁷⁵, y a esta contemplación cabal de lo soñado-artístico la llama Zambrano también “la visión perfecta”, caracterizándola en unas líneas de *Notas de un método* que, no por casualidad, llevan por título “La esfera”:

“La visión perfecta por naciente se da en el ver al par lo visible, cuando se recibe en un tiempo y un espacio que se abren, vista, visibilidad enteras, juntamente y sin advertencia del prodigioso suceso. Todo es coetáneo. Y ha desaparecido el punto y el instante, que entonces advertimos que son, en su simplicidad, mediadores; que el átomo, lo indivisible, actúa como intermediario, provisional por tanto, que no hay absoluto en ellos, que tampoco lo reflejan, pues que son sin reflejar nada. Y todo lo instantáneo en su simplicidad es provisorio, sin que por ello haya que devolverlo a la duración ni a ninguna otra continuidad. Que la libertad de esta soledad, de este individuo aunque sea físico, no le será nunca negada ni sustraída, que aquello que flota solo, el instante, el punto, no regresará a masa ni a continuidad alguna. Promesa, pues, de algo más allá de su ser y de su esencia. De su ser y de su esencia sin presencia.”⁹⁷⁶

Pero tratar con la obra de arte desde la autenticidad es algo que hemos olvidado. Hay en este perspicaz crítico del arte plástico de su tiempo que es María Zambrano (“esos cuadros, tantos hoy, que son, a su vez, imitación de la pintura, esquemas, apresuradas materializaciones, pues que de ellos nada fluye, ni se desprende”⁹⁷⁷), hay en ella, decimos, un gesto audaz de anticipación cuando, ya a la altura de 1965, año de aparición de *España, sueño y verdad*, hace un diagnóstico asombrosamente lúcido del irreductible pluralismo que caracteriza a nuestra contemporaneidad, en la que lenguajes, tendencias, estéticas, estilos o estilemas se han sucedido y se suceden en rápida sucesión, sin poder reclamar ninguno para sí título alguno de hegemonía o preeminencia (ya sea sintáctica, cultural o ética), coexistiendo todos en una suerte de polifonía o copresencia de tiempos y espacios en la que “todo pasado es presente”⁹⁷⁸, polifonía que se aloja en la conciencia histórica absolutamente hipertrofiada del hombre contemporáneo,

⁹⁷⁴ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., pp. 286-287. La negrita es nuestra.

⁹⁷⁵ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 289.

⁹⁷⁶ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 137.

⁹⁷⁷ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 286.

⁹⁷⁸ AZÚA, Félix de. “Todo pasado es presente”. En: *Revista de libros*, nº 24, diciembre de 1998, pp. 6-7.

en un mundo en el que “[l]a presencia en acto de toda la fenomenología del espíritu en forma de mercancía es un colosal agujero negro del que nada sabemos, pero cuyos efectos nos están construyendo.”⁹⁷⁹ Y termina Zambrano haciendo crítica también de la contemplación cándida (“[p]ues la pureza nunca se presenta a sí misma”⁹⁸⁰), como en un alertar temprano frente a ciertas formas históricas de objetividad despojadas aun del más mínimo telar hermenéutico:

“La contemplación, algo que no se suele nombrar hoy. Pues al lleno creado por la multitud de credos y teorías acerca de la creación artística, corresponde un extraño vacío: el vacío casi absoluto del no saber acercarse a la obra de arte, el modo de tratar con ella, como si sólo el ver o el oír bastaran. Y aun y sobre todo, como si ver fuera cosa que se logra sin más, lo cual priva al arte de su virtud catártica y moral; de esta ética que se desprende de toda creación humana, si en verdad lo es. Porque al no ser contemplada no es, simplemente, vivida.”⁹⁸¹

Cuando en *Algunos lugares de la pintura* María Zambrano habla, a propósito de la ascética ortodoxa, de una “acuidad superior”⁹⁸² de los sentidos, y de una unión entre ellos y el entendimiento “que produce una percepción más intensa y total, un abrazar la realidad y penetrarla”⁹⁸³, parece estar describiendo una suerte de sinestesia de singular potencia prospectiva. Más arriba hemos apuntado algunas cuestiones relativas a la dimensión rítmica de lo imaginario y a la misteriosa reversibilidad entre imagen y ritmo de la que la poesía es materialización cabal. Todo ello invita a penetrar en la categoría, absolutamente central para la ontología zambraniana, de “ritmo”. De ello nos ocupamos en el párrafo siguiente.

⁹⁷⁹ *Ibid.*

⁹⁸⁰ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 291.

⁹⁸¹ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., pp. 285-286.

⁹⁸² ZAMBRANO, María. *Algunos lugares...* op. cit., p. 38.

⁹⁸³ *Ibid.*

4.4. MARÍA ZAMBRANO Y EL ORIGEN MUSICAL DE LOS ANIMALES-SÍMBOLOS DE MARIUS SCHNEIDER

El alemán Marius Schneider (1903-1982), etnomusicólogo y estudioso de la mitología y la cosmología antiguas, escribió en España, en los años cuarenta, un libro que fue definido por Elémire Zolla como “la única [obra] completamente iniciática del siglo XX”⁹⁸⁴: *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Este libro, en el que Schneider vierte su conocimiento de las culturas primitivas con las que estuvo en contacto en África, así como su saber sobre las llamadas altas culturas, surgió como un intento de descifrar el significado musical de los capiteles de los claustros del monasterio de Sant Cugat del Vallés (Barcelona) y de la catedral de Gerona, aunque es mucho más: la plasmación de toda una red de correspondencias entre los sonidos, los astros, los instrumentos musicales, el hombre, los cuatro elementos, etc. María Zambrano, que leyó con fruición esta obra (su biblioteca privada atesora dos ejemplares de la misma, uno de ellos profusamente anotado), cita a Schneider en algunos de sus libros fundamentales (*Notas de un método* y *De la aurora*, principalmente), haciendo suyas no pocas herramientas conceptuales y hallazgos del alemán.

El presente capítulo pretende ilustrar, siquiera sea someramente, el alcance de la lectura que Zambrano hizo de Schneider, la cuantía de esos préstamos, indagando al mismo tiempo la posibilidad de utilizar esas ideas trasvasadas para iluminar la naturaleza íntimamente musical de la propia filosofía zambraniana.

Esta influencia o trasvase no tuvo como único soporte la letra impresa y muda, sino que vino condicionada también por un conocimiento directo del personaje. De Moreno Sanz tomamos la importante noticia del encuentro personal, en Roma, entre Schneider y nuestra autora:

“En 1961 María conoce, con Enrique de Rivas [poeta y escritor, hijo de Cipriano Rivas Cherif], Elémire Zolla, Cristina Campo (...), a su admirado, desde 1940, Marius Schneider, cuyo libro *El origen musical de los animales-símbolos* es uno de los hitos en las lecturas de María (...).”⁹⁸⁵

En un texto posterior del mismo Moreno Sanz, la reconstrucción de ese encuentro es aún más matizada e incluye a algún que otro testigo más:

⁹⁸⁴ Cfr. MORENO SANZ, Jesús. “Guías y constelaciones”. En: *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Fundación María Zambrano, 2004, pp. 209-252.

⁹⁸⁵ MORENO SANZ, Jesús (ed.). *La razón en la sombra...* op. cit., p. 715.

“Con Reyna Rivas y con Cristina Campo, Elémire Zolla y Elena Croce, conoce en 1961 al admiradísimo por Zambrano Marius Schneider, siendo, pues, principal testigo de una de las conversaciones cruciales que la pensadora mantuvo con uno de sus esenciales guías. María escuchó más que habló, y corroboró el gran interés que para su camino tenían las teorías del alemán que tanto supo de la historia y el folklore españoles, y en especial del románico catalán y sus claustros que cantan.”⁹⁸⁶

Además del ya citado, Zambrano poseyó en su biblioteca (y aún se conservan allí) otros dos libros de Schneider: *El significado de la música* y *La danza de espadas y la tarantela*⁹⁸⁷. Jesús Moreno Sanz nos ilustra de nuevo acerca del momento en que Zambrano entra en contacto con *El origen musical de los animales-símbolos*:

“De hecho este libro, publicado inicialmente en castellano en Madrid, CSIC, 1946, fue conocido por Zambrano en París, aunque sólo en los años sesenta, y junto a Elémire Zolla y Cristina Campo, hizo una exégesis completa de él, que, en alguna medida, pudo confrontar con su autor la tarde-noche romana en que se entrevistaron con él.”⁹⁸⁸

Recordemos que es entre 1953 y 1959 cuando cristalizan en la vida de María Zambrano dos de la que habían de ser sus más trascendentes amistades de los años romanos, que pudieron inducir o estimular esa lectura: el antes citado Elémire Zolla y su compañera Vittoria Guerrini (literariamente Cristina Campo), mujer ésta que ha sido considerada como la que “más cerca ha estado del mundo espiritual de Zambrano”⁹⁸⁹. Como escribe Jesús Moreno Sanz, esa terna formada por Zolla, Campo y Zambrano fue de una gran consistencia por la comunidad de intereses, “imbuidos los tres del tradicionalismo más espiritual y de un cristianismo gnóstico-patristico”⁹⁹⁰ que les llevó a cultivar “las sendas de Guénon o Titus Burckhardt”⁹⁹¹.

Un grupo de amistades —al que habría que sumar también a Elena Croce— que encuentra un punto de coincidencia importantísimo en la

⁹⁸⁶ MORENO SANZ, Jesús. “Guías y constelaciones”, *op. cit.*, p. 224. Aclaremos que Reyna Rivas fue cantante y poetisa venezolana, casada con el pintor Armando Barrios, de la misma nacionalidad. Ambos calificados por Jesús Moreno Sanz, en el artículo citado, como “de los más fieles amigos y auxiliares de María, siempre que fue menester”.

⁹⁸⁷ *Vid.* MORENO SANZ, Jesús. “Guías y constelaciones”, *op. cit.*, p. 224. En apéndice recogemos un artículo de Zambrano (el titulado “La restauración de la danza”) en el que parece dejarse sentir la incidencia de estas monografías de Schneider.

⁹⁸⁸ MORENO SANZ, Jesús. “Guías y constelaciones”, *op. cit.*, p. 224.

⁹⁸⁹ MORENO SANZ, Jesús (ed.). *La razón en la sombra...* *op. cit.*, p. 714. Esta información aparece recogida en un apéndice del libro, redactado por el editor, que éste titula, un tanto aparatosamente, “Cronología y genealogía filosófico-espiritual” (de María Zambrano, se sobreentiende), y que consituye una suerte de biografía intelectual de la autora.

⁹⁹⁰ *Ibid.*

⁹⁹¹ *Ibid.*

preocupación, en modo alguno esteticista, por la decadencia del esplendor y el formulismo ritual propios de la Iglesia Católica:

“Su verdadera cercanía [la de Zambrano] está con Elena Croce y Zolla, y aún más con su par Cristina Campo. Ellos y ella participan de un cierto movimiento de protesta contra las modificaciones litúrgicas del Concilio Vaticano II, la muerte del ritual, del secreto, la muerte de la Iglesia para ellos, que se une a la canalización y el suicidio del mundo contemporáneo.”⁹⁹²

El primer y principal motivo que María Zambrano toma de Schneider es aquél según el cual la esencia de todo ser viene dada por su **ritmo** propio. Un ritmo, uno solo, definitorio y constitutivo de cada ente. Tan solo el hombre es un ser polirrítmico, puesto que está en su mano el recrear o imitar los ritmos de las otras criaturas o cosas. En un artículo del año 1965, titulado “Consideraciones sobre el animal”, María Zambrano reconoce esta deuda intelectual con Schneider, y aunque es éste un aspecto que intentaremos desarrollar con más amplitud en el capítulo seis de este trabajo (“El sistema musical de María Zambrano”), citamos aquí un fragmento de aquel artículo en el que se puede constatar la estela de esa influencia:

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

“**Cada animal tiene su propio ritmo, sólo el hombre es polirrítmico**, sólo el hombre imita y danza. Señala la inicial creencia de que el animal se expresaba, tenía su lenguaje, lo que a través de las fábulas ha llegado hasta nosotros (...).”⁹⁹³

Según Marius Schneider, “el hombre primitivo no suele analizar lo que ve; percibe cada fenómeno como una totalidad, es decir, como una forma rítmica indisoluble”⁹⁹⁴. Como una singularidad, podríamos añadir nosotros, que no existe sino en un *continuum* indivisible con respecto al cual el ejercicio analítico (recordemos que “análisis” deriva del verbo griego ἀναλύω, que significa

⁹⁹² MORENO SANZ, Jesús (ed.). *La razón en la sombra...* op. cit., p. 716.

⁹⁹³ ZAMBRANO, María. “Consideraciones sobre el animal”. En: *Semana*, vol. XI, nº 326, San Juan de Puerto Rico, 24 de marzo de 1965, p. 3. (La negrita es nuestra). La prelación del parámetro rítmico sobre todos los demás no tendría especial relevancia para nosotros (ni la habría tenido tampoco para Zambrano), si no fuera acompañada de otro “axioma” schneideriano: “En su forma más substancial, **todos los ritmos son acústicos**; de ahí que la imitación acústica, directa o indirecta (transposición de ritmos no acústicos en el plano acústico), sea la más perfecta, mientras que la imitación formal (actitudes rituales del cuerpo, símbolos gráficos, pinturas, etc.) sólo son imitaciones parciales y secundarias.” (*El origen de los animales-símbolos...* op. cit., p. 325. La negrita es nuestra.)

⁹⁹⁴ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 36.

“soltar”, “desatar”, “deshacer”) tiene que resultar inevitablemente distorsionador y hasta destructor, puesto que disuelve dicha singularidad.⁹⁹⁵

Para el gran investigador alemán, esa actitud que, tomándonos una licencia, también podríamos llamar “holística” (en tanto que entiende que un todo *es siempre más* que la suma de sus partes), encuentra un punto de comparación privilegiado en la visión del mundo propia de la infancia:

“Como entre los primitivos, la capacidad peculiar de los niños se basa en la captación y en el reconocimiento, no de lo elemental, sino de totalidades rítmicas más complejas.”⁹⁹⁶

Permítasenos recordar que algunos años más tarde de salir a la luz el libro de Schneider, María Zambrano incidió en la idea de los juegos infantiles como registro de situaciones vitales, lo cual merecería, sin duda, un estudio en profundidad que habría de beber en fuentes no sólo antropológicas:

“En muchos juegos infantiles quedan vestigios antiquísimos de muchas situaciones decisivas en la vida humana.”⁹⁹⁷

La insistencia de Schneider en que el oído es “el órgano místico y receptivo por excelencia”⁹⁹⁸, unida a la afirmación de que “el plano acústico es el plano más adecuado al ser humano”⁹⁹⁹, inevitablemente hacen recordar la centralidad que la misma Zambrano concedía a esa modalidad de percepción en la génesis y orientación de su propio filosofar. “Ya sabes que soy del oído”, es fama que le espetó a un joven Fernando Savater¹⁰⁰⁰, sancionando de esa manera toda

⁹⁹⁵ Esta opinión de Schneider podría entrar en colisión con lo que Heidegger escribe en *Ser y tiempo*, en el párrafo 11, titulado “La analítica existencial y la interpretación del Dasein primitivo. Dificultades para lograr un «concepto natural del mundo»”. Dice Heidegger:

“La orientación del análisis del Dasein por la «vida de los pueblos primitivos» puede tener significación metodológica positiva en la medida en que los «fenómenos primitivos» son a menudo menos complejos y están menos encubiertos por una autointerpretación ya ampliamente desarrollada del Dasein. El Dasein primitivo habla con frecuencia más directamente desde una inmersión originaria en los «fenómenos» (tomando esta palabra en el sentido prefenomenológico). El aparato conceptual, quizás desmañado y tosco desde nuestro punto de vista, puede contribuir positivamente a un genuino realzamiento de las estructuras ontológicas de los fenómenos.” (Trad. de Jorge Eduardo Rivera C. Madrid: Trotta, 2003, pp. 75-76.)

Claro está que la intención que mueve a Heidegger en su obra es la de deslindar un campo específico para la ontología trascendental (“la analítica ontológica del Dasein”), diferente del de la antropología.

⁹⁹⁶ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 37.

⁹⁹⁷ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 96.

⁹⁹⁸ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 44.

⁹⁹⁹ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 45.

¹⁰⁰⁰ SAVATER, Fernando. “La voz de María Zambrano”. En: *Catálogo de la Exposición “María Zambrano: 1904-1991”*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2000, pp. 32-33.

una forma de ser y estar en el mundo, así como toda una *philia* en relación a ciertas corrientes de pensamiento.

Esa prevalencia del oído sobre el resto de los sentidos adquiere una dimensión gnoseológica, como hemos visto en el párrafo 4.3. de nuestro trabajo, cuando Zambrano traza un devenir del pensamiento occidental que va de la cadencia a la imagen, de lo rítmico a lo objetual, de lo acústico a lo plástico. Es ése el itinerario que Schneider, desde la singularidad de sus investigaciones, viene a corroborar:

“Al igual que los animales, aunque en menor proporción, el hombre primitivo no percibe el concepto del espacio (objeto) como esencial. Solamente mucho más tarde, en su marcha progresiva hacia “la constancia de los objetos” el ser humano destruye la noción del tiempo, o sea del movimiento rítmico, para establecer la “realidad” o la “constancia de los objetos”.”¹⁰⁰¹

Por supuesto, el precio a pagar por lo que Schneider llama “la constancia de los objetos” es la alteridad. El objeto es *lo otro* que está frente a mí, pues ocupa un espacio distinto al que a mí me corresponde. El alemán *Gegenstand* [objeto], que integra en sí los dos componentes de *gegen* —preposición cuya primera acepción significa “contra” “en contra de”— y *Stand* —sustantivo que en sí mismo, y por su relación con el verbo *stehen*, implica “situación”, “posición”, “lugar en el que se encuentra algo”— sugiere muy intensamente esa noción de oposición, muy distinta a la de participación que propicia el concebir el mundo como “movimiento rítmico”. Si el mundo es sentido como un complejo rítmico, entonces el hombre, mediante la imitación o recreación de esos ritmos (recordemos que el hombre es el único ser polirrítmico), puede alcanzar a identificarse con cualquier ente, incorporándolo a sí, fundiéndose en uno con él, sin necesidad de sentirlo como lo otro —inerte o meramente diverso— que se le enfrenta.

Recordemos también que este tema de la imagen, ya tratado con anterioridad en estas páginas, constituye una piedra de toque utilizada por Zambrano para separar a Aristóteles, por un lado, de los pitagóricos y la posterior escuela neoplatónica, por otro. Habría que evocar aquí, por supuesto, aquel “horror de la imagen, tan ostensible en Plotino”¹⁰⁰², que recoge y revive la tradición de los pitagóricos, así como la célebre caracterización de estos últimos

¹⁰⁰¹ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 43.

¹⁰⁰² ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 113.

como pensadores que “acuñan aforismos, frases musicales (...) que penetran en la memoria o la despiertan”¹⁰⁰³, filósofos de un *logos* esencialmente musical.

En la línea de esta prelación o prevalencia primigenias de lo acústico, según la reconstrucción arqueológica que hace Marius Schneider de la jerarquía de valores y el sentir del hombre primitivo, cita este autor en su libro a Wolfgang Koehler (1887-1967), uno de los principales teóricos de la Psicología de la Gestalt. De Koehler toma Schneider la idea de la transposición de impresiones sensoriales no acústicas al plano acústico (es decir, la unidad de los sentidos)¹⁰⁰⁴, dominadas por el parámetro rítmico:

“En relación con la teoría de la unidad de los sentidos, la noción de forma adquiere una gran importancia, porque tal noción no se limita al modo de ver y de pensar de la mística primitiva, sino que parece ser mucho más general y tener una importancia capital en la constitución formal del cosmos. Las investigaciones de Koehler, que inducen a interpretar el cosmos entero como una jerarquía de formas rítmicas, sugieren una perspectiva monista extraordinaria (isomorfismo) (...)”¹⁰⁰⁵

Esta sugerencia externa introducida por la obra de Koehler es utilizada por Schneider para incidir en la idea de que, en el cosmos, ciertos fenómenos o manifestaciones, “repartidos sobre los planos morfológicos más diferentes”¹⁰⁰⁶, están, sin embargo, profundamente emparentados en virtud de su subordinación a un ritmo común que el autor designa como “factor *S*”¹⁰⁰⁷. Así, por ejemplo, la secuencia representada por los términos aire-zumbido-oración-color amarillo-abaja-gong-hombre místico¹⁰⁰⁸ está traspasada por un factor *S* común, lo cual significa afirmar un tipo de analogía profunda entre esos componentes tan aparentemente dispares. Esto lleva a su vez a Schneider a enunciar la importantísima noción de **isomorfismo rítmico**, es decir, la dependencia genética respecto de un mismo patrón rítmico de ciertos seres y realidades que, desde la perspectiva de la razón discursiva al menos, parecen ubicados en capas o niveles muy distintos de la realidad:

“En ese isomorfismo rítmico se manifiesta el arraigo del pensar místico en la vida cósmica. Sólo la “constitución de los objetos” como últimas realidades y el desarrollo del pensar analítico y formalista (que destruyó o repelió en la subconsciencia la unidad de los

¹⁰⁰³ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 86.

¹⁰⁰⁴ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 45.

¹⁰⁰⁵ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 46.

¹⁰⁰⁶ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 47.

¹⁰⁰⁷ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 46.

¹⁰⁰⁸ Cfr. fig. 9 del apéndice de ilustraciones de *El origen musical de los animales-símbolos*.

sentidos y olvidó el parentesco rítmico de los fenómenos) han podido arrancar de su enlace cósmico el pensamiento humano.”¹⁰⁰⁹

Ésta, a un mismo tiempo brillante intuición y realidad reconstruida por Schneider en su extraordinario libro como un momento histórico de la fenomenología del espíritu humano, trae a la memoria esa suerte de *principio de la transustanciación de las artes* que constituye uno de los costados más atractivos de la estética romántica de la música. En uno de sus más célebres aforismos, Schumann hacía pronunciar a uno de sus heterónimos, Florestán, lo siguiente:

“La estética de un arte es la de las demás; únicamente el material difiere de un arte a otro”¹⁰¹⁰.

La transposición de impresiones sensoriales no acústicas al plano acústico tendría un *análogon* en la creencia romántica en la existencia de una estética común para todas las artes, lo cual pudo llevar a la música instrumental, siempre sospechosa de insustancialidad, a intentar conquistar para sí el mismo grado de nobleza y la misma capacidad de formación del espíritu que atesoran, pongamos por caso, las grandes obras de la literatura universal. La teoría de Koehler y el pensamiento musical de Schumann estarían, podríamos decir, en relación de *isomorfismo rítmico*.

El isomorfismo rítmico entre ciertos seres y manifestaciones del mundo fenoménico está, a su vez, en la base de la noción de símbolo¹⁰¹¹. Podríamos definir el símbolo como la manifestación sensible de un ritmo común (factor *S*) susceptible de poner en relación a una pluralidad de seres correspondientes a diversos órdenes, pero que se encarna en aquel ser en relación al cual dicho ritmo ostenta una intensidad mayor. Para Schneider, “el grito imitativo de las culturas pretotemísticas es el ritmo-símbolo más antiguo de la humanidad”¹⁰¹². A partir de ahí, el proceso de civilización ha supuesto, al menos en Occidente, un alejamiento progresivo respecto de los ritmos naturales y los símbolos verdaderos, sustituidos por ritmos artificiales y símbolos defectivos¹⁰¹³, señal de inicio de uno de los giros más decisivos en la historia de la humanidad:

¹⁰⁰⁹ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 47.

¹⁰¹⁰ SCHUMANN, Robert. *On Music and Musicians* (Konrad Wolff, ed.; Paul Rosenfeld, trad.). Nueva York: 1969, p. 44.

¹⁰¹¹ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 47.

¹⁰¹² SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 48.

¹⁰¹³ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 50.

“El desviarse de la imitación realista produce una de las crisis espirituales más graves de la historia humana, porque en lugar de seguir conociendo su ambiente merced a la imitación de los ritmos naturales, el ser humano, por medio de ritmos artificiales, se encamina hacia el pensamiento especulativo.”¹⁰¹⁴

El paso de la práctica natural de la imitación realista a la teoría artística (y por tanto artificial) del espacio sonoro es ilustrado por Schneider apelando a la realidad musical del sistema tonal indio, que él demuestra conocer bien:

“Como los pueblos agricultores habían perdido el don natural de los cazadores de imitar con extremo realismo las voces animales, se creó una *teoría* que dividió la octava en veintidós partes a fin de obtener una serie de sonidos suficientemente grande y poder expresar así los matices requeridos. De esta manera una teoría artística, una educación de escuela, reemplazó a la primitiva práctica natural. El realismo de la imitación (originariamente una práctica natural) se mantenía artificialmente merced a un sistema de intervalos pequeñísimos cuyo nombre de ‘shrūti’ es muy concluyente, pues ‘shrūti’ significa ‘revelación divina’.”¹⁰¹⁵

En “El camino recibido”, de *Notas de un método*, la transferencia de Schneider a Zambrano, de “el grito imitativo de las culturas pretotemísticas” a la consideración de los animales como “puertas” de acceso a ciertos reinos cuya memoria se encuentra en los estratos más hondos y elementales de nuestra psique, parece explicarse diáfana y a sí misma:

“A través de ellos [los animales] el hombre ha conservado o restaurado una relación con esos medios naturales que no son su patria habitable, mas de la que parece guardar la nostalgia, como si en un tiempo, y de un modo que la imaginación trata de figurar, hubiera sido si no propiamente su patria, al menos un lugar accesible, frecuentable para él. Como si las puertas que sellan el elemento agua y el elemento aire y el fuego no hubiesen sido siempre herméticas, y el reino que encierran amenazador. El animal que en estos medios habita, real o mitológico, siempre simbólico, es quien transmite al ser humano mensajes, señales de un saber para él extraño; así es el animal el ser más cualificado para ello.”¹⁰¹⁶

Aunque en un artículo de 1965, titulado “Consideraciones sobre el animal” y publicado en la revista puertorriqueña *Semana*, la referencia al trabajo de Schneider es aún más clara. Zambrano habla aquí de animales simbólicos, remitiendo, sin mentarlo, al libro del alemán:

¹⁰¹⁴ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 51.

¹⁰¹⁵ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 53.

¹⁰¹⁶ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 33.

“(…) creencia bien arraigada hubo de ser ésa de que el animal expresa y significa, da mensajes, avisos, indica y con su sola presencia simboliza. Simboliza porque su ser está en íntima relación con los ritmos de la naturaleza, con los astros, con el movimiento de las estaciones, con los elementos muy especialmente. Y en el arte, en el gran arte de las Catedrales góticas y de las Iglesias y claustros románicos están las figuras de ciertos animales con esa significación: no están allí por azar ni como simple motivo de decoración.”¹⁰¹⁷

El capítulo III de *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas* se titula “Cantan las piedras” (Los claustros románicos de San Cugat y Gerona). En ese capítulo, uno de los más espectaculares del libro, Schneider nos cuenta cómo quedó impresionado por la contemplación de los capiteles de los claustros de esos templos catalanes (sobre todo por el primero, mucho mejor conservado que el segundo), e intrigado por la inédita secuencia de escenas que esos capiteles ofrecían al visitante:

“La ausencia de explicación satisfactoria de tan extraña sucesión de capiteles, que alternan con representaciones ora animales ora históricas, figurativas, bíblicas o puramente ornamentales y una conexión rítmica obscuramente notada en esta fila de seres zoológicos que acaba con el león domado, nos indujo a sospechar un orden propiamente musical.”¹⁰¹⁸

En el curso de su investigación, al intentar reconstruir lo que posiblemente constituyó en la época un saber secreto “que no tenía entrada en la enseñanza oficial de la música”¹⁰¹⁹, Schneider despliega un impresionante abanico de referencias históricas, mitológicas y musicales (con especial relevancia de los sistemas musicales de la India¹⁰²⁰) para terminar concluyendo que los capiteles del claustro expresan una melodía que el erudito alemán llega a identificar con una determinada versión del himno de San Cucufate. Una versión que, aún en tiempos de Schneider, se cantaba en San Cugat: el himno de San Cucufate está, pues, escrito en piedra en el claustro del monasterio al que da nombre.¹⁰²¹

En María Zambrano, esta imagen de las piedras cantarinas, adquiere un significado si cabe más elemental, pues, al margen de la forma que la mano del

¹⁰¹⁷ ZAMBRANO, María. “Consideraciones sobre el animal”. En: *Semana*, vol. XI, nº 326, San Juan de Puerto Rico, 24 de marzo de 1965, p. 3.

¹⁰¹⁸ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 74.

¹⁰¹⁹ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 74. Sólo mucho más tarde, recuerda Schneider, algunos místicos como Jakob Böhme y Athanasius Kircher intentaron reconstruir estos saberes basados en una compleja red de correspondencias místicas.

¹⁰²⁰ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 73.

¹⁰²¹ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 84. Como el propio Schneider aclara en la página 107 de su libro, la letra del himno a san Cucufate figura en el *Liber Mozarabicus Sacramentarium*. Se trata de un texto del siglo VII, perteneciente a la liturgia mozárabe.

artífice, el maestro cantero, poseedor o no de un saber secreto, haya impuesto a la roca, Zambrano llega a sugerir que la pura materia pesante emana de sí una entonación, una vibración sonora. En *De la aurora* (especialmente en el capítulo “La geografía de la aurora”) esta idea es recurrente:

“Podría ser que las piedras cantasen naturalmente de por sí, lo que sólo después, en momentos especialmente luminosos del arte y de la tradición se da, según muestra el descubrimiento de Marius Schneider en su estudio sobre la función de los animales símbolos que ornaban los capiteles de los claustros de Santa María de Ripoll y de San Cugat del Vallés. (...) Posteriormente (...) aquel investigador se dedicó (...) a ir descubriendo calladamente una cosmogonía musical.”¹⁰²²

El comentario sobre Stonehenge, en el mismo capítulo del mismo libro, vuelve a incidir en ese motivo:

“Y el círculo de piedras miliares de Stonehenge, llevadas allí desde inmensas distancias cuando rueda no había, depositadas armoniosamente, tales notas musicales con entidad propia y en inmarcesible relación. Sólo ellas mismas podrían hablar de su origen y contar, y quizá mejor cantar, su función. ¿Y si ellas estuviesen cantando a la salida del sol y a su ocaso? Un canto inaudible como tantos otros diseminados por la tierra, semienterrados y venidos de antes de la ocultación, canto natural sin encantamiento, pues que otros monumentos parecen tenerlo, tal como las estatuas egipcias estaban encantadas, al decir de Plotino.”¹⁰²³

Como si fuese una suerte de *desideratum*, María Zambrano evoca por tercera vez la posibilidad de una acuidad milagrosa (la de oír el canto de las piedras), como símbolo, tal vez, de una autenticidad recobrada, o de ese esperar lo inesperado del que hablaba Heráclito¹⁰²⁴:

“Y así, en esta Era de ocultación se puede llamar locura a la pretensión de escuchar el abrirse de una flor, o, si se toma en serio, el oír crecer la hierba, y cuánto más el oír el canto de las piedras de la Aurora.”¹⁰²⁵

En “La balanza”, de *Notas de un método*, el canto de las piedras (los queridos capiteles de Schneider) se funde decididamente con una imagen de redención utópica. El hacer cantar (o hablar) a las piedras se propone como una posibilidad de cumplimiento total de la historia:

¹⁰²² ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., pp. 169-170.

¹⁰²³ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 169.

¹⁰²⁴ Diels-Kranz, *frg.* 22 B 18: “Si no se espera lo inesperado, no se lo hallará, dado lo inhallable y difícil de acceder que es”.

¹⁰²⁵ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 170

“La espiral de la historia rescatará esta palabra celada en los animales símbolos que aparecen en los claustros de ciertos templos románicos, que cantan si se los sabe leer.”¹⁰²⁶

La piedra (junto con otros materiales como el metal o las plumas) pertenece al elemento aire¹⁰²⁷. Esto coloca a la piedra en una posición de privilegio con respecto a la posibilidad de su manifestación sonora, pues, según de nuevo Schneider, al comentar en su libro la red de correspondencias musicales de la tradición china, afirma:

“Entre los planos concéntricos que forman el mundo, el primer plano, a saber, el plano propiamente creador, es el del ritmo puramente acústico, que emana desde el centro común hacia todos los demás planos. Este ritmo creador o esta vocal inicial son llevados por el elemento aire, es decir, el elemento más fino.”¹⁰²⁸

La piedra es la primera materialización del sonido creador:

“En la creación todo emana del sonido creador, que, al abandonar el elemento aire, va materializándose en los demás elementos. Su primera materialización se verifica en **la piedra**, en la cual el ritmo creador engendra el elemento fuego, las almas y los astros. La piedra es la primera materialización de los místicos ritmos iniciales de la creación, a saber, del sonido y del eco. Por ser el eco la antítesis del sonido puede haberse considerado el mundo terrestre como una creación que procede del eco de una palabra creadora lanzada contra las paredes de piedra de la montaña celeste.”¹⁰²⁹

Junto al canto de las piedras¹⁰³⁰, que representan el elemento aire (elemento masculino en la tradición china¹⁰³¹) respecto al cual Zambrano mide su extraordinaria capacidad de atención y escucha, hay que situar el elemento agua (que es elemento femenino). La “canción del agua”, la más antigua forma de

¹⁰²⁶ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 40.

¹⁰²⁷ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 148.

¹⁰²⁸ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 141. En otro lugar de este libro (p. 235), el autor afirma, apelando a lo que él considera el centro cordial de la religión megalítica: “Todo viene de la piedra y todo vuelve a la piedra. El ritmo que lleva este proceso continuo es un ritmo acústico. En el centro de la montaña de piedra, mediadora entre el cielo y la tierra, se halla el Géminis en el cual se confunden el sonido y el eco, tesis y antítesis.”

¹⁰²⁹ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 329. La negrita es nuestra.

¹⁰³⁰ No nos resistimos a reflejar aquí las palabras con las que Schneider cierra el cuerpo del texto de su libro (p. 347): “Cuando nuestras catedrales –estos altos órganos de piedra– realizan el juego con las leyes de la gravedad de la Naturaleza, se materializa el contrapunto azul entre el cielo y la tierra. Con el ritmo que se lanza desde la tierra hacia el cielo hacen sonar plegarias, resuena la alabanza de Dios cuando los ritmos azules del cielo invaden la materia terrestre, pues siempre que el ritmo puro aparece en la tierra **cantan las piedras**.”

¹⁰³¹ En la página 183 de su libro, Schneider afirma: “(...) en las tradiciones chinas e iránicas *piedra* equivale a *cielo* (...)”

encantamiento universal, ocupa un lugar importante en “Diotima de Mantinea”, texto finalmente incluido en *Hacia un saber sobre el alma*:

“Y un día en que me quedé más sola que nunca, hundida en mi oscuridad -mi claridad rechazada- sentí el nacimiento de la música, la música naciente. Es el día en que comencé a morir, oía dentro de mí la vieja canción del agua y vi el fantasma del agua en aquel género de visión que entonces comenzó. Comencé a cantar entre dientes por obedecer en la oscuridad absoluta que no había hasta entonces conocido, la vieja canción del agua todavía no nacida, confundida con el gemido de la que nace (...).”¹⁰³²

Nos es muy difícil dictaminar si María Zambrano tomó esta referencia al canto del elemento líquido esencial de Schneider o no, pero desde luego esa posibilidad es altamente plausible. Habla Schneider en *El origen musical de los animales-símbolos* de “la imagen sonora en el agua, que es una autovisión difusa del alma”¹⁰³³, y compara ese elemento acústico con otro, esta vez de carácter visual, que también se relaciona con el alma, la sombra:

“La melodía del agua es el análogo acústico de la forma visual (sombra) del alma proyectada sobre la tierra. Pero estos dos planos –melodía y sombra- tienen una cualidad interior diferente. La melodía no sólo es un plano paralelo a la sombra, sino un plano superior y, además, la vida misma de la sombra. La melodía del agua refleja la parte inmortal; la sombra, la parte mortal del alma.”¹⁰³⁴

Esa naturaleza blanda, invasiva, que todo lo permea, del agua (el *aqua femina* zambranianiana), se funde en el mismo fragmento con la idea, recurrente en los escritos de Zambrano, del carácter imperativo de la música (de lo que Zambrano llama “la música pitagórica”¹⁰³⁵, la que impone el ser obedecida). Seguimos con “Diotima de Mantinea”:

“La música no tiene dueño. Pues los que van a ella no la poseen nunca. Han sido por ella primero poseídos, después iniciados. Yo no sabía que una persona pudiera ser así, al modo de la música, que posee porque penetra mientras se desprende de su fuente, también en una herida. Se abre la música sólo en algunos lugares inesperadamente, cuando errante el alma sola, se siente desfallecer sin dueño.”¹⁰³⁶

¹⁰³² ZAMBRANO, María. “Diotima de Mantinea”. En: *Hacia un saber...* op. cit., p. 229.

¹⁰³³ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 22.

¹⁰³⁴ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., pp. 22-23.

¹⁰³⁵ Recordemos la célebre afirmación contenida en *El hombre y lo divino*, op. cit., p. 112: “Sentir una música no es gozarla, sino seguirla. La música ha sido esencial en la liturgia y es esencialmente litúrgica.”

¹⁰³⁶ ZAMBRANO, María. “Diotima de Mantinea”. En: *Hacia un saber...* op. cit., p. 229.

Pero, al margen de lo sugerente de estas visiones, prueba de la incidencia directa de una lectura que fue emprendida por causa de afinidades electivas, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas* desborda los límites de esas pocas referencias más o menos explícitas que hemos espigado en las obras de María Zambrano. En el amasijo de ideas, remisiones, sugerencias e intuiciones que el autor va articulando a lo largo de las trescientas cuarenta y siete páginas del libro (dejando a un lado apéndices, ilustraciones, transcripciones musicales, índices y notas a pie de página, amén de una riquísima *addenda* de láminas sorprendentes que testifican a favor de la enorme habilidad de Schneider para dar encarnadura plástica a sus reconstrucciones de las redes de correspondencias místicas en “cosmogramas” de una gran belleza) cabe una vivificación (no es mera arqueología) de toda una forma de contemplar y *sentir* el mundo. La sola enumeración de los “temas” que Schneider expone, liga y desarrolla en la cósmica sinfonía de su libro es de por sí abrumadora. He aquí una heteróclita selección de los mismos:

El estudio de las tradiciones china e iránica consideradas como los sistemas más antiguos de cosmología musical, así como su influencia en el sistema musical griego¹⁰³⁷; los sistemas tonales de la India medieval y la filosofía musical brahmánica¹⁰³⁸; los claustros románicos de San Cugat y Gerona y su lectura musical¹⁰³⁹; las correspondencias místicas expuestas por Athanasius Kircher en el libro X de su *Musurgia Universalis*¹⁰⁴⁰; la sabiduría bíblica, reflejo parcial del pensamiento místico primitivo¹⁰⁴¹; la presencia de los animales-símbolos en las altas culturas (rutas sepulcrales y tumbas de China, India, Siria, Mesopotamia, Cáucaso antiguo, Edad Media europea)¹⁰⁴²; el importantísimo cambio que se produce al pasar del sistema pentatónico chino al sistema heptatónico indo-iránico y las modificaciones introducidas así en el complejo de correspondencias místicas¹⁰⁴³; la relación entre los animales-símbolos, los instrumentos musicales y los elementos en las altas culturas¹⁰⁴⁴; la relación asimétrica entre palabra (componente intelectual) y sonoridad en el lenguaje místico¹⁰⁴⁵; las relaciones entre la cultura clásica y la alta mística antigua¹⁰⁴⁶; “el

¹⁰³⁷ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., pp. 127-136.

¹⁰³⁸ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., pp. 63-72 *et passim*.

¹⁰³⁹ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., pp. 73-125.

¹⁰⁴⁰ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 74.

¹⁰⁴¹ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., *passim*.

¹⁰⁴² SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 114-125.

¹⁰⁴³ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 147.

¹⁰⁴⁴ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 114-125 *et passim*.

¹⁰⁴⁵ Cfr. SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 156-163.

¹⁰⁴⁶ Cfr. SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., pp. 127-128.

carácter rudimentario de la visión rítmica en el pensar moderno”¹⁰⁴⁷, perfectamente constatable en el empobrecimiento de ciertos parámetros de los idiomas actuales en comparación con las lenguas primitivas; las analogías entre la dimensión polifónica de la música y la naturaleza polirrítmica del cosmos y del hombre¹⁰⁴⁸; la consideración del círculo de quintas como “principio ordenador”¹⁰⁴⁹ de la concepción mística del universo, “cuya tradición clásica parece arraigar en las culturas megalíticas”¹⁰⁵⁰; la determinación de “ideologías”¹⁰⁵¹ que constituyen la superestructura mística (determinada por el timbre, la afinación o la morfología) de los instrumentos musicales¹⁰⁵²; la vivificación del pensar místico como actividad que “se mueve siempre simultáneamente en varios planos paralelos por medio de campos análogos”¹⁰⁵³, en cuya conexión juega un papel fundamental el concepto de forma¹⁰⁵⁴; la dualidad cielo (padre)-tierra (madre), en la cual se proyecta un sistema de correspondencias incesante y recíproco, pues “[n]i un solo ritmo de este mundo deja de tener su análogo en el cielo y viceversa”¹⁰⁵⁵; la proyección de esa misma dualidad en el círculo de quintas (“El cielo-padre que comprende los elementos fuego y aire se constituye por los sonidos *fa*, *do* y *sol*. La tierra-madre abarca los sonidos *re*, *la*, *mi* y *si*, esto es, el elemento tierra y elemento agua”¹⁰⁵⁶); el estrecho vínculo entre: los sonidos (entendidos como alturas absolutas) del círculo de quintas, el Zodíaco, los planetas, las estaciones, los instrumentos musicales, los animales-símbolos, los puntos cardinales terrestres y astronómicos, las edades del hombre, los ritos individuales de nacimiento y muerte, de prosperidad, funerarios y medicinales, las partes del cuerpo y los útiles de trabajo y de guerra, los fenómenos atmosféricos, los oficios y estamentos sociales¹⁰⁵⁷ y ciertas figuras

¹⁰⁴⁷ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 157

¹⁰⁴⁸ Vid. SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 162.

¹⁰⁴⁹ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 165.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*

¹⁰⁵¹ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 167.

¹⁰⁵² En la página 169 de su libro, Schneider mantiene que esta mística de los instrumentos es de “raíz seguramente totemística”, y en la 334 escribe que “el zodíaco solar procede de los instrumentos de cuerda y el lunar de los tubos soplados.”

¹⁰⁵³ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 166.

¹⁰⁵⁴ Afirma Schneider: “El principio creador de la forma parece tener una importancia aún más compleja [en las tradiciones megalíticas] que en la filosofía aristotélica, ya que, merced a la unidad de los sentidos, una forma creadora determinada puede concebirse como idéntica en los planos paralelos más diferentes y cimentar así mejor la concepción de la unidad del cosmos.” (*El origen de los animales-símbolos...* op. cit., p. 172.) La cercanía de la protoforma fundamental goetheana (*Urform*) respecto de esta concepción unitaria y monista constituiría un interesante tema de estudio.

¹⁰⁵⁵ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 174.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*

¹⁰⁵⁷ A este respecto, Schneider subraya “el carácter artesano y sobrio del pensar místico, según el cual el oficio determina la posición mística de un ser humano, esto es, sociológicamente, su casta. El ritmo, la forma y el empleo de sus instrumentos de trabajo determinan la posición mística de su

geométricas¹⁰⁵⁸; la significación o función simbólica-mística de los sonidos integrantes del círculo de quintas y de los intervalos que lo forman¹⁰⁵⁹; la dimensión mística de los instrumentos musicales, que determina su utilización ritual¹⁰⁶⁰; el significado místico de los animales y su correspondencia con los instrumentos y las alturas absolutas de ciertos sonidos¹⁰⁶¹; la relación entre animales-símbolos, sonidos, instrumentos músicos y rito¹⁰⁶²; la centralidad del intervalo *si-fa*, el tritono, primero como eje integrante de la línea *si-fa-do*, “puente místico entre los dos mundos”¹⁰⁶³ (el cielo y la tierra) y “camino de las almas, que, desde el Océano (*si-fa*), se dirigen a través del mar de llamas (*fa*) hasta la montaña de Marte, de donde descienden los cuatro ríos de la vida”¹⁰⁶⁴, y segundo como elemento generador de la forma o símbolo de la evolución del cosmos: la

personalidad, porque con esta proyección de sus talentos y sus órganos naturales el hombre amplía, acentúa, acusa y asegura su individualidad.” (*El origen musical de los animales-símbolos... op. cit.*, p. 323.)

¹⁰⁵⁸ Véase, para constatar toda esta riqueza de relaciones, la sorprendente lámina XII que Schneider adjunta a su libro *El origen musical de los animales-símbolos... op. cit.* Respecto a la dimensión simbólica del círculo de quintas, en la página 308 de este libro el autor escribe: “[Nos inclinamos a creer que] el círculo de quintas no sólo representa una ideología, sino también el paisaje que el hombre atraviesa durante su vida y su muerte, siguiendo la misma dirección que la Luna, cuyas cuatro fases representan la evolución de la vida humana.” Schneider, que dedica el núcleo cordial de su ensayo a explicitar y justificar esa complejísima red de vínculos recíprocos, no duda de su carácter esotérico, pues “Este sistema de correspondencias místicas concentradas en un círculo de doce quintas debió de ser una doctrina secreta.” (*El origen musical de los animales-símbolos... op. cit.*, p. 320.)

¹⁰⁵⁹ En las páginas 178-179 de *El origen musical de los animales-símbolos*, por ejemplo, puede leerse a propósito del tritono *si-fa*: “El *fa*, merced a su cualidad transpositora ascendente, expresa la fuerza del Sol y de la luz del día, que son elementos de la fuerza masculina y del fuego. El *si*, por el contrario, merced a su cualidad transformadora descendente, simboliza la Luna, la noche y el agua, que son elementos oscuros y femeninos. El intervalo formado por estos dos sonidos es uno de los dos intervalos místicos por excelencia, no sólo por la alta tensión melódica o armónica de la disonancia, que le da un carácter dualista, sino también por la posición-clave que ocupa en el círculo de quintas. Este intervalo disonante denominado “tritono” en la teoría musical, expresa el contacto “doloroso” de los elementos agua y fuego y la zona “discordante” de Mitra-Varuna, es decir, la zona de la muerte.”

¹⁰⁶⁰ Un ejemplo: “La zumbadera, al igual que los animales de la zona *si-fa-do* (pez, cisne, caballo, águila, león y centauro), acusa siempre un aspecto místico doble; mediante el eje *fa-la* une el principio masculino con el femenino y, merced a la línea *si-fa-do*, tiene un puente entre la tierra y el cielo.” (*El origen musical de los animales-símbolos... op. cit.*, p. 181.)

¹⁰⁶¹ Así, por ejemplo, Schneider constata: “El pez es el animal que, por su forma (huso) y su aspecto dual, corresponde tanto a la zumbadera como a la flauta. En su aspecto más común el pez ocupa el sonido del agua *si* (flauta mística) (...).” (*El origen musical de los animales-símbolos... op. cit.*, p. 181.)

¹⁰⁶² “Así el *mi*, sonido del buey, del dolor y del sacrificio, se revela como el sitio de la ofrenda del sacrificio llevado ante la montaña celestial (*do*). Su símbolo es el trapecio (con la línea más larga arriba) o un vaso, sostenido en las culturas del Asia Menor por cuatro bueyes.” (*El origen musical de los animales-símbolos... op. cit.*, p. 187). O bien: “Los símbolos clásicos del viaje místico hacia el otro mundo son cisne y arpa. Por esto el último canto que entonaban los músicos y poetas moribundos se acompañó con el arpa y se llamó *el canto del cisne*.” (*El origen musical de los animales-símbolos... op. cit.*, p. 189.)

¹⁰⁶³ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos... op. cit.*, p. 196.

¹⁰⁶⁴ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos... op. cit.*, p. 205.

espiral (forma que a su vez permite completar el círculo reducido de quintas integrado por *fa do sol re la mi si*, sumando los sonidos *fa sostenido, do sostenido, sol sostenido, mi bemol, si bemol*, lo que al mismo tiempo otorga un sonido propio a cada uno de los doce signos del zodiaco, poniendo así las bases de lo que Schneider llama “astrología musical”¹⁰⁶⁵); la relación entre la espiral y el tambor con forma de reloj de arena, “símbolo material”¹⁰⁶⁶ del intervalo *si-fa* y del sacrificio mutuo entre cielo y tierra¹⁰⁶⁷; la relación entre cuerpo y alma como *análogon* microcósmico del vínculo entre cielo y tierra, un lazo que se inscribe en un campo análogo al que se establece, en el plano acústico, entre sonido y eco¹⁰⁶⁸; la existencia de un criterio morfológico que determina la anatomía de los instrumentos musicales y que “tiene su raíz en un canon místico de formas puras”¹⁰⁶⁹; la ley de la correspondencia y analogía entre cielo y tierra y su proyección en la distinción entre instrumentos “altos” y “bajos”, que llega hasta la música del Renacimiento occidental (así la oposición entre *alta* y *bassa capella*) y que se prolonga en ciertos bailes de la música popular española que Schneider conocía bien¹⁰⁷⁰; la selección de algunos “tipos musicales” (caracterizados por un cierto régimen interválico y un determinado ámbito de alturas) y su simbología mística¹⁰⁷¹; la interpretación del círculo de quintas como paisaje místico para el

¹⁰⁶⁵ Véase el capítulo “Astrología musical”, pp. 206-222 de *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit.

¹⁰⁶⁶ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 206.

¹⁰⁶⁷ Escribe Schneider: “(...) la espiral, símbolo por excelencia de la evolución mística del universo hacia la eternidad, tiene una relación misteriosa con el símbolo del sacrificio mutuo, a saber, con el tambor en forma de reloj de arena. Al verter agua, el elemento fundamental de la vida, en el embudo que forma este tambor se produce una espiral, la cual simboliza la evolución hacia la eternidad mediante el sacrificio mutuo.” (*El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 207.) Y más adelante puede leerse: “En la espiral tienen su símbolo más adecuado tanto el crecimiento físico como la evolución del éxtasis místico, mientras que el pensar intelectual corresponde a las formas cúbicas.” (*El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 346.)

¹⁰⁶⁸ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 234. En la religión megalítica, la relación de tesis y antítesis que se establece entre sonido y eco es el centro de una cosmovisión en la que el mantenimiento de la vida depende del sacrificio mutuo entre cielo y tierra: “El sonido de la tierra es un holocausto al cual la montaña de piedra consiente y responde por medio del eco, cuyo ritmo, al salir de la piedra, origina vidas nuevas y semejantes a las que emitieron los cantores terrestres.” El concepto sacrificial es absolutamente basilar en esta imagen, pues “Cada sonido emitido es un sacrificio del pneuma vital (aire) y cada eco es un sacrificio del elemento fuego (=piedra).” (*El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 233.)

¹⁰⁶⁹ “Dichas formas constituyen los contornos lineales, es decir, los típicos ritmos externos de los instrumentos musicales.” (*El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 222.) Para aclarar en lo posible esta idea, remitimos al lector a la famosa lámina XII del libro de Schneider, donde puede verse un catálogo de esos “ritmos externos” en su dimensión evolutiva y en su asociación con toda esa pluralidad de parámetros citada arriba.

¹⁰⁷⁰ Cfr. SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., pp. 262-266.

¹⁰⁷¹ Véase, por ejemplo, este fragmento: “El tipo musical con intervalos melódicos pequeños parece simbolizar el rápido movimiento ascendente de una mano que eleva un cazo vacío cogiendo el agua en un lago de la montaña para verterla paulatinamente sobre la tierra. La posición mística de este tipo melismático debe ser la casa 24, una casa del sonido *mi* (...).” (*El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 265.) El tipo musical descrito aquí por Schneider es ilustrado con

hombre de las culturas primitivas¹⁰⁷²; la reconstrucción del ámbito geográfico real a partir del cual pudo haberse proyectado esa otra topografía ideal “que aun en la geografía descriptiva de los autores antiguos interviene seguramente con frecuencia”¹⁰⁷³; la irradiación en el arte medieval (por ejemplo, en las catedrales góticas) de los arquetipos derivados de este paisaje místico¹⁰⁷⁴; la reconstrucción de la ciencia antiquísima según la cual el entramado cósmico se sostiene merced a un sistema de entrecruzamiento de líneas que, a su vez, genera unos ángulos maestros cuyo sostenimiento se debe a una serie de “tornillos” o “clavos” que se relacionan con la altura absoluta de los sonidos y su significado místico¹⁰⁷⁵; la prioridad, así como la superioridad mística, de la imitación acústica directa de los fenómenos en comparación con el lenguaje, los símbolos geométricos y los números-ideas, que son herramientas imitativas más toscas y aparecidas tardíamente¹⁰⁷⁶; la centralidad del concepto de “inversión” en la cosmovisión y la filosofía megalíticas, según el cual el mundo y los seres que lo pueblan son un reflejo microcósmico del universo, así como la idea de “sacrificio” o “peso sacrificial” asociada a ese concepto, pues el devenir del mundo y de los seres se desarrolla según un proceso de equilibrios y compensaciones continuo¹⁰⁷⁷; la

un par de fragmentos provenientes del acervo flamenco (el segundo de ellos, numerado como fragmento 15b, es la base del “Polo” que Falla incluye en sus *Siete canciones populares españolas*). A quien escribe estas líneas, ese “tipo musical con intervalos melódicos pequeños” le trae a la memoria el movimiento inicial de la *Sinfonía de los Salmos* stravinskiana, también escrito, por cierto, en modo frigio o de *mi*.

¹⁰⁷² Véase especialmente la p. 315 de *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., donde puede leerse: “Esta interpretación del círculo de quintas como un paisaje está muy de acuerdo con unas indicaciones de Al Biruni [*The book of instructions in the elements of the art of Astrology*], que relaciona Aries con el desierto; Tauro, con las praderas; Géminis, con la montaña, con los acróbatas (inversión), cazadores, músicos y los castillos del rey; Cáncer, con parques cultivados, ríos y árboles; Leo, con la montaña, con castillos y palacios; Virgo, con una casa confortable; Escorpión, con cárceles y cavernas; Sagitario, con los templos de los magos y arsenales; Capricornio, con las plazas de fuego y castillos; Acuario, con cavernas y cloacas; Piscis, con el lugar de la muerte.” Y sigue afirmando un poco más adelante, en la misma página: “Parece muy probable que, por analogía, todo el círculo de quintas fue considerado no solamente como el cuerpo del Géminis, sino también como una cabeza. En este caso las dos espirales *sifa* y *do/re* corresponden a las orejas; por ambos lados del *fa* se hallan los dos ojos; una protuberancia sobre la cabeza o en la frente (tan marcada en las representaciones de Budha) corresponde al *sol* (Júpiter); la nariz con sus dos orificios, a la montaña; la boca, al lago místico, y la barbilla o la barba, a la sierra (*mi*).”

¹⁰⁷³ Vid. SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., pp. 316-317.

¹⁰⁷⁴ Cfr. SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., pp. 317-318.

¹⁰⁷⁵ Cfr. SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 324. En esa misma página afirma el autor que esa “observación meticulosa de las alturas absolutas de los sonidos” implicó una desviación considerable respecto de nuestro diapason moderno, pues “situó el *mi* (el sonido de la campana amarilla) en la altura del *fa* sostenido nuestro.”

¹⁰⁷⁶ Cfr. SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., pp. 325-326. La mención de “los números sagrados” o “números-ideas” supone un nexo de unión entre lo que Schneider llama “la filosofía megalítica” y los albores de la filosofía en Grecia, representada aquí paradigmáticamente por el pitagorismo.

¹⁰⁷⁷ Cfr. SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., pp. 330.

relación de la inversión y el sacrificio con la simbología del círculo de quintas y todas sus otras lecturas asociadas¹⁰⁷⁸; los elementos basilares de la medicina popular y sus raíces en el sistema de correspondencias místicas¹⁰⁷⁹; el vínculo entre estas prácticas médicas primitivas, los números-ideas y los instrumentos musicales¹⁰⁸⁰; el poder medicinal de las plantas en relación con un determinado canon de formas en el que el principio de la analogía (del contorno lineal de la planta con ciertas partes del cuerpo animal, por ejemplo) juega un papel de máxima importancia¹⁰⁸¹; las formas geométricas básicas asociadas a esta concepción filosófica-mística, especialmente el pentágono (número 5) y el hexágono (número 6), así como la relación de ambos aspectos, pentagonal y hexagonal, con el círculo de quintas¹⁰⁸²; la incardinación del hombre en dicho pentágono (el llamado “pie de los druidas”¹⁰⁸³) y el papel excepcional que la mano humana desempeña en él, por ser “símbolo material de la voz, del canto y, de una manera más general, del sonido, esto es, del ritmo más substancial del universo”¹⁰⁸⁴; etcétera.

En la misma línea del monismo sugerido por Schneider (al calor de esas investigaciones de Koehler “que inducen a interpretar el cosmos entero como una jerarquía de formas rítmicas”¹⁰⁸⁵), nuestro trabajo parte de la premisa de la existencia de un **isomorfismo rítmico** entre dos realidades o polos: por un lado, la filosofía zambraniana, por otro, la música. A la vez, entendemos que las investigaciones de María Zambrano sobre la temporalidad o, mejor, sobre la fenomenología de la conciencia interna del tiempo (por evocar el título del célebre libro de Husserl), investigaciones que habrían de cristalizar en una de las facetas

¹⁰⁷⁸ “[Para el hombre] Son perceptibles y conscientes los sacrificios sólo a partir de su entrada en el eje *do-mi* (Marte-Saturno), pero, a medida que se agota su “capacidad terrestre” por el sacrificio continuo, su caudal espiritual –merced a la inversión- aumenta en la parte opuesta (celeste) del círculo de la vida.” (*Ibid.*)

¹⁰⁷⁹ Cfr. SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., especialmente las pp. 331-339. Una muestra: “La enfermedad ocupa la línea *si-fa-do* y la curación el eje *do-mi*. Tal posición mística de la enfermedad se denuncia también en la costumbre de romper una olla (= tambor de vida) por encima de la cabeza del enfermo, de lanzar un puchero contra una roca y de disparar muy cerca de la oreja del paciente. Como la oreja y el arco se sitúan místicamente en la zona *si-fa-do* y el mundo parece haber sido considerado como una cabeza, este tiro debe representar el paso de la enfermedad desde la oreja izquierda (muerte) hacia la oreja derecha (resurrección).” (*El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., pp. 332.)

¹⁰⁸⁰ “En la medicina musical el eje solar (*fa-la*) con los números 1 y 6 se expresa por el tambor circular (*fa*), por los instrumentos de cuerda o la chirimía (*la*) que se empleaban contra la picadura de la tarántula (tarantela en un compás de 6/8), mientras que 3 y 9 se empleaban para curar

¹⁰⁸¹ Cfr. SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 331.

¹⁰⁸² Cfr. SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., pp. 338-345.

¹⁰⁸³ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 338.

¹⁰⁸⁴ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 340. La dualidad del 5 y del 6 se refleja también en este motivo de la mano: “(...) el número 6 no cesa de manifestarse en la ideología mística de la mano, ya que la mano mística parece tener seis dedos.” (*El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 342.)

¹⁰⁸⁵ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 46.

más sugestivas de su filosofía, la teoría sobre la forma-sueño, muestran un alto grado de aplicabilidad al campo de la fenomenología del tiempo musical. Por decirlo de otra manera: **la forma-sueño zambraniana parece ser una potencial herramienta auxiliar para el análisis fenomenológico de la música**, aspecto que hasta ahora no ha sido mencionado, que sepamos, por ningún especialista, y que nosotros hemos pretendido desarrollar con cierta extensión en el capítulo titulado “El sistema musical de María Zambrano”.

Además de determinar nuestro intento de aplicar la categoría de isomorfismo rítmico a la relación entre filosofía y música, y además de abrir igualmente la caja de las resonancias que las investigaciones sobre los sueños y el tiempo pueden tener para la comprensión de la música, pensamos que la incidencia de Schneider se refleja en, al menos, otros cuatro aspectos o temas del discurso zambraniano:

- Su interés por el cristianismo primitivo, la Patrística, el gnosticismo y el misticismo cristiano y sufí, estratos en los que Schneider detecta supervivencias de las concepciones místicas primitivas.
- El pitagorismo: el impulso que la reconstrucción de una cosmología musical primitiva pudo suponer para la inmersión zambraniana en el *acervo génico* representado por la silente tradición del pitagorismo, viene dado por la abundancia de los puentes que Schneider tiende entre esa cosmología y la tradición pitagórica en no pocos lugares de *El origen musical de los animales símbolos*.
- El “saber sobre el alma” de Zambrano, inmensamente estimulado por la influencia de Schneider, y determinado por una certeza básica, a saber: la de que “el contenido mítico de las religiones es la manifestación misma de la vida del alma.”¹⁰⁸⁶
- La musicalidad del lenguaje originario¹⁰⁸⁷, así como la relación entre el componente intelectual de la palabra y el componente acústico o fónico, tema éste que se fusiona plenamente con las reflexiones de Zambrano acerca de la Palabra, uno de los centros de gravedad de su escritura y argumento del capítulo que pasamos a desarrollar a continuación.

¹⁰⁸⁶ ZAMBRANO, María. *El sueño creador*, op. cit., p. 77.

¹⁰⁸⁷ “El lenguaje místico intenta emplear todos los recursos vocales posibles, mientras que el lenguaje corriente elige y “petrifica” una serie limitada de posibilidades lingüísticas.” (SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 156.)

5. LA PALABRA

5.1. PALABRA Y MÚSICA

En el conjunto de la metafísica y la cosmología zambranianas, el tándem música-palabra constituye un eje principal, tal vez el elemento axial único y prioritario. La palabra aparece inextricablemente unida a la música, pues, como ya escribe Zambrano en *Filosofía y poesía*, en una sentencia en la que resuenan los ecos del mito dionisiaco, “el primer lenguaje tuvo que ser el delirio.”¹⁰⁸⁸

Pero la relación entre música y palabra es sumamente compleja. Por un lado refleja lo que Steiner ha llamado el *agon*, “la lucha (...) entre el canto y el raciocinio”¹⁰⁸⁹ que tan sugestivamente encarnan ciertos mitos de carácter fundacional como el de Orfeo, las Sirenas, Marsias o el propio Dionisos, pero, por otro, remite a una idea de unión primigenia, de comunidad mística original que, a su vez, en tanto estado edénico perdido e incesantemente buscado, lanza un puente alusivo hacia el recurrente esquema historiográfico trimembre de Edad de oro-Decadencia-Restauración. Éste es uno de los pilares del esencial *Claros del bosque*.¹⁰⁹⁰

Ese dualismo interpretativo, es decir, el de la consideración de la música como lo sustancialmente *otro* respecto de la palabra y, al mismo tiempo, el de su estimación como savia íntima e inseparable de la misma, encuentra argumentos de sustentación en muchos lugares de la obra zambranianas. Así, por ejemplo, en el feraz capítulo titulado “La condenación aristotélica de los pitagóricos”, de *El hombre y lo divino*, Zambrano incide en la perspectiva de la oposición, estableciendo una doble correlación antitética entre los términos palabra-espacio-luz y música-tiempo-noche:

“Salir al espacio se confundirá con ‘salir a la luz’.”

“Mientras que la representación nacida del sentir del tiempo será nocturna y abismal. Y si la palabra corresponde a la luz —el *logos-luz*—, el abismo de la noche temporal se hará accesible al manifestarse en la música, forma del tiempo.”¹⁰⁹¹

¹⁰⁸⁸ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 42.

¹⁰⁸⁹ STEINER, George. *Errata...* op. cit., p. 93.

¹⁰⁹⁰ *Claros del bosque*. Barcelona: Seix Barral, 2002 (5ª ed.) [1978]. Véase especialmente la sexta parte de la monografía, titulada PALABRAS, que contiene párrafos tan sugestivos (alguno muy breve, casi aforístico) como “Antes de que se profiriesen las palabras, “La palabra del bosque”, “La palabra perdida”, “La palabra que se guarda” o “Sólo la palabra”.

¹⁰⁹¹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 85.

La misma relación de antítesis se plantea a partir del análisis de la distinta instrumentalización que una y otra, música y palabra, hacen de su *a priori* básico, el tiempo:

“La palabra siempre precipita el tiempo, la música lo obedece con cierto engaño, pues va en busca del éxtasis.”¹⁰⁹²

El tiempo, la distinta utilización del tiempo, parece verdaderamente erigirse en piedra de toque para ponderar lo irreductible de esa hostilidad milenaria entre palabra y música. La música (el grito primigenio) arde en el tiempo, haciendo de éste un *plenum* de sentido (aunque no de significación en un sentido discursivo), en tanto que el surgimiento de la palabra necesita de un *lapsus* en ese mismo discurrir temporal:

“Desde el punto de vista de la temporalidad, el grito consume el tiempo íntegramente, lo llena. Mientras que la palabra no se da sin un cierto vacío en el tiempo, sin una pausa. Sin pausas y sin silencio no hay palabras.”¹⁰⁹³

El vacío es, pues, requisito para que la palabra acaezca y se dé. En el párrafo 6.4. (“Forma”) del capítulo siguiente, hablaremos más extensamente de esta querida idea del vacío y del “átomo de vacío” que, allí, Zambrano nos descubre como condición imprescindible para que se opere la apertura histórica del tiempo, el despliegue del tiempo como proceso, como tiempo transitivo propiamente humano. Aquí, sin embargo, el concepto de vacío es utilizado para referirse a ese intersticio, pausa o suspensión que, abriendo una grieta o falla en el *continuum* temporal de la música, en su reverberar indeclinable, hace posible la irradiación de la palabra:

“Lo que precede a la palabra y la anuncia no es (...) el grito, sino un cierto silencio, al que corresponde una distancia y una tensión por parte del sujeto.”¹⁰⁹⁴

En *De la aurora* se expresa la misma idea de otra manera:

“Para que haya palabra tiene que cesar o extinguirse, aunque sea insensiblemente, la sílaba, ya que la palabra se arquitecta (sic) en la intersección del vacío y el silencio (...).”¹⁰⁹⁵

¹⁰⁹² ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 108.

¹⁰⁹³ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 70.

¹⁰⁹⁴ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 71.

¹⁰⁹⁵ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 139.

Pero el átomo de vacío no es sólo condición de existencia de la palabra, sino que su presencia y su influjo llegan más allá, al dejar impreso *en el interior de la palabra misma*, en su seno íntimo, el sello de su necesidad:

“La inteligencia humana, de la cual el signo más alto es la palabra, tiene en su interior, aunque sea monosilábica, un vacío, aunque sea un vacío infinitesimal.”¹⁰⁹⁶

En unos fragmentos extraordinarios de *Notas de un método*, Zambrano habla del origen vibratorio (es decir, musical) de ese vacío al que ella concede una dimensión casi soteriológica:

“El vacío, el vacío salvador, ha de estar dado por una velocidad máxima, por una **máxima vibración** de esa última realidad que se ha nombrado como espíritu y, supeditadamente, del «alma del mundo». Su acción hace, crea el vacío, que puede ser llamado «nada», la nada, la nada divina-humana, tan sospechosa para los adoradores de la sustancia, no para sus simples creyentes, ni menos todavía para sus aceptantes.”¹⁰⁹⁷

Y señala, un poco más adelante, la inmensa acuidad, al parecer inseparable de un enorme sufrimiento previo, necesaria para sentir ese vacío:

“El sentirse creado, criatura, lleva a sentir con sagrado respeto y aun con sacro horror el vacío; fuera de sí, en la naturaleza, y dentro de sí, en la soledad, en esa soledad que se da en el abandono, en el verse abandonado de toda humana asistencia y aun de todo socorro divino: la copa de la soledad, vacía. Siente entonces y recuerda, quien así se siente y se ve, la nada que precedió a la creación, y no el caos que antecede al orden. Y agudizando el oído -el interno o metafórico-, llega a percibir la **vibración de velocidad máxima**, superior a la de la luz, a toda vibración conocida, y la claridad indecisa, palpitante, más allá de todo horizonte conocido. El palpar eco del palpar primario; primero quizás, a solas.”¹⁰⁹⁸

Vacío y silencio son reivindicados, pues, como centro de la palabra, como núcleo en torno al cual orbita la palabra. Esa órbita que representa el significado concreto, el límite que determina lo que llamamos “propiedad” en el uso de una determinada unidad léxica. La poesía vendría a inducir una distorsión de esos perfiles orbitales al modificar la potencia que la fuerza de atracción gravitatoria del centro –el centro de silencio- ejerce sobre la periferia móvil, sobre el *mundus* transitivo de la palabra.

Toda la argumentación que precede, así como las citas textuales que la sustentan, se alinean, como hemos visto, en la dirección de destacar el contraste y

¹⁰⁹⁶ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 138.

¹⁰⁹⁷ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 123. La negrita es nuestra.

¹⁰⁹⁸ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., pp. 123-124. La negrita es nuestra.

la distancia inmensa entre música y palabra. Mas, como hemos señalado arriba, ésa no es la única línea interpretativa de Zambrano. También hay lugar en su pensamiento para una perspectiva en la que no es la antítesis, sino más bien la continuidad y la *comunidad*, las que presiden el sentido de la intrincada relación entre palabra y música. De esta manera, por ejemplo, en *De la aurora* la antítesis cede el paso a la dependencia genética, y se afirma nada más y nada menos que el germen de la palabra se oculta en el seno de la música:

“En el interior más hondo del reino del sollozo y del llanto y del gemido habita tal vez el núcleo, semilla indisoluble ha de ser, de la palabra misma (...).”¹⁰⁹⁹

La musicalidad es un componente indisoluble de la palabra, la cual, en su forma más pura y operante, no es sino mera vibración. En el lenguaje (al menos en las formas más primitivas y rousseauianamente más auténticas del mismo) pesa más la cadencia que el contenido, de lo cual cabe deducir que todo lenguaje es poético, y que lo poético no debe concebirse, pues, como excrecencia baladí o fútil ornato de la facultad humana de hablar, sino como origen primero de ese privilegio y como su destinación, vocación y querencia últimas:

“Tiene el lenguaje su sonar, y en su forma más elemental se impone sobre el mismo decir; mas se da una degradación de este sonar que puede hacer de una pura canción una musiqueta, mientras que algunas canciones destinadas a ser musiquetas son salvadas y transformadas por la voz de alguien que canta con alma, más que con escala, en verdadera música y en la música que sostiene sobre el abismo a la palabra y es palabra inolvidable, es decir trascendente.”¹¹⁰⁰

En el capítulo octavo, “La raya de la escritura”, de *De la aurora*, inspirado por los estudios sobre la lengua contenidos en *Palabra dada* de Massignon¹¹⁰¹, la música llega a sugerirse como paradigma del lenguaje. Reflexionando acerca de la relevancia plástica de la escritura árabe y del sentido inverso en el que esta escritura se despliega en el espacio (si la comparamos con la occidental), Zambrano nos da la pista de la música como *desideratum* de la palabra, como paradigma de su ser, una idea que habría sido constante estética en el caso de algunas vanguardias literarias y que estuvo presente desde el principio en el proyecto del Simbolismo:

¹⁰⁹⁹ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 124.

¹¹⁰⁰ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 130.

¹¹⁰¹ Vid. ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 226, nota nº 51 de Jesús Moreno Sanz.

“Y las palabras así han de ser infalibles, como lo es la música pura enajenada en sí misma, en su propio canto.”¹¹⁰²

En algunas circunstancias privilegiadas, el hombre está en condiciones de sentir el advenimiento de la palabra como una oleada, transportada, sostenida en las alas de la música. Es el caso, por ejemplo, de la situación de un espectador que contempla unas ruinas, pues de ellas “se siente a punto de desprenderse, a veces, una palabra. Y, siempre, una música”¹¹⁰³. Habla Zambrano también de otras matrices generadoras de esas misteriosas palabras leves, sin peso, que sin saber por qué regalan su imantadora presencia:

“(…) remoto silencio, fondo, horizonte, océano de silencio, de donde llegan las palabras sueltas, solas, como sin dueño; las palabras que visitan.”¹¹⁰⁴

“Palabras que visitan”, exoneradas, liberadas de todo lastre referencial o representativo, parangón el más cercano de una música inaudible, “ejemplo puro de la palabra no expresiva.”¹¹⁰⁵

Esa connotación de ligereza y gracia, ese sentido lúdico, esa suerte de serena jovialidad, *Heiterkeit* de la palabra, de “las palabras que visitan”, como escribe Zambrano, encuentra una plasmación muy pertinente en el motivo de la danza, desarrollado especialmente en *De la aurora*. La danza se erige en metáfora de vida activa, señalada por el signo axiológico positivo de lo verdadero y lo auténtico, contrapuesta pues a aquella heideggeriana “vida inauténtica” que abrumba al hombre cuando éste se desenvuelve en un entorno de palabras inmóviles, esclerotizadas, erosionadas:

“La palabra, criatura viviente desde el principio, nacida y danza en corro, no puede detenerse, perdería su vida convertida en cosa, anticipando el objeto que, devorada y borrada por la historia, ha llegado a ser para todos disponible, utilizable, la sumisa y sin aliento, la que se cae apesadumbrada, en la falda de la inercia.”¹¹⁰⁶

Danza de la palabra súbita, de la que podríamos decir, parafraseando el *Symbolum Nicenum*, que es “engendada, no creada”. Palabra que es sustancia de eso que llamamos inspiración: el estado musical del que se siente imbuido todo artista, elemento, pues, eminentemente *construens*, palabra salvadora que al mismo tiempo suscita esa turbadora inminencia que es zozobra, víspera urgente de

¹¹⁰² ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 133.

¹¹⁰³ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 257.

¹¹⁰⁴ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 68.

¹¹⁰⁵ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 69.

¹¹⁰⁶ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 94.

la creación. Schiller lo expresó en un fragmento célebre, al describir la dinámica singular de su fábrica poética:

“El sentimiento carece en mí, al principio, de un objeto determinado y claro; éste no se forma hasta más tarde. Precede un cierto **estado de ánimo musical**, y a éste sigue después en mí la idea poética”¹¹⁰⁷.

En el caso de María Zambrano, su *De la aurora* vuelve a ser la referencia principal para una evocación del proceso creativo en la que se dan cita, a la vez, la metafísica de la palabra, la metáfora de la danza y las referencias pitagorizantes:

“Es revelación aquello que aparece como palabra aislada o número sin descifrar, la cifra que se impone inolvidable. Esa palabra aun aislada abre la capacidad tantas veces adormida de expresar, de expresión; da valor y sostiene al sujeto a quien, al par, acompaña y atormenta; danza. Es la danza operante que unifica el ser y el sentir.”¹¹⁰⁸

“Danza operante” de la palabra, presencia que mueve a actuar, a una *ποίησις* que es la misma que Goethe parece evocar en su *Fausto* (primera parte, escena III), cuando escribe: “En el principio fue la Acción”. En el caso de Zambrano, esta envoltura radiante de la palabra esencial, este aura danzante, radiosa de luces de la palabra primera, parece ser un argumento a favor de la función originariamente mágica del arte:

“Pues no se trata en principio [en los lugares no penetrados de nuestra civilización] de expresar [al hablar] opiniones, ni emociones personales, sino ejecutar una acción eficaz: conjuro, invocación, oficio; modos de provocar la aparición de un ‘algo’, suceso, situación, desencadenamiento de un conflicto.”¹¹⁰⁹

En *De la aurora* se insiste en la continuidad y plenitud de la música (y “de todo lenguaje no humano”, añadirá Zambrano) como contrapuesta a la discontinuidad y necesidad de vacío de la palabra. Pero entre música y palabra se destaca una relación de dependencia que tiene mucho de emanantismo inverso, ascendente. Así, el par palabra-música tendría su *análogon* en el tándem cielo-tierra (la pareja Urano-Gea de la *Teogonía* hesiódica):

“La continuidad del silbo, y de todo lenguaje no humano, sacrificados a la discontinua palabra; la música y el poema los rescatan. Y ese cántico de todas las criaturas que se

¹¹⁰⁷ Citado por NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1985, p. 62. Se trata de un fragmento de una carta de Schiller a Goethe, fechada el 18 de marzo de 1796. La negrita es nuestra.

¹¹⁰⁸ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 119.

¹¹⁰⁹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 218.

eleva sin cesar forma el suelo de la palabra que estaría obligada, si lo siente mínimamente, a convertirse en el cielo que recoge ese himno sin fin, si es que obedece plenamente a lo que la sostiene, a la música, a esa música del universo.”¹¹¹⁰

Por supuesto, esa cadena de metáforas de la que se sirve Zambrano evoca fuertemente aquella sugerente imagen genérica de Wagner (que él utilizó como argumento en su connotación parcialmente negativa de la música pura o *absoluta*), según la cual:

“(…) todo organismo musical es femenino por naturaleza, por poseer la facultad de concebir, y no la de procrear; la fuerza productiva reside *fuera de él* y, de no ser fecundado por esta fuerza, no es apto para dar a luz la cosa concebida.”¹¹¹¹

He aquí la feminidad de la Música-Tierra-Gea y la masculinidad de la Palabra-Cielo-Urano como nexo común entre la ontología pitagorizante de Zambrano y la metafísica de la música en Wagner.

Que “la discontinua palabra” pueda verse salvada por la música o por la poesía (la cual, como quería Borges, supera a la música, porque la incluye), es algo que María Zambrano encarnó vitalmente. Son múltiples los testimonios de quienes la conocieron y la trataron, o de los que simplemente pudieron exponerse alguna vez al alcance de sus conferencias, sus clases o sus comunicaciones privadas y domésticas. El filósofo cubano Medardo Vitier escribió en *El Mundo* (Puerto Rico) un artículo con el título de “Lecciones de María Zambrano”, a propósito de un curso sobre Ortega dictado por nuestra autora. La musicalidad del *dictum* zambraniano es descrita allí plásticamente por alguien que pudo experimentar directamente la sensación acústica del fluir oral de esa reflexión:

“La riqueza de ideas anima la entonación. Ésta no ha de referirse sólo al lenguaje. Incluye también al pensamiento. Más aún: es el pensamiento el que entona. La inflexión de su voz no se aleja nunca del hilo que le sirve de patrón. Leves inflexiones le bastan para acentuar o matizar (...) aun en las nuevas ideas uno adivina cautela, miramiento, eso que ella misma llamó “temblor”, ante la verdad o en el camino para hallarla (...) lo que Mañach llamó “gracia de la inteligencia”.”¹¹¹²

En verdad la contundencia, la redondez aforística de la escritura zambraniana, son continuo motivo de asombro. Es muy difícil caminar por las undosas arenas de sus libros sin encontrarse regularmente con esas gemas

¹¹¹⁰ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., pp. 140-141.

¹¹¹¹ WAGNER, Richard. *Ópera y drama*, parte I, cap. VI. Tomamos la cita de Enrico Fubini, *La estética musical...* op. cit., pp. 310-311.

¹¹¹² Citado por Jesús Moreno Sanz, *La razón en la sombra...* op. cit., p. 702.

semienterradas, apotegmas, adagios, sentencias, máximas que clavan la atención del lector. Es éste un aspecto del que hemos querido dejar cumplida constancia en el Apéndice III de esta tesis, colección de citas de los principales libros de la autora, clasificadas por temas, donde el criterio principal no ha sido sólo el de la claridad expositiva y el de la pertinencia semántica con respecto al tema propuesto (que no es otro que el de la música en el pensamiento zambrano), sino, muy especialmente también, el de la eufonía expresiva y conceptual, pues hay igualmente una música de los conceptos, una armonía que emana a partir de la relación sintáctica entre las ideas que constituyen las partes de una oración. Así, cuando Zambrano dice: “En el desierto es imposible el politeísmo”¹¹¹³, o cuando afirma: “Los cristales de las razones no dichas son venenos insolubles”¹¹¹⁴, o bien cuando poéticamente se refiere a Málaga como “la ciudad salobre, de cielo bajo, frente al mar incandescente”¹¹¹⁵, es inevitable no ceder a la vibración de unas proposiciones que nos están hablando de la acuidad extraordinaria de su autora.

La capacidad de seducción de esa *lógica* musicalmente orientada que Medardo Vitier celebra en María Zambrano se instala en el mismo espacio de intersección entre música y lenguaje que ocupó durante el Renacimiento y el Barroco la teoría de la retórica musical, sólo que en el polo opuesto de ese espacio.

Este extremo bien merece un comentario: como es sabido, en 1416 el humanista florentino Poggio Bracciolini descubre la *Institutio oratoria* de Quintiliano en la abadía de San Galo¹¹¹⁶. El descubrimiento despertó un auténtico fervor por el estudio de las técnicas y los instrumentos dialécticos que coadyuvan a la formación del perfecto orador y al afinamiento de la que fue definida desde la Antigüedad como “el arte de persuadir” (también se vuelve a la lectura de Cicerón y su *De inventione*¹¹¹⁷). En el caso de la música, esta afición retórica se canalizó como esfuerzo de perfilar con alguna sistematicidad recursos sonoros (melódicos, armónicos, rítmicos) que pudiesen secundar la fuerza de ciertas imágenes propuestas por el texto cantado o bien pudieran ser utilizados, en general, como una suerte de pintura musical (también en el caso de la música instrumental).

En Alemania, por poner un ejemplo, mucho antes del nacimiento de quien habría de hacer un uso extraordinario de estas herramientas, Johann Sebastian Bach, Andreas Herbst fue propagador de la teoría, expuesta en su *Musica Poetica* de 1643, libro influido en cierto modo por un tratado homónimo de 1606 escrito

¹¹¹³ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 116.

¹¹¹⁴ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 152.

¹¹¹⁵ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 162.

¹¹¹⁶ ANDRÉS, Ramón. *Johann Sebastian Bach. Los días, las ideas y los libros*. Barcelona: El Acantilado, 2005, p. 129.

¹¹¹⁷ *Ibid.*

por Joachim Burmeister. También Athanasius Kircher, en su monumental *Musurgia universalis*, estudió esta relación retórico-musical, como lo hizo su contemporáneo Christoph Bernhard en *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con-und Dissonancien*.¹¹¹⁸

Algunos términos del léxico retórico-musical coinciden con las tradicionales “figuras de dición” y “figuras de pensamiento”¹¹¹⁹ de la teoría clásica (*dubitatio*, *exclamatio*). Otros parecen ser más exclusivos de la música (*anábasis*, *catábasis*, *abruptio*).

La descripción retórico-musical de un movimiento circular, figura que recibe el nombre de *circulatio*¹¹²⁰, puede encontrarse en el célebre lied *Gretchen am Spinnrade* de Schubert, la obra de 1814 que selló el encuentro entre el genio lírico del compositor y el numen de Goethe. El monótono e incesante movimiento de la rueca es sugerido por el omnipresente motivo melódico-rítmico del acompañamiento pianístico:

FRANZ SCHUBERT.
Op. 2.
Moritz Reichsgrafen von Fries gewidmet.

19. October 1814.

Nicht zu geschwind. ♩ = 72.

Singstimme. *sempre legato* Mei-ne Ruh' ist hin, mein
Pianoforte. *pp sempre staccato*
Herz ist schwer, ich fin-de, ich fin-de sie

Franz Schubert. *Gretchen am Spinnrade* (fragmento)

¹¹¹⁸ ANDRÉS, Ramón. *Johann Sebastian Bach...* op. cit., pp. 129-130

¹¹¹⁹ Vid. AZAUSTRE, Antonio/CASAS, Juan. *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel, 1997.

¹¹²⁰ ANDRÉS, Ramón. *Johann Sebastian Bach...* op. cit., pp. 129-133. Véase también WILSON, Blake / BUELOW, George J. / HOYT, Peter A. “Rhetoric and music”. *Grove Music Online*. L. Macy (ed.). Acceso 10-10-2007, <http://www.grovemusic.com>. Véase también

Si la retórica musical tomó como paradigma el repertorio de las *figurae* de la retórica clásica, en el extremo opuesto la “retórica” zambraniana se nos aparece íntimamente imantada por el informe poder sugestivo de la música.

5.2. SUGERENCIAS GNÓSTICAS

La añoranza zambraniana por la palabra está indefectiblemente teñida de colores órficos y gnósticos. Si, como resume Ferrater Mora: “Extrañeza, destierro, cautiverio, mundo sobrenatural y luminoso, vuelo y anhelo, llamada y vigilia, mensaje y redención, evocación y recuerdo, constituyen, junto a embriaguez y sombra, olvido, sueño y muerte, algunas de las categorías dramáticas que predominan en el gnosticismo mitológico y que se centran en torno al destino del alma y su historia”¹¹²¹, no puede resultarnos chocante el interés que muestra Zambrano por esas corrientes de pensamiento, así como por los llamados poetas órficos:

“(...) los poetas más lúcidos como Rimbaud no parecen (...) haberse engañado nunca; saben que su nostalgia es de un tiempo anterior a todo tiempo vivido y su afán por la palabra, afán por devolverle su perdida inocencia.”¹¹²²

Esa elusiva palabra primigenia es intuida y rozada especialmente en la poesía, espacio éste en el que se hace sentir principalmente en su ausencia, de ahí que la invocación a Mnemósine y, por consiguiente al orfismo, así como a la vecindad entre la palabra originaria y la música lleve a nuestra autora a hilvanar secuencias como ésta en las que el asíndeton no es más que expresivo reflejo de una intención identificativa:

“(...) la palabra poética, memoria, rememoración, canto llano (...).”¹¹²³

La evocación de la palabra primera tiene también un trasfondo ético y existencial. Lleva implícita la denuncia de un estado de alienación, de extrañeza del hombre frente al mundo. Una subversión de los valores que, como ha constatado, entre otros, George Steiner, tiene su inmediato reflejo en el desgaste y decrepitud de la palabra entendida como “lenguaje” o, mejor, como “lengua”, es

¹¹²¹ FERRATER MORA, José. “Gnosticismo”. En: *Diccionario de filosofía*, op. cit., vol. II, p. 1472.

¹¹²² ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 47.

¹¹²³ ZAMBRANO, María. *De la Aurora*, op. cit., p. 136.

decir, como herramienta de comunicación, instrumento de poder y valor de cambio naturalmente sometido a desgaste:

“El modernismo radical en la poesía europea, creo, se deriva en gran medida de la práctica de Mallarmé y de la metáfora teórica de Heidegger. En la dificultad ontológica, la poética de Mallarmé y de Heidegger, de lo órfico y de lo presocrático, expresan su sentir de la situación inauténtica del hombre en un ambiente de habla erosionada.”¹¹²⁴

Desde el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* de Rousseau, quien especuló acerca del mito de un lenguaje originario grávido de inflexiones melódicas, hasta Mallarmé y, más allá, Paul Celan, pasando por el insoslayable jalón de Heidegger, el poeta moderno ha experimentado la conciencia de esa situación de inautenticidad y ha tenido ante sí, como opción estética, la de abrirse al núcleo vivo generador de nuestra capacidad de nombrar, a la fuerza misma operante de una *gramática universal* que no sería sino la versión laica y humanística del Logos, la palabra engendradora, dadora de vida, eslabón primero en la *aurea catena* de la producción de los seres. Así es como George Steiner define esa situación en relación al estatus del artista de la palabra, al poeta en la Edad Contemporánea:

“No es tanto el poeta quien habla, sino el lenguaje mismo: *die Sprache spricht*. El poema auténtico, inmensamente raro, es aquel donde “el Ser del lenguaje” encuentra un albergue sin trabas, donde el poeta no es una *persona*, una subjetividad “dominando al lenguaje”, sino una “apertura a”, un escucha suprema de, el genio del discurso. El resultado de tal apertura no es tanto un texto como un “acto”, un acontecer del Ser y un literal “llegar al Ser”. En un nivel ingenuo, esta imagen deja la sospechosa marca expresionista de que “un poema no debería significar sino ser”. En un nivel más sofisticado, pero igualmente existencial, genera la poética de la “diseminación”, de la lectura “deconstructiva” y “momentánea” que encontramos en Derrida y en la escuela actual de la semiótica. No “leemos” el poema en el marco tradicional de la *auctoritas* del autor y en un sentido acordado, no importa cuán gradual y tentativamente se haya llegado a éste. Atestiguamos su precaria posibilidad de existencia en un espacio “abierto” de colisiones, de fusiones momentáneas entre la palabra y el referente.”¹¹²⁵

En *Filosofía y poesía* Zambrano participa de esa concepción del poeta que Mallarmé y Heidegger, uno desde la praxis poética, otro desde la reflexión filosófica, ayudaron a conformar. Ésta sería algo así como la oración del poeta contemporáneo, según María Zambrano:

¹¹²⁴ STEINER, George. “Sobre la dificultad”. En: *Sobre la dificultad y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 76.

¹¹²⁵ STEINER, George. *Sobre la dificultad...* op. cit., p. 79.

“Hágase en mí la palabra y sea yo no más que su sede, su vehículo. El poeta está consagrado a la palabra; su único hacer es este hacerse en él. Por eso el poeta no toma ninguna decisión, por eso también es irresponsable.”¹¹²⁶

El hacerse de la palabra en el seno del poeta es un *desideratum* para cuya realización la música ha funcionado como paradigma privilegiado muchas veces, sobre todo a partir del inicio de la llamada Edad Contemporánea. Así ocurrió, de manera muy clara, con los poetas simbolistas, que veían en la música un sistema de signos perfectamente autónomo, sin mácula referencial ni utilitaria. El “álgebra superior de las metáforas”¹¹²⁷ de la que hablaba Ortega respecto de la poesía deshumanizada es un intento desesperado de reproducir en la poesía los mecanismos naturalmente abstractos, autosuficientes, reflexivos, —es decir, “autopresentacionales” o de “símbolo no consumado”¹¹²⁸— de la música.

La reflexión acerca de la autoreferencialidad de la música tiene que ver, por supuesto, con la tradición pitagórica que, vía Boecio, heredó luego la Edad Media y el Renacimiento y que, más adelante, en gran medida imbuidos del espíritu de la llamada Revolución científica, mantendrían viva Mersenne, Descartes, Kircher, Leibniz (con su famosa definición de la música como “aritmética oculta del alma”), Rameau o Euler, entre muchos otros.

Los más matemáticos de entre los enciclopedistas franceses no fueron una excepción. Así, por ejemplo, en un escrito de juventud titulado *Principes généraux d'acoustique* (1748), Diderot esboza, al hablar de la música, la famosa teoría de las relaciones, aspecto que desarrollaría más tarde en la voz *Bello* de la *Enciclopedia*¹¹²⁹. El placer de la música consistiría, según este autor, “en la percepción de las relaciones [que se dan] entre los sonidos”¹¹³⁰.

Mas ese principio relacional, fundamento de la envidiada autonomía de la música respecto de cualquier lastre o conato referencial, podría rastrearse también en la palabra. A propósito del posible origen etimológico de la unidad léxica λόγος, que señala, según algunos, al verbo λέγειν, y en relación con la interpretación que da Heidegger de este verbo como “poner”, “extender ante”, “presentar después de haber recogido [y de haberse recogido]”¹¹³¹, podríamos entrever en el lenguaje un mecanismo interno en algo semejante al de la propia

¹¹²⁶ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 43.

¹¹²⁷ ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*, op. cit., p. 73.

¹¹²⁸ Ambas expresiones entrecomilladas son de Susanne Katherina Langer, que hace uso de ellas en su libro *Philosophy in a New Key*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1951. Citado por Enrico Fubini. *La estética musical...* op. cit., p. 361.

¹¹²⁹ FUBINI, Enrico. *La estética musical...* op. cit., pp. 211-212.

¹¹³⁰ Citado por Enrico Fubini. *La estética musical...* op. cit., p. 212.

¹¹³¹ FERRATER MORA, José. “Logos”. En: *Diccionario de filosofía*, op. cit., vol. III, pp. 2202-2203.

música, tal vez porque, al decir del citado filósofo alemán, “(...) el λόγος *qua* λεγόμενος puede también significar aquello de que se dice algo en tanto que se ha hecho visible en su relación a algo, en su ‘relacionabilidad’, tiene el λόγος el significado de relación y proporción”¹¹³².

En la música la relación se establece entre los sonidos que efectivamente aparecen o se dan en la escucha, relación ésta meramente formal. En el caso del lenguaje ésta se establece entre las palabras (y su combinación en la sintaxis) y “lo puesto” o sugerido ante el oyente como horizonte o posibilidad, como potencial de realización y descubrimiento contenido en la proposición. Así, el lenguaje descansaría, *también*, sobre una base de indeterminación nebulosa que podría ser un *análogon* de la inquietante asemantividad esencial de la música. Dicho de otra manera: la milenaria sospecha que la razón discursiva habría proyectado sobre la música en referencia a su naturaleza abstracta y a su asemantividad constitutiva, tendría su pertinente impugnación en la constatación de que en el lenguaje, el ámbito que ha sido incesantemente propuesto como contraejemplo de lo musical, se da igualmente un juego de correspondencias, una danza de tensiones continuamente cambiante (y quién sabe si sujeta o no a proporción) entre lo dicho y lo que, sucesivamente, se hace visible a través de eso que se dice. En esa transformación incidirían tanto una componente diacrónica o histórica, como otra de carácter inmanente o sincrónico. El lenguaje sería el signo o la huella de la inevitable limitación y el intrínseco relativismo de nuestra manera de habitar y contemplar el mundo. Éste, a su vez, habría de ser concebido como el complejo de los seres -y de los fragmentos y átomos de los seres- que, al modo de notas de una inimaginable polifonía, encuentra en el lenguaje –en cada proposición, en cada expresión deíctica- el medio de iluminar un hilo, un filamento, una conexión entre esos átomos que, a la manera de miríadas de mínimas descargas eléctricas, por un instante súbitamente iluminan un rincón de ese *cosmos*. La naturaleza musical del mundo se transparenta en el lenguaje. Enrica Lisciani-Petrini ha expresado plásticamente esa concepción atomística y relacional:

“Pero entonces, todo esto significa también que cada cosa, cada forma de mundo *es*, existe, sólo en la medida en que está regida, “sostenida” por toda la trama de relaciones en la que se halla “insertada” –*precisamente porque* está en perenne equilibrio sobre un vacío-silencio que nunca cesa de amenazarla. Por tanto, cada una *es*, existe, *para* todas las otras que la circundan, en un juego de reenvíos recíprocos que, al entrecruzarse, crean en el mundo toda una arquitectura, una estratificación de fenómenos inherentes y concordantes. Un planteamiento general que –como se ve fácilmente-, lejos de reducir el valor de cada individuo, hace más preciosa, *infinitamente necesaria*, su existencia. Y, por

¹¹³² HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit*, § 7 B. Citado por José Ferrater Mora. “Logos”. En: *Diccionario de filosofía*, op. cit., vol. III, p. 2204.

tanto, obliga a todos a elaborar una nueva ética, es decir, un nuevo *ethos*: un nuevo modo de habitar el mundo.”¹¹³³

Volviendo al tema que nos ocupa, el de las “sugerencias gnósticas” en la metafísica zambrana de la palabra, ese trasfondo cultural y cultural se cierne en la imagen, vetada también de orfismo, que Zambrano proyecta de la palabra como aurora incesante, promesa continua e insoslayable *desideratum*. No por casualidad la palabra, que es potencia de máxima gravidez, tiene en el símbolo del huevo un motivo plástico de representación privilegiado. El huevo que, en el lenguaje jeroglífico, como aclara Juan Eduardo Cirlot, “simboliza lo potencial, el germen de la generación, el misterio de la vida”¹¹³⁴:

“La aurora de la palabra es aurora incesante que asiste al que ha velado en la noche, al que ha velado la noche misma. Deidad primera la Noche, el Erebo de los órficos; y de los órficos también el “Huevo del mundo”.”¹¹³⁵

Una suerte de cosmogonía, una génesis órfica da cobertura para Zambrano al origen común de la palabra y el canto. Lo que Rousseau interpretó en clave antropológica se torna en nuestra autora sentir religioso:

“Parecen agotados ya los descensos de la poesía a los infiernos del alma humana, revelada a su vez a raíz del inicial viaje a los inferos (sic), donde la muerte se quedó con el amor, dejando, eso sí, soledad y tiempo. Pues a este primer viajero el infierno le dejó salir y el “lleno” de los “infiernos” se le trocó en el abismo donde tan sólo fluye el tiempo. Y en esta abismática soledad nació en el tiempo, al par, el canto y la palabra que es poesía. La música arrancada a la infinitud del tiempo que la dibuja y la señala. La palabra poética desprendida del tiempo, y que le opone una forma, una consistencia, casi un cuerpo.”¹¹³⁶

La concepción del *logos* en Zambrano es netamente cristiana, si atendemos a las oposiciones entre la concepción griega y la concepción cristiana del mismo. Como ha recordado Ferrater Mora:

“Para el griego, el Logos es un principio abstracto, ordenador, inmanente, intermediario. Para el cristiano, el Logos es una realidad concreta, creadora, trascendente, comunicativa.

¹¹³³ LISCIANI-PETRINI, Enrica. *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*. Madrid: Akal, 1999, p. 93.

¹¹³⁴ CIRLOT, Juan Eduardo. 1958. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2002, p. 252.

¹¹³⁵ ZAMBRANO, María. *De la Aurora*, op. cit., p. 103.

¹¹³⁶ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., pp. 215-216.

La relación del Logos con Dios puede ser una subordinación; la del Hijo con el padre tiene que ser una consubstancialidad.”¹¹³⁷

En su metafísica de la palabra, Zambrano reproduce en muchas ocasiones el tono o la fraseología propios del cuarto Evangelio, el de San Juan, el evangelio del *Verbum*, núcleo de la doctrina bíblica de la Palabra:

“La palabra define, capta o da la forma; revela la plasticidad del universo. En la palabra se encierra, se contiene una inteligencia que tiende a hacerse cuerpo; la palabra parece el pozo de un ímpetu que desciende a hacerse lo más parecido a cosa; un sentido en busca de su forma. La palabra desciende.”¹¹³⁸

El itinerario de salvación o redención implícito en el imaginario zambraniano, su, podríamos decir, horizonte de expectativas, su forma de la esperanza, pasa por un desandar el camino histórico recorrido por la palabra, en aras de un numinoso y musical retorno al origen que revela en su interpretación la presencia operativa y subyacente del socorrido esquema historiográfico de Edad de oro-decadencia-restauración:

“La palabra se volverá hacia lo que parece ser su contrario y aun su enemigo: el silencio. Querrá unirse a él, en lugar de destruirle. Es “música callada”, “soledad sonora”, bodas de la palabra y el silencio. Pero al retroceder hasta el silencio ha tenido que adentrarse en el ritmo; absorber, en suma, todo lo que la palabra en su forma lógica parece haber dejado atrás. Porque solamente siendo a la vez pensamiento, imagen, ritmo y silencio parece que puede recuperar la palabra su inocencia perdida, y ser entonces pura acción, palabra creadora.”¹¹³⁹

Ese vínculo entre palabra y silencio lanza puentes innegables hacia el gnosticismo. El gnóstico Valentino suponía que en el origen hubo un principio masculino, el *Padre* o el *Abismo*, al que se sumó un principio femenino, el *Silencio*¹¹⁴⁰. La unión de los dos dio origen al *Nous* y al *Descubrimiento* (o la *Verdad*)¹¹⁴¹. Juntos constituyeron la primera Tétrada, a la que seguiría posteriormente una *Ogdoada*¹¹⁴². Hipólito de Roma, el mártir cristiano que vivió entre los siglos II y III, afirmó a propósito de los valentianianos:

¹¹³⁷ FERRATER MORA, José. “Logos”. En: *Diccionario de filosofía*, op. cit., vol. III, pp. 2203-2204.

¹¹³⁸ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 85.

¹¹³⁹ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 49.

¹¹⁴⁰ Vid. FERRATER MORA, José. “Gnosticismo”. En: *Diccionario de filosofía*, op. cit., vol. II.

¹¹⁴¹ *Ibid.*

¹¹⁴² *Ibid.*

“Una corriente, a fin de salvaguardar la pureza pitagórica de la doctrina de Valentín, piensa que el Padre se halla solo, sin elemento femenino y sin cónyuge. Otros, en cambio, creen imposible que de sólo un ser masculino se produzca la generación de todos los seres engendrados, y por esto le añaden al Padre del universo, por necesidad, una cónyuge, Silencio, para que pueda ser padre.”¹¹⁴³

También Clemente de Alejandría incide en esta importancia del silencio en su impugnación de los gnósticos:

“Silencio –dicen- es la Madre de todos los seres emitidos por el Abismo; por cuanto no estaba en su mano decir nada sobre el Inefable, guardó silencio; por cuanto comprendió, lo pregonó incomprensiblemente.”¹¹⁴⁴

Esta palabra que es canto y ritmo, pero que al mismo tiempo alberga en su seno íntimo, como signo y aval de su absolutidad y su ilimitada capacidad operante, el silencio, es palabra más allá de la palabra. Palabra que deja a quien la toca imantado de un aura irradiante, ella, la palabra soñada por los simbolistas, que no puede ser reificada, convertida en objeto, reducida a mero valor de cambio:

“La palabra más alta y entera, la más libre es aquella lavada por el fuego, la que se forma en él, por él, quedándose así en lo invulnerable, en el centro último de su sentido. Y no puede propagarse. Se propaga la palabra en principio por la combustión en la que nace, por el aliento que de esa combustión se desprende, por lo que tiene de hija del fuego. Y que puede ser fuego que arrebatara, que la devora apenas nacida, despojándola de su sentido y dejándole todo su ímpetu; y el más puro que la funde una y otra vez, hasta que nace del todo y es al par inteligente y misteriosa, una. La palabra que no puede ser usada, ni utilizada; la que es consumida quedándose intacta. La que lleva en su canto el silencio, y que al ser recibida crea soledad y comunicación. La palabra.”¹¹⁴⁵

Palabra que “no puede propagarse”, que no se intercambia y no se gasta, pero que al mismo tiempo es límite, horizonte y *a priori* de toda comunicación. Palabra cuya intuición tiene una raíz innegablemente religiosa, y que hace brotar en el hombre la primera resonancia de todo sentimiento religioso: la piedad.

“Piedad es la forma primeramente accesible de lo religioso, la toma de contacto, indefinible, pues toda religión comienza por lo inefable y acaba en ello, pues lo que de ella puede ser revelado en palabras es una parte mínima de todo lo que nos ofrece. Y esto inefable es, sin embargo, el fundamento de la palabra, de que haya cosas y nombres para

¹¹⁴³ Hipólito de Roma. *Refutación de todas las herejías*, libro VI, 29, 3.

¹¹⁴⁴ CLEMENTE DE ALEJANDRÍA. *Extractos de Teódoto*, 29.

¹¹⁴⁵ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., pp. 252-253.

las cosas, pues que más bien se parece a un espacio, a un espacio vital donde vivimos, nos movemos y llegamos a ser.”¹¹⁴⁶

Algunas figuras históricas privilegiadas del panteón zambraniano podrían ser propuestas como paradigmas de esa lucha del hombre con el ángel de la Palabra. Una lucha en la que el ser humano resulta indefectiblemente derrotado, mas con una derrota “demostrativa” y esperanzadora que viene a manifestar *a contrario* la existencia de aquello que, como el Dios bíblico, se rehúsa a decir su nombre. Ése es el caso, para Zambrano, de la insoslayable referencia imponente de Unamuno:

“La religión en él [Unamuno] es un proceso que abraza su existencia toda, es más; es su existencia misma que se abre paso; es vida, búsqueda del futuro inalcanzable que ha de ser alcanzado; un futuro que, lejos de consumir su pasado, lo ha de arrastrar consigo. Y con el pasado sus “ex futuros”, todos sus tiempos, todos los tiempos del verbo; todo lo que el verbo expresa y manifiesta. Todo lo que la palabra dice dentro de sus confines, y lo que queda más allá del confin último, del silencio y de lo indecible, por ella, al fin, revelado como tal. Ya que la derrota de la palabra viene a ser, al cabo, su más resplandeciente victoria; patentizar lo no dicho todavía, y lo indecible.”¹¹⁴⁷

Esa palabra “más alta y entera”, de la que la palabra humana no es sino pálido reflejo, actualización sometida a las fluctuaciones del tiempo histórico, adquiere la estatura de una suerte de atributo del *Deus absconditus* de los gnósticos:

“(…) la palabra viene siempre de lo inefable; todo lo que se dice nace, como la luz que vemos, de una placenta de sombra.”¹¹⁴⁸

La componente gnóstica del pensar zambraniano se verifica también en la recurrencia de ciertas imágenes esenciales que esmaltan su particular *dictum*. Son algo más que metáforas. Constituyen verdaderos pilares de la argumentación, auténticos, por emplear figuradamente la expresión estoica, *logoi* seminales que informan por sí mismos toda una cosmovisión, determinando así grandes estructuras, de una manera parecida al modo en que un motivo musical puede determinar el desarrollo narrativo (con todas sus vicisitudes rítmicas, armónicas,

¹¹⁴⁶ ZAMBRANO, María. *Unamuno*, op. cit., p. 52.

¹¹⁴⁷ ZAMBRANO, María. *Unamuno*, op. cit., pp. 167-168.

¹¹⁴⁸ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 216. La palabra necesita un espacio en el que reverberar, y no es extraño que en el misticismo, como el del luterano Jacob Böhme, se piense a Dios como un espacio de resonancia (*vid.* Ramón Andrés, *Johann Sebastian Bach...* op.cit., p. 88.) La presencia de Böhme en la correspondencia de Zambrano con Agustín Andreu es, por cierto, notable.

contrapuntísticas) de organismos musicales extensos. Así, por ejemplo, el motivo de la serpiente-símbolo, muy importante en libros como *De la aurora* o *Los bienaventurados*. La consideración del símbolo en sí mismo, o bien la interpretación de ciertas figuras históricas a través de esa prisma simbólico y arquetípico transmite un inconfundible aroma gnóstico:

“(...) María Magdalena, serpiente del paraíso enroscada a la cruz, arrastrándose ahora también, como siempre lo hizo, alzándose a los pies de aquél.”¹¹⁴⁹

Dentro de las diferentes corrientes que agrupamos bajo el nombre común de “gnosticismo” destaca, al respecto del símbolo citado, la llamada de los *ofitas*, secta judía o sirio-alejandrina que tenía como símbolo la serpiente, ὄφις¹¹⁵⁰. Pero la remisión a este animal simbólico tiene también una lectura musical, pues parece apuntar, y Zambrano enfatiza ese vínculo, a la idea de una música primordial que hubiese precedido a la emisión del *logos*. Como si hubiese de ser concebida la palabra al modo de radiante materialización sobrevenida a partir de un previo rumor musical, absoluto (por separado de todo *verbum*) e informe. La música, pues, como matriz o “placenta de sombra” de la palabra:

“En el principio era el canto y antes del canto el silbido que anuncia la aparición del *logos*.”¹¹⁵¹

Por otra parte, silbido, serpiente, conocimiento, revelación, Paraíso, son todos ellos momentos fundamentales del más gnóstico (o el más propenso a una exégesis gnóstica) de los libros bíblicos, el Génesis. Es en el marco representado por lo paradisíaco originario donde la metafísica zambraniana de la palabra, transida de pitagorismo y de música, tiene su acomodo natural:

“Si todo tenía carácter de revelación [en el Paraíso] y por ello no había posibilidad ni, menos aún, necesidad de conocimiento, si todo estaba bañado en la luz primera, la revelación como tal no podía ser conocida. Sólo algo escondido, una palabra. Una palabra más que nada, pues que en tal co-presencia, sin imágenes interpuestas ni horizonte, la palabra había de sonar muy raramente. Sin duda que sonaría, pues la palabra, el verbo, era desde un principio. Y al ser así, los lugares primeros y las primeras criaturas habían de ser en virtud de la palabra correspondiente, de la palabra que era su forma y su esencia, su garantía también. Habían de ser lugares y criaturas al modo de palabras logradas, o por lo menos habían de estar al nivel de su palabra, de la palabra recibida. Ser era entonces eso: guardar la palabra recibida.

¹¹⁴⁹ ZAMBRANO, María. *De la Aurora*, op. cit., p. 141.

¹¹⁵⁰ Vid. FERRATER MORA, José. “Gnosticismo”. En: *Diccionario de filosofía*, op. cit., vol. II.

¹¹⁵¹ ZAMBRANO, María. *De la Aurora*, op. cit., p. 104.

No podía existir, pues, camino alguno, ni siquiera hacia el centro. Y la palabra recibida, depositada en la criatura, es su ser que llega en ella, guardada, a ser sustancia.(...) La palabra guardada, pensamiento divino en cada criatura, no había aún ‘descendido’ a las entrañas. No había entrañas. El hombre primero no era como un embrión ni como un proyecto. No tenía que crecer y menos aún seguir siendo engendrado. La palabra recibida bastaba. Prisciliano dirá cantando, danzando: quiero ser engendrado.

Pues que la palabra recibida era ritmo y número.”¹¹⁵²

Lo que Zambrano llama “palabra guardada, pensamiento divino en cada criatura”, remite naturalmente a las *rationes seminales* del estoicismo, con la salvedad de que, en un contexto paradisiaco, a esas *rationes* no parece corresponderles el papel de principio dinámico, no son “causas o razones de ser (y de acontecer) de cuanto es (y acontece)”¹¹⁵³, sino que bastaban en sí mismas como principio informador de unos seres también en sí mismos acabados y perfectos.

Los Padres de la Iglesia, y especialmente San Agustín, llegaron a utilizar la concepción estoica del Logos como razón seminal universal¹¹⁵⁴. Se trata de los λόγοι σπερματικοί de los estoicos que, contenidos en el *pneuma*, constituyen las semillas o gérmenes (σπέρματα) de todas las cosas¹¹⁵⁵.

“(...) la razón “seminal”, la que aparece tan tardíamente en los estoicos, y que tanto tiene de reaccionaria, es decir, de querer rescatar algo que se había perdido (...).”¹¹⁵⁶

Óscar Adán ha afirmado que “la noción de *logos spermatikós* se encuentra en María Zambrano estrechamente entrelazada con el sentido gnóstico-patristico de la Palabra (*Verbum*) como *logos* del Padre hecho carne, según el cuarto evangelio.”¹¹⁵⁷ Y Ana Bundgård, en un artículo muy reciente, ha vinculado esa noción de origen estoico con la reflexión que desarrolla Zambrano sobre el libro y la figura de Job en *El hombre y lo divino*¹¹⁵⁸:

“Zambrano rescata el «silencio» de Job, le da «alas», las alas del espíritu, porque, según San Agustín, Dios creó el mundo en un estado de indeterminación y de imperfección y ha

¹¹⁵² ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., pp. 39-40.

¹¹⁵³ FERRATER MORA, José. “Razones seminales”. En: *Diccionario de filosofía*, op. cit., vol. IV, pp. 3012-3013.

¹¹⁵⁴ Vid. FERRATER MORA, José. “Gnosticismo”. En: *Diccionario de filosofía*, op. cit., vol. II, p. 2204.

¹¹⁵⁵ Vid. FERRATER MORA, José. “Razones seminales”. En: *Diccionario de filosofía*, op. cit., vol. IV, pp. 3012-3013.

¹¹⁵⁶ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 128.

¹¹⁵⁷ ADÁN, Óscar. “La entraña y el espejo”, op. cit., p. 188.

¹¹⁵⁸ Se trata, por supuesto, del capítulo titulado “El libro de Job y el pájaro”.

puesto en la materia originaria gérmenes latentes destinados a desarrollarse a través de los siglos. Son las *razones seminales* de la teoría estoica. En Job había puesto el espíritu una de sus semillas y Job nace de nuevo en su abandono.”¹¹⁵⁹

Parafraseando la sentencia zambraniana según la cual “[u]n enigma es una palabra prisionera en una acción objetivada”¹¹⁶⁰ podríamos afirmar, como corolario de todo lo dicho anteriormente, que una palabra no es sino un vacío prisionero en un decir actualizado o revelado. Una nada creadora. En ese sentido, podemos suponer que hay siempre una palabra encerrada en el inefable decir, que es un decir diciéndose a sí misma, de la música.

5.3. LA PALABRA Y EL LENGUAJE

Uno de los temas que más recurrentemente aparecen en las muchas páginas que Zambrano dedica a reflexionar sobre la palabra es la prelación de ésta respecto del lenguaje que de ella se deriva. Esta idea llega a ser casi omnipresente en un libro como *De la aurora*, donde encuentra diversos modos de enunciación:

“(…) la manifestación de la palabra misma, de ella que no es lenguaje, aunque lo sustente y le dé vida. La palabra que da vida por la luz.”¹¹⁶¹

Palabra como factor que engendra, como “semilla” (principio *masculino* al fin), cuyo primer desenvolvimiento habría sido el responsable de suscitar en la humanidad la facultad de hablar:

“(…) en lo más alto de la escala de lo viviente se nos muestran la palabra y su semilla, cuyo primer fruto sería, es, el lenguaje (…).”¹¹⁶²

La prioridad ontológica de la palabra es afirmada, no sólo relativamente, en relación al lenguaje, sino de manera absoluta, pues “En el orden de la creación, la palabra, toda ella es el principio sobre todos”¹¹⁶³. Pero, incluso en este “orden de la creación”, en esta economía global del ser, Zambrano sugiere en ocasiones que la palabra en sí es fruto de otra cosa, como proveniente de una semilla anterior a la que la autora se refiere con el genérico nombre de *logos*:

¹¹⁵⁹ BUNDGÅRD, Ana. “El silencio de Job”. En: *Antígona. Revista cultural de la Fundación María Zambrano*, nº 2, 2007, p. 18.

¹¹⁶⁰ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 251.

¹¹⁶¹ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 110.

¹¹⁶² ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 131.

¹¹⁶³ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 129.

“Este primer fruto de la semilla del *logos* es la palabra misma y no el lenguaje de ella derivado, por ella sembrado.”¹¹⁶⁴

Se establecería, así, una correlación o secuencia “descendente” (una *katábasis* en el plano metafísico) formada por la terna *Logos-Palabra-Lenguaje*, una terna que contendría en sí misma la genealogía esencial del hombre y del mundo. Una prueba de constatación de tal enlace y una herramienta de convalidación de lo que podríamos llamar la transparencia de esa cadena ternaria se muestra en que, en cierto sentido, la secuencia es reversible, pues a partir del último término puede el hombre remontarse, siquiera sea intuitivamente, a ese origen superior, a ese Uno o *logos* primordial del que deriva el lenguaje aun en su uso más “terrestre” y cotidiano, el de la mera conversación. En *De la aurora* señala Zambrano “el origen cósmico, y no exclusivamente humano, como humano privilegio, de la conversación”¹¹⁶⁵, y en *Delirio y destino*, el acto de conversar (del decir y escuchar sucesivos y alternos) es elevado al rango de una propedéutica de la autenticidad, desvelamiento esencial que nos descubre ante el otro. Casi no hace falta sugerir que esta interpretación lleva implícito un modelo que no costaría trasplantar al proceso, “conversacional” también a su modo, de la audición musical:

“El hablar a quien nos escucha nos descubre, sin que él nos diga nada, el grado de verdad y, sobre todo, el grado de convicción de lo que decimos. El que sabe escuchar hace de conciencia del otro y, así, sobreviene a veces un silencio: el silencio del que habla con su conciencia o ante ella.”¹¹⁶⁶

En su intangibilidad y en su presencia sólo intuible, la palabra, como el amor, sólo se hace sentir a partir de su imposibilidad. Toda la poesía escrita por el hombre desde el principio de los tiempos no es sino el continuo lamento por la ausencia de la Palabra, expresión de una pérdida que, al decirse a sí misma, permite paradójicamente columbrar lo perdido:

“Porque no hay historias de amor, aunque hayan consumido tantas páginas de literatura impresa; el amor propiamente está fuera de la historia; lo que sale a la historia, es tan sólo el padecer que causa su ausencia, su frustración o su huella, invisible él también como el “amado” del *Cántico* de San Juan de la Cruz (...).”¹¹⁶⁷

¹¹⁶⁴ *Ibid.*

¹¹⁶⁵ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 137.

¹¹⁶⁶ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 120.

¹¹⁶⁷ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 137.

5.4. LA PALABRA ESCRITA Y EL ESCRITOR

Junto a esta metafísica de la palabra y, en gran medida, dependiente y complementaria de ella, encontramos en María Zambrano una auténtica fenomenología de la escritura. Si la Palabra (así, con mayúscula) es un concepto (y, más que un concepto, un ser vivo instalado en el peldaño “más alto de la escala de lo viviente”), profusamente vetado de connotaciones órficas, gnósticas y cristianas, la escritura y la palabra escrita constituyen, por su lado, la forma más humana (la única, realmente) de buscar la trascendencia de la palabra devenida en lenguaje. Escribir es ejercicio ascético, de escultor depurado, acción que, para ser verdadera, supone un esfuerzo sostenido y a veces insostenible, al tener que sobrepasar unas resistencias que pueden llegar a ser enormes. Para esa connotación agonística del escribir encuentra Zambrano, como no podía ser menos, una imagen privilegiada en el omnipresente Unamuno, el más ardiente forjador de entre los escritores españoles, aquél que mejor encarna, tal vez, el acto de la escritura como drama intenso y transfigurador. La comparación del escritor con Jacob, el hijo de Isaac, en su misteriosa lucha con el ángel (Génesis 32, 23-30), es entonces casi inevitable:

“Pues que el dado a la palabra la encuentra brillando en la oscuridad, y a veces la arranca de ella como un diamante de su yacimiento. Ya que la palabra que es en sí misma don, gracia, acarrea lucha, con la palabra y su sombra, con la oscuridad que la envuelve y con el silencio que tiembla cuando se le arranca y que luego resiste. El darse a la palabra es lucha con el Ángel, en la noche de los sueños, esa noche de la que se espera y se teme el despertar.”¹¹⁶⁸

Esa –dice Zambrano– “oscuridad que la envuelve”, esa “placenta de sombra” de la que la palabra siempre procede, es el rumor constitutivo y nutricio del *verbum*, su música, es decir, su dimensión entrañada y entrañable. El que la conquista de la palabra lleve aparejada la necesidad de entablar una lucha, no es sino una forma de dar cuenta plásticamente de la compleja relación, a un mismo tiempo hostil y orgánica, entre palabra y música, y se inscribe en la línea de la crueldad inherente a ese vínculo transmitida por los más primitivos y feraces mitos relacionados (Orfeo, Sirenas, Marsias).

El hablar, como hace Zambrano, de la palabra que nace del silencio, de la palabra que yace enterrada en él a la espera del esforzado buscador dispuesto a exponerse para arrancarla del magma de su fondo, no supone contradecir la realidad de esas nupcias sagradas del origen, ese *ἱερός γάμος* entre palabra y

¹¹⁶⁸ ZAMBRANO, María. *Unamuno*, op. cit., p. 168.

música. Ya hemos visto en páginas anteriores (véase, por ejemplo, el párrafo 3.1.4. de este trabajo) que la autora considera el silencio como la contraparte necesaria e íntima de la música, como ápice de toda música sublimada, y que Zambrano evoca en muchas ocasiones la imagen de la “armonía silenciosa”¹¹⁶⁹, motivo que parece imbuido de la radiosa majestad de aquella Urania que Hölderlin cantó de forma insuperable en su ardiente *Hymnus an die Göttin der Harmonie*. Vacío y silencio (música *negativa*, armonía operante) son, por otra parte, reivindicados como centro de la palabra¹¹⁷⁰. Y he aquí el núcleo de otra paradoja: la palabra, en virtud de ésa su silente gravidez, genera en el individuo un aislamiento, una soledad que, sin embargo, deviene *comunicativa*, pues es silencio musical (otra vez saltamos a un plano de conciencia inabordable a no ser por el lado del oxímoron), acción que nos sumerge en ese “(...) ligado latido/de este mundo absoluto (...)”¹¹⁷¹ del que habla Aleixandre en el poema “A ti, viva” de *La destrucción o el amor*, ese rumor informe e inaudible que es la música elemental del cosmos:

“Autor es tan sólo el que da la palabra que salva al individuo de su aislamiento, adentrándole en la soledad, donde encuentra la raíz común con el hombre, su hermano. La palabra que responde a la última, agónica soledad que es de cada uno y de todos. La palabra que nace del silencio planeando sobre él, por un momento invulnerable, blanca, para quedar así en el silencio que no acaba de romper: la palabra del que calla.”¹¹⁷²

El hermosísimo artículo titulado “Por qué se escribe”, gestado en el verano de 1934 y luego incluido en *Hacia un saber sobre el alma*, profundiza en este análisis fenomenológico del proceso de la escritura. Jesús Moreno Sanz, en la introducción a su edición de *Los intelectuales en el drama de España*, lo califica de “ya *musical*”¹¹⁷³. Según este texto de Zambrano, escribir es la inversión del hablar:

“Hay en el escribir un retener las palabras, como en el hablar hay un soltarlas, un desprenderse de ellas, que puede ser un ir desprendiéndose ellas de nosotros.”¹¹⁷⁴

¹¹⁶⁹ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 158.

¹¹⁷⁰ Vid. ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 138.

¹¹⁷¹ El contexto de esas palabras en el texto de Aleixandre es el siguiente (citamos los últimos cuatro versos del poema): “Mirar tu cuerpo sin más luz que la tuya./que esa cercana música que concierta a las aves,/a las aguas, al bosque, a ese ligado latido/de este mundo absoluto que siento ahora en los labios.” La comentada querencia de Aleixandre por Hölderlin, Novalis y el romanticismo alemán en general, con su concepción de la contextura musical del cosmos (en el fondo una revitalización de la *Harmonia Mundi* pitagórica), es evidente.

¹¹⁷² ZAMBRANO, María. *Unamuno*, op. cit., p. 173.

¹¹⁷³ *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la Guerra Civil*. Presentación de Jesús Moreno Sanz. Madrid: Trotta, 1998, p. 48.

¹¹⁷⁴ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 36.

Sin intención de forzar excesivamente las palabras de la autora, creemos que se podría extraer de ellas la sugerencia de que, en algún sentido, escribir es también lo *inverso* de la música, que es un hablar con sonidos. Hay algo en el programa propuesto por Zambrano para el escritor que arroja un sesgo granítico, escultórico, “unamuniano”, algo que se opone frontalmente a la nota de fluencia elemental que constituye el nervio íntimo de la música. Escribir es salvar a las palabras de su inautenticidad, salvándonos nosotros al mismo tiempo; acto que pretende coadyuvar a la depuración de un mundo, el nuestro, que ha sido definido, como recuerda George Steiner, en los términos de entorno de “habla erosionada”¹¹⁷⁵:

“Salvar a las palabras de su vanidad, de su vacuidad, endureciéndolas, forjándolas perdurablemente, es tras de lo que corre, aun sin saberlo, quien de veras escribe.”¹¹⁷⁶

Por supuesto, esa autenticidad de la escritura ha de tener su punto de partida en el propio individuo que emprende la acción de escribir. La honestidad trascendental del escritor, tema recurrente en muchas piezas de crítica literaria, es subrayada enfáticamente por Zambrano:

“El escribir pide la fidelidad antes que cosa alguna. Ser fiel a aquello que pide ser sacado del silencio. (...)”

Fidelidad que, para lograrse, exige una total purificación de las pasiones, que han de ser acalladas para hacer sitio a la verdad. La verdad necesita de un gran vacío, de un silencio donde pueda aposentarse, sin que ninguna otra presencia se entremezcle con la suya, desfigurándola.”¹¹⁷⁷

La honestidad del escritor se revela como *conditio sine qua non* para conectar con, o para alcanzar la visión de aquello que clama por mostrarse y que Zambrano define también en términos fenomenológicos: el secreto que exige ser publicado. Se podría discutir si esta formulación implica o no alguna interpretación determinista, pero lo que no parece una exégesis del todo impertinente de esas palabras es afirmar que el secreto aquí concebido lo está bajo la forma de una suerte de “razón seminal” del autor, especie de *lógos espermatikós* individual y concreto que, alojado en el escritor, gime por su encarnación:

¹¹⁷⁵ STEINER, George. “Sobre la dificultad”. En: *Sobre la dificultad y otros ensayos*, op. cit., p. 76.

¹¹⁷⁶ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 37.

¹¹⁷⁷ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 40.

“(…) si el escritor revela el secreto no es por obra de su voluntad, ni por su apetito de aparecer él tal cual es (…). Es que existen secretos que exigen por sí mismos ser revelados, publicados.”¹¹⁷⁸

De no actuar movido por la guía o maestro de esa fidelidad hacia lo que exige ser revelado, sobreviene el tedio, definido no en función de una mera vertiente lúdica, sino a partir de una categoría existencial-gnoseológica, interpretación ésta en la que resuena inconfundible un eco de la *kalokagathía* platónica:

“Lo que se publica es para algo, para que alguien, uno o muchos, al saberlo, vivan sabiéndolo, para que vivan de otro modo después de haberlo sabido; para librar a alguien de la cárcel de la mentira, o de las nieblas del tedio, que es la mentira vital.”¹¹⁷⁹

Escribir es también una manera de canalizar y calmar el ansia de detener la torturante sangría del tiempo:

“Hay secretos que requieren ser publicados y ellos son los que visitan al escritor aprovechando su soledad, su efectivo aislamiento, que le hace tener sed. (...)

(...) Sed de vencer por la palabra los instantes vacíos idos, el fracaso incesante de dejarnos ir por el tiempo.”¹¹⁸⁰

El escribir tiene siempre, en sí y por sí, una dimensión social. El escritor lo es por su capacidad y su tenacidad en el gesto de crear un vacío, un espacio que propicia la “visita” de esos secretos imperativos que después lo moverán a escribir; pero lo que empieza siendo una iniciativa individual, no se cumple sino hasta que alcanza su verdadera dimensión, que es la de irradiar sobre la universalidad de los hombres, la humanidad en su conjunto. La verdad, el secreto hallado y revelado, se muestra, pues, no al artista, sino al género humano a través de aquél:

“En esta soledad sedienta [la del escritor], la verdad aun oculta aparece, y es ella, ella misma la que requiere ser puesta de manifiesto. Quien ha ido progresivamente viéndola, no la conoce si no la escribe, y la escribe para que los demás la conozcan. (...) Pero no es a él a quien se muestra propiamente, pues si el escritor conoce según escribe y escribe ya para comunicar a los demás el secreto hallado, a quien en verdad se muestra es a esta comunicación, comunidad espiritual del escritor con su público.”¹¹⁸¹

¹¹⁷⁸ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 41.

¹¹⁷⁹ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 41.

¹¹⁸⁰ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 42.

¹¹⁸¹ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., pp. 42-43.

En sintonía con esa dimensión social y solidaria arriba indicada, no sorprenderá que Zambrano afirme a continuación uno de los extremos más sorprendentes en lo relativo a esta fenomenología de la escritura: que la comunidad de escritor y público no es posterior, sino *previa* a la publicación de la obra. Zambrano mantiene la existencia de una suerte de *armonía preestablecida* entre el autor y el universo (virtual, anónimo, indefinido, silente, potencial) de los lectores:

“(...) la gloria [del escritor] es en rigor de todos; se manifiesta en la comunidad espiritual del escritor con su público y la traspasa.

Comunidad de escritor y público que, en contra de lo que primeramente se cree, no se forma después de que el público ha leído la obra publicada, sino antes, en el acto mismo de escribir el escritor su obra.”¹¹⁸²

La diferencia entre el poeta y el escritor es la diferencia entre los reinos del oído y la vista: la palabra poética es palabra no escindida de su sonoridad, es decir, no separada de su “placenta de sombra”, de su entraña, de su vestidura sensual; la palabra escrita es, por el contrario, palabra imaginal, despojada de su cuerpo sonoro, de su φωνή, y, por tanto, palabra que ingresa en el mundo de la muda imagen comprensiva. El mundo del poeta es el mundo de la vida, el del escritor es el de los arquetipos, de la memoria que busca en el trazo elocuente el signo de una alianza:

“El poeta dice con su voz la poesía, el poeta tiene siempre voz, canta, diciendo y creando en el decir con su voz, las palabras. Se rescata de ellas sin hacerlas enmudecer, sin reducirlas al solo mundo visible, sin borrarlas del sonido. Pero el escritor lo graba, lo fija ya sin voz.”¹¹⁸³

¹¹⁸² ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 43.

¹¹⁸³ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 38.

5.5. LA PALABRA FILOSÓFICA

La constatación de esa distancia entre la palabra del poeta y la del escritor nos conduce directamente al problema de la corrección que la racionalidad introdujo en el fluir “natural” de lo verbal, ya en Grecia, modificándolo y adaptándolo a una nueva función, y, de ahí, a la génesis misma del pensar filosófico:

“Apartaba así las voces, la voz misma, la filosofía cumpliendo una de esas revoluciones que a causa de su radicalidad no deja apenas alguna traza. Despojó a la palabra de su sensorialidad -de su extraño vivir de cuerpo sonoro-, reduciéndola al núcleo de lo visible; la hizo entrar plenamente en el reino de la visibilidad, la palabra diáfana como cuerpo de la luz; la claridad. El pensamiento se fue construyendo así, desprendiéndose de los lugares infernales del alma humana, renunciando por ello al paraíso, ascendiendo a un firmamento puro más allá de las constelaciones, sobre el fondo del ser.”¹¹⁸⁴

Así pues, la filosofía despojó a la palabra de su música, de manera que cabría hablar de la ἀφωνία constitutiva del hacer filosófico, una ausencia de voz, o de voces, requerida como pago para ingresar en lo que Zambrano llama “el reino de la visibilidad”, el ámbito en el que el mundo queda iluminado de una cierta manera para proceder a su análisis, creando al mismo tiempo la ilusión de una transparencia sin trabas entre la palabra y la realidad aludida o señalada por ella. La palabra quedaba así despojada de sus entrañas, arrancada de su oscuridad, de la matriz (rugiente o musical) a la que se mantenía orgánicamente unida y que la había provisto de cobertura vital y de alimento:

“Era la filosofía la portadora de la fe en el destino propio de la palabra, de la palabra sola, desprendida ya de sus raíces infernales: grito, gemido, y a la vez del silbido y del canto paradisiacos.”¹¹⁸⁵

La filosofía habría, pues, pronunciado una suerte de condena sobre la palabra carnal, hecha cuerpo, de la poesía. Terrible y tal vez necesaria sentencia que en el filósofo poeta por excelencia, Platón, llegará a alcanzar casi el rango de un drama existencial:

“(…) el sentido último de esta condenación de la palabra, sensible, figurativa y musical que de la filosofía se desprende, sería esa especie de “voto de pobreza” que reduce al alma y la mente al centro invulnerable donde sólo la verdad puede darse en palabra.”

¹¹⁸⁴ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., pp. 217-218.

¹¹⁸⁵ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 218.

“Un paso más y aparecería ya el idiota. El que ha quedado sin apenas palabras, al parecer. El supremo ignorante, la sede misma de la ignorancia que no llega a ser filosófica porque no apetece ni espera saber nada, por haber perdido de raíz todo apetito. Y la esperanza sin la raíz del apetito, es ya cosa muy diferente porque no engendraría historia.”¹¹⁸⁶

La “raíz de todo apetito”, el querer en sí, es para Zambrano motor de conocimiento y engendrador de la historia. Schopenhauer, que llamaba a esa raíz “Voluntad”, la vinculaba estrechamente al arte de los sonidos, pues “La música no es, como sí lo son las demás artes, copia de la manifestación de la voluntad, sino copia directa de la voluntad misma.”¹¹⁸⁷

5.6. FILOSOFÍA Y POESÍA

Es un devenir agónico el que Zambrano traza entre filosofía y poesía al remitirse al momento auroral de la primera en Occidente y al caracterizarlas a una y otra a partir del distinto y opuesto sentir que albergan hacia la palabra. Es el motivo central de *Filosofía y poesía*:

“(…) la verdad es que pensamiento y poesía se enfrentan con toda gravedad a lo largo de nuestra cultura. Cada una de ellas quiere para sí eternamente el alma donde anida. Y su doble tirón puede ser la causa de algunas vocaciones malogradas y de mucha angustia sin término anegada en la esterilidad.”¹¹⁸⁸

Como decíamos arriba, Platón es la gran figura histórica que encarna esa dicotomía, vivida en su caso de manera honda y personal, entre la seductora tentación oscura de la palabra poética y la vocación luminosa de la filosofía:

“Es en Platón donde encontramos entablada la lucha [entre Filosofía y Poesía] con todo su vigor, entre las dos formas de la palabra, resuelta triunfalmente para el logos del pensamiento filosófico.”¹¹⁸⁹

Platón alcanza a vislumbrar, con la máxima alarma que un espíritu tan sistemático y ávido como el suyo podía experimentar, que en la poesía el *logos* traicionaba su posibilidad, pues “El logos, -palabra y razón- se escinde por la

¹¹⁸⁶ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 219.

¹¹⁸⁷ SCHOPENHAUER, Arthur. *Der handschriftliche Nachlass*, vol. I. Múnich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1985. Citado por Andrés Sánchez Pascual (ed.). *Arthur Schopenhauer. Parábolas, aforismos y comparaciones*. Barcelona: Edhasa, 1995, pp. 117-118.

¹¹⁸⁸ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 13.

¹¹⁸⁹ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 13.

poesía, que es la palabra, sí, pero irracional”¹¹⁹⁰. La condena platónica de la poesía, de la palabra poética, se dirige a un *logos* que se aplica a fijar aquello por definición mudable, plural y perecedero:

“Y es que la poesía ha sido en todo tiempo, vivir según la carne. Ha sido el pecado de la carne hecho palabra, eternizado en la expresión, objetivado. El filósofo a la altura en que Platón había llegado, tenía que mirarla con horror, porque era la contradicción del *logos* en sí mismo al verterse sobre lo irracional.”¹¹⁹¹

El programa de todo quehacer poético es inadmisibile para Platón y para todo aquello que Platón representa, pues “convertir el delirio en razón sin abolirlo, es el logro de la poesía.”¹¹⁹²

Las dimensiones del desapego de la poesía respecto de las formas establecidas de conocimiento, las creencias religiosas y los modos de comportamiento, así como el inmenso potencial subversivo de la palabra poética, son ponderados así por Zambrano :

“La poesía era una herejía ante la idea de verdad de los griegos. Y también lo era ante su exigencia de unidad, porque traía la dispersión del modo más peligroso: fijándola. Herejía también ante la moral y ante algo más grave que la moral misma y anterior a ella, ante la religión del alma (orfismos, cultos dionisiacos), porque era la carne expresada, hecha ente por la palabra.”¹¹⁹³

Las diferencias entre poesía y filosofía son insuperables, la hostilidad, irreductible:

“Frente (...) a la unidad descubierta por el pensamiento, la poesía se aferra a la dispersión. Frente al ser, trata de fijar únicamente las apariencias. Y frente a la razón y a la ley, la fuerza irresistible de las pasiones, el frenesí. Frente al *logos*, el hablar delirante. Frente a la vigilancia de la razón, al cuidado del filósofo, la embriaguez perenne. Y frente a lo atemporal, lo que se realiza y desrealiza en el tiempo.”¹¹⁹⁴

Sin embargo, pese a su deslumbramiento por la poesía y su irresistible vocación por la filosofía, ninguna de las dos es considerada por Zambrano como una estación de término. La filosofía, que es, al decir de Zambrano, “un éxtasis fracasado por un desgarramiento”¹¹⁹⁵, y la poesía resultan, las dos, insuficientes.

¹¹⁹⁰ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 33.

¹¹⁹¹ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 47.

¹¹⁹² ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 353.

¹¹⁹³ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 47.

¹¹⁹⁴ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 45.

¹¹⁹⁵ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 16.

En las dos hay un abandono, un desentenderse de algo esencial que queda intocado. He aquí cómo expresa esta idea en un libro que vería la luz postreramente como *Los bienaventurados*:

“Y al acecho está desde el lado de la filosofía, el enquistarse de la pregunta en vez del enquiciarse de la respuesta; del lado de la palabra poética la impasibilidad inoperante, pago de su seguridad en el reino de la razón, asomada a su borde, mirando los *inferos* (sic) entrañables sin descender a ellos. Abandonado de este modo por las dos el logos embrionario.”¹¹⁹⁶

Pero eso mismo lo había escrito también ya mucho antes, en un volumen tan remoto, respecto del anterior, como *Filosofía y poesía* (que se remonta al año de 1939). La incompletud y la parcialidad de filosofía y poesía es, pues, una certeza que recorre, como un nervio vivo, todo el pensamiento zambrano:

“(...) hoy poesía y pensamiento se nos aparecen como dos formas insuficientes; y se nos antojan dos mitades del hombre: el filósofo y el poeta.”¹¹⁹⁷

De todos modos, aun dentro de esa equidistancia que Zambrano pretende establecer al señalar la insuficiencia simultánea de filosofía y poesía, hay un argumento que sí parece abogar exclusivamente a favor de ésta última, y es que en la poesía no hay afán de dominación. El temido “sistema” en filosofía, con su exclusión de y su oclusión frente a todo aquello que no se deja domeñar por las categorías propuestas en cada caso, no tiene cabida en el decir poético. En su lugar, la verdad concreta, carnal de la poesía, (el tacto de *una* piel, *un* color, *un* sabor), todo ello nos habla de lo que vive y transpira, de realidades no cosificadas, pero que no por mudables son menos reales:

“(...) ningún poeta puede ser escéptico, ama la verdad, mas no la verdad excluyente, no la verdad imperativa, electora, seleccionadora de aquello que va a erigirse en dueño de todo lo demás, de todo.”¹¹⁹⁸

También los pecados originales de la filosofía y la poesía, aquéllos que las han llevado a ser lo que son, resultan cualitativamente distintos en su textura y, tal vez, podría decirse que en su carga de culpa:

“La metafísica europea es hija de la desconfianza (...).”
“De ahí la angustia.” (...)

¹¹⁹⁶ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 96.

¹¹⁹⁷ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 13.

¹¹⁹⁸ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 24.

“(…) el sistema es la forma de la angustia y la forma del poder.” (…)
“El poeta no vive propiamente en la angustia, sino en la melancolía.”¹¹⁹⁹

La correlación “desconfianza”-“angustia”-“voluntad de poder”-“sistema”-“filosofía” se contrapone, pues, a la representada por los términos “apego a lo mutable”-“melancolía”-“afán de conservación” (memoria)-“poesía”; la poesía apetece y busca de modo diferente a la filosofía, con un afán de totalidad distinta:

“La poesía es ametódica, porque lo quiere todo al mismo tiempo. Y porque no puede, ni por un momento, desprenderse de las cosas para sumergirse en el fundamento -en esto se diferencia de la actitud religiosa-. Y porque tampoco puede desprenderse, ni por un instante, del origen, para captar mejor las cosas -ahí se distingue de la filosofía-. Quiere ambas cosas a la vez. No distingue, lo mismo que no puede distinguir entre el ser y la apariencia. No distingue porque no decide, porque no se decide a elegir, a escindir nada: ni las apariencias, del ser; ni las cosas que son, de sus orígenes; ni su propio ser de allí donde saliera.”¹²⁰⁰

Si filosofía y poesía no bastan a dar cuenta por separado de lo que sea el hombre y la realidad, si sólo son, como dice Zambrano, “dos mitades del hombre”, es claro que necesitan olvidar sus diferencias, desandar el camino que las separa y reflexionar (en el sentido físico de reflejar o reflejarse la una en la otra, como en un juego especular) en aras de una nueva visión que podríamos llamar holística del mundo y de la vida. En el fundamental ensayo “Poema y sistema”, publicado en Méjico en septiembre de 1944 y luego incluido en *Hacia un saber sobre el alma*, la insoslayabilidad del camino hacia una convergencia como la sugerida es netamente proclamado. En este caso, hay un tercer término en liza, el de Religión:

“Filosofía, Poesía y Religión necesitan aclararse mutuamente, recibir su luz una de otra, reconocer sus deudas, revelar al hombre medio asfixiado por su discordia, su permanente y viva legitimidad; su unidad originaria.”¹²⁰¹

Se trata, en la línea ya de la razón poética, de un tipo de pensar que la propia Zambrano definió siempre por aproximaciones de tipo metafórico, como en la muy citada carta que escribió a Rafael Dieste en noviembre de 1944:

“(…) algo que sea razón, pero más ancho, algo que se deslice también por los interiores, como una gota de aceite que apacigua y suaviza, una gota de felicidad. Razón poética…”

¹¹⁹⁹ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 87.

¹²⁰⁰ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 113.

¹²⁰¹ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 57.

es lo que vengo buscando. Y ella no es como la otra, tiene, ha de tener muchas formas, será la misma en géneros diferentes”.¹²⁰²

La razón poética es presentada como la recuperación de un origen. Es una *razón anamnética*, en el sentido de que pretende llamar la atención del razonar discursivo sobre aquello que constituyó el germen de la conciencia, de la individualidad y del yo:

“Sin poesía previa la razón no hubiera podido articular su claro lenguaje. La primera conciencia que el hombre adquiere es la que podríamos llamar “conciencia poética” en que la enajenación toca a una cierta identidad.”¹²⁰³

Los filósofos presocráticos representan, en este sentido, la insoslayable referencia, la certeza de una posibilidad en ese difícil ensayo de acercamiento entre filosofía y poesía. En esa aurora de la razón que ellos encarnaron, en esa pura inminencia titilante del *logos* que apunta tras la irradiante “conciencia poética” original del mundo, el decir filosófico estaba aún inflamado por un ímpetu, un *conatus* poetizante. Imbuido de ese espíritu, Heráclito podrá decir, por ejemplo: “Todas las cosas las gobierna el rayo”¹²⁰⁴, y ese *verbum* es metáfora orientada a una clarificación universal del mundo:

“(…) los presocráticos, en quienes la filosofía no se había desprendido aún de la poesía.”¹²⁰⁵

El esquema historiográfico de una restauración del origen que sigue a la oscuridad y a la alienación previas, concebido como programa de la razón poética, es expuesto con total claridad en este luminoso pasaje de *De la aurora* en el que aparece nítido el motivo del “retorno a la naturaleza”:

“Así pues, el conocimiento que aquí se invoca, por el que se suspira, este conocimiento postula, pide que la razón se haga poética sin dejar de ser razón, que acoja al “sentir originario” sin coacción, libre casi naturalmente, como una *fysis* de vuelta a su original condición.”¹²⁰⁶

Razón poética que se presenta como vía de crecimiento espiritual del hombre, al plantear la posibilidad de la apertura a una nueva visión, a la

¹²⁰² ZAMBRANO, María. “Carta a Dieste”, noviembre de 1944, cit. por Jesús Moreno Sanz en su edición de *De la aurora*. Madrid: Tabla Rasa, 2004, p. 217.

¹²⁰³ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 162.

¹²⁰⁴ Diels-Kranz, *frg.* 22 B 64.

¹²⁰⁵ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 51.

¹²⁰⁶ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 56.

proclamación de nuevas categorías, de nuevos valores. De forma análoga a como en ciencia (biología, química, física) “la escala de observación crea el fenómeno” y, así, al afinar la escala nos es dado acceder al corazón de procesos que antes nos eran desconocidos y con cuya comprensión-manipulación podemos aspirar a dar otra dimensión a la vida humana, de la misma manera el reconocimiento del átomo creativo implícito en cada acto y la constatación de la contextura poética esencial de la naturaleza y del hombre puede liberar una valoración nueva de lo humano y de todo aquello que le está relacionado. No se trata de un mero esteticismo. La naturaleza *metaforiza*, y el hombre lo hace también, al imaginar e imaginarse a sí mismo, al evocar mundo y al considerar la relación de sí mismo con los demás hombres. Zambrano está llamando al alumbramiento de una ciencia poética de la vida:

“(…) la creación poética y sus arquetípicos géneros pueden ser la génesis de una especie de categorías poéticas del vivir humano.”¹²⁰⁷

Hay una suerte de concepción *panpoiética* del mundo en la afirmación de que “todo lo que es humana creación entra en la poesía cuando se logra”¹²⁰⁸, como si el *τέλος* de lo humano estuviera destinado a medirse de acuerdo con los parámetros de la creación poética.

Poesía y pensamiento, juntos, evocan en Zambrano la fórmula horaciana del *utile dulci*. El amargor del pensamiento suavizado por la acción lenitiva y seductora de la música, metáfora ésta seguida por muchos —entre ellos San Agustín¹²⁰⁹—, para clarificar la relación correcta entre la palabra (lo *utilis* en este caso) y la música, *ancilla poesiae*, que suaviza y endulza:

“El pensamiento tiene, siempre, una función medicinal. Medicina a veces amarga que la poesía endulza, aunque no sea más que por ir mezclado con algo de delirio. La poesía es un orden del delirio.”¹²¹⁰

De todas formas, la propia Zambrano reconoce la extrema dificultad de hablar de la razón poética desde fuera de ella misma, dificultad parangonable, por ejemplo, a la que presenta toda reflexión sobre la metáfora que persiga no hacer uso de aquello que, precisamente, pretende clarificar. Lo que sí parece evidente es que, en su afán por recuperar lo sumergido, marginado, alienado, ignorado, en

¹²⁰⁷ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 75.

¹²⁰⁸ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 114.

¹²⁰⁹ SAN AGUSTÍN. *De Musica y Las confesiones*. De esta última obra, véase especialmente el libro IX, 6-7.

¹²¹⁰ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 94.

ese buscar prestar oídos y voz a aquello que la razón cartesiana había condenado a la condición de silente, hay en la razón poética una voluntad inicial de acuidad acústica que trasciende los límites de la mera figura retórica:

“De la razón poética es muy difícil, casi imposible, hablar. Es como si hiciera morir y nacer a un tiempo; ser y no ser, silencio y palabra, sin caer en el martirio ni en el delirio que se apodera del insomnio del que no puede dormirse, solamente porque anda a solas. ¿Lo llamaríamos desamparo? Tal vez. Terror de perderse en la luz más aún que en la oscuridad, necesidad de la respiración acompasada, necesidad de la convivencia, de no estar sola en un mundo sin vida; y de sentirla, no sólo con el pensamiento, sino con la respiración, con el cuerpo, aunque sea el minúsculo cuerpo de un pequeño animal, que respira: el sentir de la vida, donde está y donde no está, o donde no está todavía. En este “logos sumergido”, en eso que clama por ser dentro de la razón.”¹²¹¹

5.7. PALABRA Y SUEÑO

La palabra es también, por último, factor decisivo para diferenciar el mundo de la luz y la vigilia del informe mundo del sueño, lo que Zambrano llama el *apeiron*. Se establece muy nítidamente la siguiente ecuación trimembre:

$$\text{sueño} = \text{vida sin palabra} = \text{apeiron}$$

La palabra es elemento discriminatorio entre lucidez y sombra. Si, al soñar, “se es recuperado dentro de la comunidad de lo que pesa”¹²¹² (la materia, en sentido lato, y el reino de los no nacidos y de los nacidos ya de una vez para siempre: los muertos), la palabra se erige, sin embargo, en *principium individuationis* por excelencia, convirtiéndose, por extensión, en parámetro privilegiado desde el que definir el tiempo:

“Al caer bajo el sueño se es acogido por la vida sin palabra, por no haber llegado hasta ella o por estar más allá, donde todo es posible, en el *apeiron*, lo indeterminado primero, acrecentado por lo que se ha vivido si de ello el sujeto, aun en sueños, se hace cargo. Y es el poeta Calderón de la Barca quien lo enuncia y anuncia -pues que es una buena nueva- al decirnos ‘que el hacer bien no se pierde ni aun en sueños’. Pues que si no es así, este indiferenciado *apeiron* este mar primero de la vida humana puede ahogar, hacer olvidar con su canción, hacer envolver al que en él entra, su tesoro ganado paso a paso en la vigilia, en su tiempo propio (...).”¹²¹³

¹²¹¹ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 130.

¹²¹² ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 31.

¹²¹³ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 90.

Hasta donde se extiende el reino de los sueños no hay palabra, y lo que no es palabra es sueño:

“A la palabra corresponde siempre una realidad. Y ella, la palabra, es real y se da ante la realidad, aunque sea proferida para negarla o enmascararla, lo que la supone presente en el ánimo.”

“En este sentido ninguna palabra es soñada. Por el contrario, puede decirse que lo que no es palabra es sueño, aun en la vigilia.”¹²¹⁴

La palabra tiene la facultad de inaugurar el curso del tiempo al solo tacto suyo con la conciencia. Ese leve toque, esa sorda percusión provoca un cataclismo silente y, entonces, “el tiempo se abre, se actualiza en este género de presente creado por la palabra”¹²¹⁵:

“(...) la palabra crea el presente verdadero, el presente real, es decir: el momento en el cual el tiempo pierde su potencialidad inherente, deja de ser la medida del movimiento. **El momento en el cual el tiempo se actualiza y se concreta.**”¹²¹⁶

Ese tacto mágico que irradia imperceptiblemente sobre la oscuridad cerrada primera y la torna “penumbra tocada de alegría”¹²¹⁷, como Zambrano gustaba decir. La palabra, aurora ella misma del ser:

“Y la palabra, entonces en su aurora, es revelación, profecía y ley, no sólo canto; ese Canto que todas las criaturas sumidas en la sombra entonan cuando se sienten, aunque no se vean, tocadas, tan sólo tocadas, por la luz celeste que se hace oír en ellas sin sacarlas de la sombra, enraizadas en su propio légamo, en donde los pies de la Aurora libremente se recrean.”¹²¹⁸

Mas, aunque la palabra sea línea divisoria entre la vigilia y el sueño, “el soñar mismo”, afirma María Zambrano, es “la primera forma de conciencia”¹²¹⁹. En “La legitimidad poética del soñar”, de *Los sueños y el tiempo*, el sueño se

¹²¹⁴ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 71.

¹²¹⁵ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 72.

¹²¹⁶ *Ibid.* La negrita es nuestra.

¹²¹⁷ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 10.

¹²¹⁸ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 90. La aurora siempre tímida, nunca imponente ni dominadora, como quería Adorno en su crítica a la música, tal vez demasiado expansiva para su gusto, de Richard Strauss: “La pobreza del amanecer en la *Sinfonía Alpina* de Richard Strauss no es el mero efecto de secuencias banales, sino de la brillantez misma. Pues ningún amanecer, incluso en las altas montañas, es pomposo, triunfal, majestuoso, sino que apunta débil y tímido, como con la esperanza de que lo que vaya a suceder sea bueno, y es precisamente en esa sencillez de la potente luz donde radica su emocionante grandiosidad.” (Theodor Wiesengrund Adorno, *Minima moralia*, Madrid: Taurus, 2001, p. 110.)

¹²¹⁹ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 76.

considera susceptible de atesorar en su núcleo la determinación de la palabra, de la palabra poética concretamente. Se trata, sin embargo de un tipo de sueños especiales, no los “sueños puramente psicofisiológicos”¹²²⁰, aclara Zambrano, sino los que ella llama “sueños creadores”¹²²¹ y define así:

“(…) sueños que necesitan y que portan en sí como un germen de la palabra poética que les confiere su legitimidad; que los salva.”¹²²²

La palabra nos constituye, nos impulsa y nos alberga, pues “[l]a palabra, ella misma, de por sí, es libertad.”¹²²³

¹²²⁰ *Ibid.*

¹²²¹ *Ibid.*

¹²²² *Ibid.*

¹²²³ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 71.

6. EL SISTEMA MUSICAL DE MARÍA ZAMBRANO

6.1. RITMO

“Si los timbres equivalen a los elementos de la Naturaleza o a la materia de los fenómenos, una frase polifónica con voces diferentes llevadas por varios metros y timbres instrumentales será la forma más alta del pensar místico, por reunir no solamente los diferentes planos (metros, y variaciones melódicas), sino también varios ritmos-símbolos y timbres (materiales), es decir, la totalidad de los fenómenos reducida a su esencialidad acústica. La música polifónica, al igual que el ser humano, es una creación polirrítmica.”

Marius Schneider. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*

De todos los conceptos de resonancia musical que pueblan el imaginario zambraniano, el de ritmo es sin duda el que ocupa el lugar de centralidad en su ontología. Ya hemos visto cómo la definición del hombre como “ser polirrítmico” es una idea que Zambrano toma de Marius Schneider, el autor de *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*¹²²⁴. El ritmo propio es factor que determina la esencia del ser individual. Cada ser tiene un ritmo que lo señala y distingue. Uno solo. Únicamente el hombre posee la capacidad de imitar, recrear, traer a la vida en un momento dado cualquier secuencia rítmica existente o posible:

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

“Cada animal tiene su propio ritmo, sólo el hombre es polirrítmico, sólo el hombre imita y danza. Señala la inicial creencia de que el animal se expresaba, tenía su lenguaje, lo que a través de las fábulas ha llegado hasta nosotros, que claro está, ya no lo tomamos al pie de la letra.”¹²²⁵

Sin embargo, es necesario constatar que hay una fuente muy anterior de la que parece manar para nuestra autora lo verdaderamente sustancial de su reflexión

¹²²⁴ Escribe Schneider en la página 325 de *El origen de los animales-símbolos...* op. cit.: “Únicamente el hombre y la piedra poseen esta facultad de poder percibir, asimilar y repetir ritmos ajenos en un número casi ilimitado, porque el ser humano –y quizá la piedra– son seres polirrítmicos.” En el caso de la piedra, esa potencia imitativa es la que se deriva del eco.

¹²²⁵ ZAMBRANO, María. “Consideraciones sobre el animal”. Nosotros citamos a partir de la compilación de Mercedes Gómez Blesa, *María Zambrano. Artículos de la revista “Semana”*, publicada en *Con dados de niebla (nos. 21/22). Revista de Literatura. Huelva 2002*. Huelva: Diputación Provincial, 2002, pp. 106-107. Este artículo apareció originalmente en *Semana* [San Juan de Puerto Rico], vol. XI, n° 326, 24 de marzo de 1965, p. 3.

sobre el ritmo. Una fuente que no sólo exhibe prelación cronológica sobre Schneider, sino también preeminencia gnoseológica: nos referimos a Unamuno. Efectivamente, es Miguel de Unamuno el que, en un ensayo que se remonta a 1916 titulado *La juventud “intelectual” española*, señalaba ya al ritmo como índice de revelación de cada cosa, así como el cambio rítmico (transmutación en la intimidad del ser) como medio de inducir otras transformaciones más genéricas en el plano fenoménico:

“Hay en el griego alejandrino y en el moderno una hermosa palabra *metarritmis* (que un portugués escribiría *metarrhythmisis*), que significa “Cambio de ritmo” o sea trasmutación de íntima estructura. Se la halla empleada en el sentido de “reforma o transformación” más o menos íntima, pero en la fuerza de su composición designa una transformación la más íntima que en un ser cabe, puesto que es la de su ritmo, faz de su más honda estructura. Me llevaría muy lejos de mi objeto presente el empeño de sugerir vivamente al lector cómo el temperamento o idiosincrasia de cada cosa (pues lo tiene todo objeto) se revela en un ritmo particular y cómo la suprema fórmula de cada ser puede resultar fórmula de función rítmica.”¹²²⁶

Que esta formulación de la ecuación entre ritmo y existencia, así como la conceptualización de todo proceso de cambio como *metarritmis* o “cambio de ritmo”, fue capital para Zambrano lo testimonia la reflexión metafísica y política vertida en *Persona y democracia* y *Delirio y destino*, pero en el fondo diseminada por toda su obra. Que estas ideas las toma Zambrano de Unamuno lo sugiere la existencia de un ejemplar del ensayo citado en la biblioteca personal de aquélla, así como, de forma más contundente aún, la constatación mediante cita directa de que esa lectura se dio efectivamente, llamando la atención de nuestra autora. Así, por ejemplo, en *Delirio y destino* puede leerse:

“(…) Unamuno había propuesto, y ya antes de que Ganivet diera a luz su meditación, una “metarritmis”, una conversión de la sociedad española según la cual los mismos elementos constituyesen un cuerpo nuevo por un cambio de situación de ritmo.”¹²²⁷

Y en un artículo tardío titulado “Metamorfosis”¹²²⁸, ese préstamo y esa transferencia unamunianas se explicitan aún más, aplicándolas Zambrano a un análisis de la realidad española del momento, cuya línea fundamental estriba en realizar una crítica a aquella concepción que no atribuye al cambio más finalidad o motivo que el de la pura necesidad. Zambrano, sin embargo, da a entender que

¹²²⁶ UNAMUNO, Miguel de. “La juventud «intelectual» española”, contenido en *Ensayos* (tomo III). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1916, p. 47.

¹²²⁷ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 97.

¹²²⁸ ZAMBRANO, María. “Metamorfosis”. En: *Diario 16* (Culturas). Madrid, 16 de junio de 1985, nº 10.

el cambio surge de un fondo en el que bullen pulsiones meramente *creativas*, mutaciones ajenas a la esclavitud de una finalidad puramente utilitaria:

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

Y sin llegar a la transfiguración, ni pasar por éxtasis alguno, Unamuno, el autor de *El sentimiento trágico de la vida*, se conformó con recurrir a la *Metarrítmisis*, a un fenómeno musical —cosa rara en él, que tan poco musical se nos figura—. En uno de sus más pequeños ensayos, coleccionados en la edición de la Residencia de Estudiantes, expone con gran simplicidad y fluencia la metarrítmisis como el remedio que cambiaría la historia de España, la dura, impenetrable, obstinadamente reiterable historia de España.”¹²²⁹

Tan marcado queda en Zambrano este carácter nuclear de lo rítmico, que en el mecanoscrito “Unamuno y su obra”¹²³⁰ lo aplica al análisis de la propia obra del gran polígrafo vasco, como marca de su singularidad:

“Una atmósfera, un clima, una cierta temperatura que hace reconocible la más breve y la más inexpresiva de sus frases. Temperatura y ritmo propios que es tanto como decir estilo. (...) Temperatura, tensión y, especialmente, ritmo, son las señales egregias de que existe eso que se llama una obra, la señal de existencia de un mundo propio, su prueba física.”¹²³¹

La especificidad inmediatamente identificable de la prosa unamuniana no es evocada a partir de otros parámetros musicales tales como “melodía”, “armonía” o “timbre”, sino una y otra vez a partir del ritmo:

“Así, cualquier obra de Unamuno, desprendida de todas las demás y no siendo de las mejores, es portadora de ese ritmo singular, intraducible y propio que le hace, a la par, inolvidable y reconocible.”¹²³²

¹²²⁹ ZAMBRANO, María. “Metamorfosis”. En: *Culturas* (Diario 16). Madrid, 1985, nº 10.

¹²³⁰ Datado por Mercedes Gómez Blesa en el bienio 1940-42 y editado por esta especialista, junto con otros documentos anexos, en el volumen citado: *Unamuno*. Para la datación del mecanoscrito véase la página 10 de la introducción de Gómez Blesa.

¹²³¹ ZAMBRANO, María. *Unamuno*, op. cit., pp. 71-72.

¹²³² ZAMBRANO, María. *Unamuno*, op. cit., p. 72.

Ritmo propio que es como la cifra o fórmula de una $\chi\acute{o}\rho\alpha$, espacio o intervalo, estructura individual con una inconfundible capacidad de resonancia que es la obra de Unamuno:

“Ritmo y tensión son fórmulas de algo más amplio, de un espacio único, de un espacio propio, con una determinada estructura, que hace suyo cuanto toca.”¹²³³

Esa estructura funciona a su vez como garantía o aval de la unidad de la obra, unidad preexistente que mueve a pensar, platónicamente, en la preexistencia de la obra misma, entendida ésta como manifestación sucesiva, emanación o resonancia materializada en el tiempo de ese espacio o estructura rítmica matriz:

“Unidad anterior a la realización de sus obras, preexistencia de la obra. Está, pues, en la categoría de la realidad, que hizo pensar a Platón la Teoría de las Ideas.”¹²³⁴

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

“La cuestión de los géneros literarios propios del pensar filosófico, la rica diversidad formal en que se ha vertido dicho saber, que va del Diálogo al Sistema, del Tratado Breve a las prolijas Investigaciones, necesita ser analizado. Cada una de estas formas tiene su “tiempo”, su ritmo propio, y ya sería bastante, ya que el ritmo es uno de los más profundos, decisivos fenómenos de la vida, y especialmente de la creación humana, cuyo primer secreto descubrimiento en la aurora de la historia, tal vez, sea el del ritmo.”¹²³⁵

El ritmo es, pues, factor definidor del pensamiento, y los cambios de ritmo o metarritmis marcaban no sólo el sucederse de las diferentes escuelas filosóficas, sino, dicho sea de manera enfática, las sucesivas fases de la completa fenomenología del espíritu. Además, si seguimos hasta el límite lo contenido en la cita anterior, la diferencia entre los distintos universos filosóficos estribaría básicamente en una cuestión rítmica, es decir, formal, puesto que es la forma de la

¹²³³ ZAMBRANO, María. *Unamuno*, op. cit., p. 72.

¹²³⁴ ZAMBRANO, María. *Unamuno*, op. cit., p. 72.

¹²³⁵ ZAMBRANO, María. “Poema y sistema”. En: *Hacia un saber...op. cit.*, p. 52.

dicción, la escansión del pensamiento, el pulso de las ideas y su conexión aquello que es concernido por el ritmo: la distancia entre la *Crítica de la razón práctica* y *La genealogía de la moral* descansaría más en la especificidad de sus respectivos esquemas rítmicos que en los matices de lo que Kant o Nietzsche recogen o cuestionan de la metafísica y la ética clásicas. Así, por ejemplo, se expresa Zambrano acerca de Heráclito en “La raya de la escritura”, escrito contenido en *De la aurora*:

“Vanas resultan las discusiones acerca de si el *logos* en Heráclito sea discurso solamente; lo que decide es el ritmo, la medida, *logos* de por sí.”¹²³⁶

Si el pensamiento es la manifestación de un ritmo, la posibilidad de su existencia, sin embargo, requiere del espacio neutro que proveen los intersticios del tiempo. Es en esas interrupciones o lentificación del ritmo vital donde el pensamiento adviene, como una epifanía:

“El “ensimismamiento” es una retirada del tiempo, al tiempo del sueño -atemporalidad- o a un ritmo más lento. Es la retirada en la que nace el pensamiento, un paréntesis también, un tiempo en blanco, donde el pensamiento nace.”¹²³⁷

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

“No sólo no es posible poseerse a sí mismo, sino que tampoco se puede poseer ninguna cosa por pequeña, minúscula que sea su existencia. (...) En verdad, que aquél que llegara a penetrar enteramente en la existencia de la más deleznable criatura del mundo, habría penetrado en todo el mundo.”¹²³⁸

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

¹²³⁶ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 135.

¹²³⁷ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 24.

¹²³⁸ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 108.

“Pues que el siervo total, de veraz servidumbre, será -ya que toda criatura tiene su propio ritmo- el que se haya vaciado de su ritmo y siga tan sólo el ritmo de su señor. Mientras que alguien o algo humano, individual o colectivo, posea su propio ritmo, posee inicialmente el número, de potencia indefinida, prometedora o amenazadora, de un comportamiento propio.”¹²³⁹

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

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

“Y por eso, nos sentimos arrastrados al tiempo en que los demás viven y se mueven, por temor del infierno, del tiempo solitario. Y existen las marchas que marcan el tiempo común, el ritmo. Cada época y dentro de ella, cada generación tiene su marcha, su ritmo que arrastra y uno va adonde sea, porque el caso es marchar juntos, marchar *con*, hasta la muerte.”¹²⁴⁰

En ningún otro período de la vida de María Zambrano es tan viva la conciencia de la presencia creciente —gozosamente creciente— de un tiempo común como en los años inmediatamente anteriores a la proclamación de la República. Ella lo describe así en su autobiografía:

“Era no una revolución, sino una evolución de “tempo” natural, como el ritmo de las estaciones, sólo había que hacer como cuando se oye una música que resulta ser la propia: seguirla, seguirla en el aire de la vida.”¹²⁴¹

Ese “tiempo feliz”¹²⁴² que precedió inmediatamente al 14 de abril de 1931, “especie de comunidad”¹²⁴³, tiempo en el que “todos se sentían flotar en una especie de embriaguez ligera”¹²⁴⁴, contrasta “rítmicamente” con aquel otro más lejano que Zambrano evoca, otra vez en *Delirio y destino*, del Madrid de su niñez:

¹²³⁹ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 41

¹²⁴⁰ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 140.

¹²⁴¹ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 144.

¹²⁴² *Ibid.*

¹²⁴³ *Ibid.*

¹²⁴⁴ *Ibid.*

“Recordaba aquella falta de ritmo, aquel arrastrarse y aquel vacío donde los sonidos eran sordos y estridentes, un aire inerte rasgado por trompetas chillonas y disonantes.”¹²⁴⁵

Ritmo y sociedad, ritmo y política son, pues, parejas de términos interrelacionados. Partiendo del principio de que “El ritmo es rito”¹²⁴⁶, hay que añadir que en ese espacio ritual se expresa la transparencia del organismo colectivo que son las sociedades y los grupos humanos, de tal manera que la sensibilidad para con el parámetro rítmico deviene requisito fundamental, no sólo para el político con responsabilidades de gobierno, sino para el simple ciudadano e, incluso, para el espectador externo y circunstancial, el *outsider*:

“Para ser miembro de una sociedad sin sufrir demasiadas inquietudes, hay que seguir sus tópicos y sus ritos; también su ritmo.”¹²⁴⁷

En *Persona y democracia* esta idea es desarrollada de manera especialmente minuciosa, por ser esta obra el ámbito más pertinente para el despliegue de su argumentación. Zambrano parte de la afirmación del carácter absolutamente central de lo rítmico, ya que “[u]n cierto ritmo (...) es la base de la civilización, de una sociedad.”¹²⁴⁸

Publicado por vez primera en Puerto Rico, en 1958, *Persona y democracia* sorprende por contener una tempranísima intuición acerca del posmoderno fin de la historia y la naturaleza polifónica y polirrítmica –justamente por superposición de ritmos, por convergencia y cristalización de toda la fenomenología del espíritu en forma de mercancía cultural¹²⁴⁹– propia de nuestra más estricta contemporaneidad. Así, por ejemplo, refiriéndose al hombre de hoy (de su “hoy”, no olvidemos, a la altura de 1958) escribe Zambrano, con una extraordinaria capacidad de anticipación que no dudaríamos en calificar de visionaria:

“(...) toda la estructura de los múltiples tiempos en que un hombre de hoy vive sin darse cuenta. Cada uno con un ritmo diferente (...)”¹²⁵⁰

En no pocas ocasiones, esos tiempos o ritmos de los que habla Zambrano en referencia a pueblos o sociedades enteras llegan a ella a partir de un análisis

¹²⁴⁵ *Ibid.*

¹²⁴⁶ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 219.

¹²⁴⁷ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 220.

¹²⁴⁸ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 29.

¹²⁴⁹ Vid. AZÚA, Félix de. “Todo pasado es presente”. En: *Revista de libros*

¹²⁵⁰ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 30.

literalmente “auditivo”, un tipo de análisis en el que la extraordinaria acuidad de su oído humano se aplica a la captación de las delicadas pulsaciones de pasos, ritmos respiratorios, gestos de elocución habidos en las calles, en el ágora pública, en los grandes **espacios sociales de resonancia** en los que el devenir de las colectividades se transparenta en el género de sus movimientos, pues, como afirma ella, “hay una relación entre el saberse mover físicamente y el saberse mover en la historia”¹²⁵¹:

“En el modo de moverse de las multitudes, un observador avisado podría sorprender la situación social de un país. Por el ritmo o la falta de ritmo, por el modo de mover los pies, de dejarse espacio o de aglomerarse.”¹²⁵²

Esta danza de las multitudes es la proyección plástica en el espacio de un ritmo o pulsación inaudible preexistente. De esta manera, cuando el ritmo emana de alguna desviación patológica, de un curso aberrante, tiene también su reflejo en un movimiento que le corresponde:

“(…) el ritmo extraño mecánico, del «paso de ganso» de los desfiles hitlerianos (…).”¹²⁵³

Para el filósofo, para el político, para el mero ciudadano, desarrollar esa capacidad de escucha resulta primordial a la hora de vigilar la probidad, la rectitud, la posibilidad de realización y apertura de una determinada forma de ejercer el poder y de ir haciendo el camino de la historia “*pues si los que mandan supieran* observarían el ritmo de las gentes cuando van por la calle, el ritmo de los pasos humanos resonando sobre el pavimento”¹²⁵⁴:

“Hay un ritmo, un modo de moverse que es el ‘tempo’, diríamos, de la finalidad. (...) Y a un régimen político se le puede juzgar por el ritmo que imprime a todo un pueblo.”¹²⁵⁵

El fenómeno del ritmo y su envés, el movimiento, son, por lo tanto, poderosos instrumentos de análisis y de prognosis. A partir de la semejanza estructural y rítmica (cinética) entre dos procesos o sistemas que en apariencia pueden presentarse como muy lejanos o distintos entre sí, el analista, a través de un proceso de inducción basado en la analogía, podría concluir su pertenencia a un mismo rango de sucesos. El **análisis rítmico** es herramienta hermenéutica privilegiada del historiador:

¹²⁵¹ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 34.

¹²⁵² ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 34.

¹²⁵³ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 34.

¹²⁵⁴ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 144.

¹²⁵⁵ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 34.

“Suelen esclarecerse ciertos procesos cuando advertimos su semejanza con otros muy alejados, pero en los que se observa cierta analogía, a lo menos como movimiento. Ya en las cosas de la vida el movimiento es esencial.”¹²⁵⁶

La misma vida de las sociedades está sujeta a una especie de ritmo respiratorio, inspiración y espiración definidas en torno al eje central de un móvil horizonte de expectativas:

“Los pueblos viven, han vivido, en una mezcla, en un ritmo, en una especie de vaivén entre esperanza y desesperación que raramente llega al extremo.”¹²⁵⁷

La respiración ejerce en la escritura zambraniana las funciones de paradigma privilegiado de todo movimiento rítmico, pues como señalan Sonia Prieto y Óscar Adán:

“El «ritmo» del «ser» y de la vida, ámbito de la trascendencia, aparece vinculado en Zambrano a la figuración de la respiración, especialmente a partir de *Claros del bosque*.”¹²⁵⁸

Es en referencia analógica a la respiración como Zambrano sugiere la recurrencia cíclica de otros fenómenos o estados, como, por ejemplo, el del sueño, “[como si] el dormir [fuese] un retorno reiterado y rítmico al lugar más bajo de la vida.”¹²⁵⁹

Toda esa extraordinariamente sutil “fenomenología de la conciencia interna del tiempo”, por emplear la expresión de Husserl, está imbuida de esa preocupación por el ritmo como elemento vertebrador:

“Se asemejan, según vemos, a sueños y aun se deslizan hacia el soñar los estados en que el tiempo es vivido en un ensanchamiento, en una dilatación que llega a ser estancamiento. Como si el correr del tiempo y las vivencias que arrastra estuviese sujeto a un cierto ritmo, fuese ritmo; ritmo susceptible de ser más o menos acelerado, mas dentro siempre de unos ciertos límites, tal como sucede con la respiración. Un ritmo, un cierto ritmo y una referencia a un centro íntimo en el interior del tiempo (...).”¹²⁶⁰

¹²⁵⁶ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 176.

¹²⁵⁷ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 179.

¹²⁵⁸ PRIETO, Sonia y Óscar Adán. “Notas sobre la “forma-sueño” y los últimos neoplatónicos”. En: *Aurora* nº 2, Publicacions de la Universitat de Barcelona, marzo de 1999, p. 114.

¹²⁵⁹ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 30.

¹²⁶⁰ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 86.

El del ritmo es el primer descubrimiento del hombre, que hace a la par el descubrimiento del principio y el de su universalidad:

“No hay encanto sin ritmo, pues que el ritmo es la más universal de las leyes, verdadero ‘a priori’ que sostiene el orden y aun la existencia misma de cada cosa. Entrar en un ritmo común es la forma primera de comunicación (...).”¹²⁶¹

Es por eso que Zambrano enuncia, con el laconismo propio de un axioma de la geometría, el principio de que “*la irracionalidad* tiende espontáneamente a tomar un orden”¹²⁶², y esto por razones de pervivencia y plenitud, pues parece que es justamente el decirse lo irracional, las razones del corazón, “ritualmente en gestos, acciones y palabras, según número y anónimamente”¹²⁶³ lo que le confiere una invencible potencia de comunicación. Igor Stravinsky, el paladín del objetivismo, del Neoclasicismo musical y de la agustiniana *pulchritudo* definida como *splendor ordinis*, nos recuerda en su *Poética musical*¹²⁶⁴ que Leonardo da Vinci sostenía que la fuerza “nace por obra de la restricción y muere por la libertad”¹²⁶⁵, y que, para Baudelaire, “es evidente que las retóricas y las prosodias no son tiranías inventadas arbitrariamente, sino una colección de reglas reclamadas por la organización misma del ser espiritual; y nunca, ni las prosodias ni las retóricas, han impedido que la originalidad se produzca claramente. Por el contrario, decir que contribuyen a que la originalidad se despliegue, será infinitamente más cierto.”¹²⁶⁶

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

“La raíz de la poesía trágica, su núcleo (...) sobrevive en ciertos juegos infantiles, que tanto tienen de “encantamiento”, en los estribillos y frases hechas con que las gentes del pueblo expresan su sentir, respuesta ante un acontecimiento y aun forma de comunicarlo a otros. No son opiniones, sino sentires, que captan una situación al mismo tiempo; sentires que se objetivan y esto sólo sucede según número y ritmo.”¹²⁶⁷

Son las gentes más cercanas a la tierra –los niños, las gentes del pueblo– las depositarias de esas fórmulas, esas sentencias en forma de cantilenas

¹²⁶¹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 219.

¹²⁶² ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 220.

¹²⁶³ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 221.

¹²⁶⁴ STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*. Madrid: Taurus, 1989.

¹²⁶⁵ STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*, op. cit., p. 80.

¹²⁶⁶ Citado por STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*, op. cit., pp. 68-69.

¹²⁶⁷ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 220.

encantadas en las que se cobijan las auténticas verdades operantes, las que nos mueven conforme a número:

“Hay verdades, las de la ciencia, que no ponen en marcha la vida. Las verdades de la vida son las que, introduciéndose en ella, la hacen moverse, ordenadamente (...).”¹²⁶⁸

6.1.1. Atomismo temporal

Una de las más geniales intuiciones de María Zambrano es la consideración del ritmo como algo en sí mismo de naturaleza compuesta. Algunos especialistas¹²⁶⁹ han puesto en evidencia el carácter nuclear de esta concepción para la filosofía zambraniana, concepción que no sin motivo podríamos atrevernos a denominar como “atomismo temporal”.

Desde una visualización “macroscópica” del ritmo como ente compuesto, suma o producto de inúmeros ritmos simultáneos, Zambrano postula, siquiera indirectamente, la posibilidad de una indagación capaz de descender al estrato microscópico o, más bien deberíamos decir, “subatómico” del ritmo.

La posición privilegiada de la música, arte del tiempo, en tanto encarnación práctica de la polirritmia (y de la polifonía) parece indiscutible, y su superioridad a este respecto en relación a la literatura (la dramática en particular) es un *locus communis* de la Estética. Los *finali* operísticos de Mozart, por ejemplo, que reúnen en un haz las hebras dispersas del drama dotándolos así de unidad y erigiéndose en los pilares maestros de sus óperas, hacen posible mediante el artificio de la armonía y el contrapunto el canto simultáneo de distintas voces y personajes que en su heterogeneidad conforman un todo orgánico, al tiempo que conservan cada uno su propia individualidad, su propio “ritmo”¹²⁷⁰. En cierta manera, sólo la narrativa del siglo XX, a partir tal vez de Joyce, ha accedido a desentrañar las leyes físicas de ese universo relativo, una

¹²⁶⁸ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 90.

¹²⁶⁹ Entre todos, singularmente, Jesús Moreno Sanz.

¹²⁷⁰ Lo más extraordinario que Mozart escribió nunca en este sentido es el monumental *finale* del segundo acto de *Le nozze di Figaro*. También podemos invocar el famoso sexteto del segundo acto de *Don Giovanni*, “Sola, sola in buio loco” (aunque ese fragmento no constituya, *stricto sensu*, un *finale*), ópera ésta que asimismo incluye un sorprendente caso de polirritmia instrumental en el baile de la fiesta del final del primer acto. Allí Mozart superpone tres danzas rítmicamente diferentes: un minueto en compás de 3/4, una contradanza en compás de 2/4 y una danza alemana en 3/8. Estas danzas deben ser interpretadas simultáneamente en escena por sendos conjuntos de cámara.

Para un análisis de estos y otros ejemplos mozartianos, así como para una valoración del extraordinario peso estructural del *finale* en las óperas de Mozart, vid. ROSEN, Charles. *El estilo clásico: Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Alianza, 1986, pp. 333-373.

línea que habría encontrado continuidad principalmente en narradores estadounidenses de nuestra estricta contemporaneidad como Thomas Pynchon¹²⁷¹:

“(…) tiempos que se van descubriendo para ocultarse en seguida en instantes que muestran su encadenamiento sólo mucho después, pasado mucho tiempo (...); y el ritmo, sustancia misma de la vida, si la vida la tuviera, sería polirrítmico entrecruce de ritmos diferentes nacidos en distintos lugares y en distintos momentos (...).”¹²⁷²

La multiplicidad rítmica de la naturaleza, que dramáticamente “nos da tiempos múltiples, ritmos diversos”¹²⁷³, encuentra su correspondencia en la vida de la conciencia, receptáculo o seno en el que esa hirviente multiplicidad encuentra su posibilidad de autoconocimiento:

“Cada tiempo -pues que son múltiples- tiene su infierno. El alma tiene el suyo de imágenes, de amores muertos antes de nacer, de poesía incumplida; el corazón, sus entrañas por las que late. Y la conciencia (...) los tiene todos, pues que los crea (...).”¹²⁷⁴

El advenimiento del tiempo -que es como decir el advenimiento de aquello que dimana conforme a una medida, a un número, a un ritmo- marca el inicio de la “era” propiamente humana. Mas antes del tiempo sólo existía lo que Zambrano llama “lo sagrado”, cuyo reino propio es la noche, Núξ, una entidad a la que los órficos, no lo olvidemos, elevaron a la condición de divinidad:

¹²⁷¹ La insistencia en la multiplicidad de tiempos que integran el instante presente está ligada inextricablemente a la racionalización del tiempo llevada a cabo por Pitágoras, que es sustancialmente distinta de la aristotélica (*Física*, VI, 12, 220b). Como escribe Carmen Pardo en su artículo “Vibraciones del pensar” (en: *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*, op. cit., pp. 631-640): “El sometimiento aristotélico de tiempo y número, su mutua delimitación, hacen del tiempo una medida y no un transcurrir. (...) El tiempo en Aristóteles cuenta el movimiento pero el movimiento no enumera el tiempo. Por ello, la multiplicidad de movimientos diferentes y separados no engendra tiempos diferentes, sino que son siempre el mismo tiempo ya que el número es en ellos el mismo.”

¹²⁷² ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., pp. 56-57. En su edición de *De la aurora* (que es aquella por la que citamos), Jesús Moreno Sanz afirma acerca de este fragmento: “Éste es uno de los temas radicales que sustentan todo el pensar zambraniano y que hallará su más precisa fórmula aquí mismo [en *De la aurora*], al escribir: *La música sostiene sobre el abismo a la palabra*. El entrelazamiento o red entre multiplicidad de los tiempos, música y sueño se esboza ya en *Horizonte del liberalismo*, se le dedica un capítulo en *Delirio y destino* -“La multiplicidad de los tiempos”- e impregna, de hecho, todo el libro; se desarrolla en *El hombre y lo divino*, y se ofrece en directa vinculación con la sociedad y la política en *Persona y democracia*; es crucial en *El sueño creador* y su gemelo *España, sueño y verdad*; y, al fin, en su misma práctica poético-musical, es el meollo de la razón poética, y por tanto de *Claros del bosque. Notas de un método* (...) hará de ello cuestión “epistemológica”.” (*De la aurora*, op. cit., pp. 218-219)

¹²⁷³ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 134.

¹²⁷⁴ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 188.

“El reino de lo sagrado es la noche, una noche en la que aparece sin periodicidad, sin número ni ritmo, una luz fulgurante, una acción imprevisible.”¹²⁷⁵

Las mitologías han dado testimonio de ese tránsito del caos aperiódico de la noche primera y elemental al tiempo devorador (Cronos) mediante una sugerente confusión en la que se transparenta la inamovible persistencia de esa falsa etimología que vincula al Κρόνος de las teogonías con Χρόνος (el tiempo):

“Cronos, padre de Zeus, dispensa el ritmo, el número, la proporción indispensable.”¹²⁷⁶

Y en ésta su emanación desde la noche primordial, fuente y origen absolutos, el ritmo se convierte también, insensiblemente, en signo e índice de toda utopía, como proyecto incesantemente perseguido, trasfondo incluso de las más oscuras aberraciones de las que ha sido capaz el hombre en la historia. El ritmo sería el elemento definidor más claro de toda vida que aspira a la realización última de su posibilidad. Así, en el texto titulado “El ‘Libro de Job’ y el pájaro” (1970), incluido en *El hombre y lo divino*, Zambrano escribe:

“El signo de este estado casi paradisiaco [el estado de naturaleza] es el ritmo que preside la vida. El ritmo que enlaza las horas, los días de la semana, las épocas del año. Toda cultura ha perseguido ese ritmo, esos ritmos plurales enlazados (...). Un ritmo, sin duda, uno y múltiple que preside y aun crea el movimiento ordenado, los movimientos todos de la criatura humana, del cielo y de la tierra.”¹²⁷⁷

Ritmo que, en su multiplicidad, está en la base de ese ser inmensamente problemático y complejo que es la criatura humana, pero cuyas hebras o hilos — sugiere Zambrano en unas líneas que recuerdan muchísimo al Hölderlin del *Fragmento de Hiperión*— han de ser apurados hasta el final si es que pretendemos el cumplimiento de nuestro principal designio:

“Tratándose del hombre, criatura polirrítmica, las mutaciones pueden ser, como en efecto han sido y son, imprevisibles; imprevisibles sus posibilidades, por tanto, para su propia

¹²⁷⁵ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 323.

¹²⁷⁶ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 331.

¹²⁷⁷ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 400. Son palabras que se compadecen perfectamente con lo que Zambrano pudo leer en *El origen musical de los animales-símbolos* de Marius Schneider, quien en la página 193 de ese libro afirma: “Los tambores son los instrumentos más recargados de ideas místicas. Es prodigioso el número de las formas, que se inventó para expresar los matices de su papel fundamental: la manifestación del ritmo. Ningún sonido del círculo de quintas deja de tener un tambor propio.” Y más adelante, en la página 194, concluye: “Mucho difiere el sentido simbólico del tambor según la forma y el material con que se le fabrica; pero su papel fundamental —el de establecer, mediante los metros sagrados, la relación entre la tierra y el cielo— reside en el hecho de que el tambor es el portador más unívoco del ritmo puro.”

conciencia y razón, mientras no se agoten en él los ritmos que componen esa su polirritmia, desconocidos para él mismo. De donde la imposibilidad de realizar el precepto iniciático “Conócete a ti mismo”, mientras no conozca totalmente su polirritmia, en todos y cada uno de sus componentes y derivados.”¹²⁷⁸

Sólo la muerte puede quebrar el proyecto, el más netamente nuestro de todos, del desentrañamiento de la polirritmia constitutiva del hombre, la muerte que interrumpe, que “rompe la ligazón amorosa, el ritmo del amor. Síncopa introducida en la melodía que es la vida feliz.”¹²⁷⁹

6.2. ARMONÍA

En María Zambrano, el concepto de armonía está muy determinado en su utilización por las raíces pitagóricas (también heracliteanas) del término, y por las posteriores lecturas que del mismo hicieran Platón, Aristóteles y Plotino.

Como registro de la historia semántica del término *ἁρμονία*, podemos ofrecer la síntesis cabal que recoge Giovanni Comotti en su obra citada:

“El significado originario del término fue el de «conexión, juntura» (cfr. Homero, *Odisea* V 248); en sentido musical, su primer valor fue «afinación de un instrumento» y, por consecuencia, «disposición de los intervalos en la octava».¹²⁸⁰

Ya hemos señalado más arriba (en el capítulo titulado “Estado de la cuestión”), el uso que se hizo posteriormente de la palabra, desde finales del siglo VI a. C. (Laso de Hermione) hasta el siglo IV a. C. (Aristóteles), aplicándola a realidades musicales concretas de la Grecia clásica y relacionándola con una “doctrina ética de la música” que podemos encontrar especialmente desarrollada en Platón (*República* 398e-399b) y Aristóteles (*Política*, libro VIII).

Posteriormente, el vocablo habría de seguir llevando una existencia fértil, en una doble vertiente: la de su proyección filosófica general (cerca siempre, con mayor o menor literalidad, al significado originario), y la de sus específicas (y cambiantes) aplicaciones técnicas musicales:

En Aristoxeno, *harmonia* es siempre usada con el valor de *genos enarmónico*; en la tradición pitagórica, desde Filolao en adelante, el término designó el intervalo de octava (...).¹²⁸¹

¹²⁷⁸ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., pp. 41-42.

¹²⁷⁹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 111.

¹²⁸⁰ COMOTTI, Giovanni. *Historia de la música (1). La música en la cultura griega y romana*, op. cit., pp. 56-57.

¹²⁸¹ *Ibid.*

Como hemos recordado en un capítulo anterior, el concepto de armonía como conciliación de opuestos es una aportación específica de Heráclito a la estética, pues los pitagóricos se habrían decantado más bien por el sentido de “juntura” o “conexión” de elementos meramente diversos y no necesariamente contrarios¹²⁸². En “La última aparición de lo sagrado: la nada”, de *El hombre y lo divino*, Zambrano evoca ese antiguo ideal heracliteano de armonía para trazar sucintamente lo que no es, en el fondo, sino una interpretación de la historia del arte desde la filosofía. Una historia que podría ser narrada como la paulatina marginación de lo que en otro tiempo fue tenido por axioma de la estética, en beneficio de un arte que contempla como sospechoso de inautenticidad todo intento de “armonización” o reducción de lo heterogéneo. Por eso no es de extrañar que Zambrano hable, respecto del arte, del “vacío que crece diabólicamente”, pues tanto el verbo διαβάλλω (“indisponer”, “enemistar”), como el sustantivo διάβολος (“calumniador”), sugieren esa idea de desarticulación que ella quiere ilustrar. Por otro lado, la repetida utilización en la cita que sigue del término “disonancia” como elemento autónomo, abstraído de su resolución, suscita inmediatamente la idea de la música atonal:

“La armonía de los contrarios son las nupcias en que no sólo se manifiesta lo que de positivo tenía cada contrario, sino en que surge algo nuevo no habido; la armonía es más rica que la previa disonancia. No sustrae, sino que añade algo imprevisible; es el milagro incesante de la vida que ha hecho soñar, anhelar un milagro total. El arte ha seguido la llamada de esta nostalgia que el cumplimiento de la armonía no buscada hacía sentir al hombre. Mientras que, desde hace tiempo, el arte corre fascinado -en lo más representativo- por la disonancia sin solución, por los contrarios que muestran, de una parte, su irreductibilidad, y la negación, imprevisible también, que adviene de su tenaz disonancia. El milagro de la armonía tiene su equivalente en la negación imprevista, en el vacío que crece diabólicamente en la disonancia irreductible. Es otra forma de “actuación” de la nada.”¹²⁸³

Junto a la interpretación heracliteana de la armonía, hay que colocar, en pie de igualdad con ésta, el influjo en el imaginario zambraniano de las ideas físicas del estoicismo. El estocisimo, que para María Zambrano constituía “la recapitulación de los conceptos e ideas fundamentales de la filosofía griega”¹²⁸⁴ y “el zumo que arroja al ser exprimida la filosofía griega cuando alguien quiere

¹²⁸² Vid. TATARKIEWICZ, Władysław. *Historia de la estética I. La estética antigua*, op. cit., p. 91.

¹²⁸³ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., pp. 185-186.

¹²⁸⁴ Citado por FERRATER MORA, José. “Estoicos”. En: *Diccionario de Filosofía* (vol. II). Barcelona: Ariel, 1994, p. 1122.

saber a qué atenerse”¹²⁸⁵, aporta a nuestra autora un caudal de intuiciones que pasan a integrar el núcleo de lo que estamos llamando su “sistema musical”.

A diferencia de la física atomista, la física estoica se basaba en la idea de un continuo dinámico¹²⁸⁶. Ese *continuum* es intelectualmente posible porque los estoicos postulaban la existencia de un sustrato que llena el cosmos y que recibe el nombre de πνεῦμα¹²⁸⁷. Propiedad fundamental del *pneuma* es la tensión, por medio de la cual tiene lugar la cohesión de la materia¹²⁸⁸. Recordemos que la palabra griega para “tensión” es una de honda trascendencia musical: τόνος. El *pneuma*, principio de cohesión del cosmos¹²⁸⁹, parece, según esta interpretación, uno de los atributos de esa armonía que, al decir de Zambrano, salva las fallas de lo múltiple, genera continuidad y hace posible el paso o tránsito por la totalidad de lo real, el *dia pas ón*¹²⁹⁰:

“El universo del número es discontinuo; sólo la armonía engendra la continuidad. Armonía que necesariamente había de someter el corazón de la fiera, el ímpetu vital, sin más.”¹²⁹¹

El *continuum* universal prenetrado por el *pneuma*, que le imprime una determinada tensión, brindándole así un *tonos*, es decir, una entonación, una altura, una afinación precisa, tiene en la música su encarnación más cabal, pues, si el descubrimiento de que había una relación numérica simple entre las longitudes de las cuerdas y los intervalos musicales de la escala condujo a los pitagóricos a albergar la idea de que esas proporciones eran las mismas que determinaban también la estructura del cosmos, la música se aparece a Zambrano “estoicamente” como la materialización acústica e intangible del *pneuma*, como el ideal de la continuidad y de la conjunción, de la unidad dentro de la diversidad.

La vida, sin embargo, no es armónica. La vida, como escribe Lorca en la *Oda a Walt Whitman* “no es noble, ni buena, ni sagrada”, y la música, encarnación

¹²⁸⁵ *Ibid.*

¹²⁸⁶ *Ibid.*

¹²⁸⁷ *Ibid.*

¹²⁸⁸ FERRATER MORA, José. “Estoicos”. En: *Diccionario de Filosofía*, op. cit. (vol. II), p. 1121.

¹²⁸⁹ FERRATER MORA, José. “Pneuma”. En: *Diccionario de Filosofía*, op. cit. (vol. III), p. 2822.

¹²⁹⁰ El monocordio, la herramienta fundamental que utilizaron los pitagóricos para sus investigaciones acústicas, con sus puentes móviles que permiten experimentar con distintas divisiones de la cuerda, fue durante siglos el instrumento usado para probar y proponer diferentes sistemas de afinación o “diapasones”, más o menos operativos, que posibilitaran el tránsito por el conjunto del espacio sonoro (concepto este último igualmente cambiante a lo largo de la historia). La palabra “diapasón” se conecta, pues, también por esta vía organológica, con la idea metafísica de continuidad y completud en la que incide Zambrano.

¹²⁹¹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 113

de una armonía que parece proveniente de un inasible *τόπος οὐράνιος* se revela, así, “la más inhumana de las artes”¹²⁹²:

“La Música es lo contrario de la vida porque es armonía; quizá sea lo que de la vida quede y permanezca; la expresión última y final de todo.”¹²⁹³

La razón estoica habría absorbido ese postulado pneumático, incorporándolo a su singular proyecto epistemológico:

“El estoicismo será (...) la solución clásica y duradera de la piedad desde el ser, y por tanto de algo que parecía imposible: la persistencia del mundo sagrado en el mundo del ser y del pensamiento. (...) La razón será dócil a la “inspiración” e irá acompañada del número y de la armonía.”¹²⁹⁴

Y de la teoría del conocimiento, a su vez, el estoicismo instilará “el número y la armonía” en el cuerpo de la praxis, sentando las bases, ni más ni menos, que de la democracia (que es, al decir de Zambrano, una suerte de institucionalización de la “piedad humanizada”, metabolizada ya por el organismo social). Se trata de esa misma musicalidad del pensamiento que Zambrano proyectará luego en la metafísica de la política en *Persona y democracia*, al afirmar que “[e]l orden de una sociedad está más cerca del orden musical que del orden arquitectónico”¹²⁹⁵:

“(...) el estoicismo es doctrina de la unidad-armonía de Heráclito, la que Plotino rechaza en su defensa de la inmortalidad del alma. Solución duradera, clásica, el estoicismo muestra la única filosofía que lleva consigo la piedad ya humanizada hasta esa última forma que es la tolerancia. Y es curioso que el estoicismo tuviera una contextura musical más que arquitectónica. Y que, más que el estoicismo, fuera el pitagorismo persistente en él, el que encontrara la solución del trágico conflicto entre el conocimiento de lo uno y la idea del ser y la multiplicidad de lo que será siempre otro.”¹²⁹⁶

La mención de Plotino en la cita anterior nos conecta con la que vamos a considerar como cuarta fuente (junto al pitagorismo, Heráclito y los estoicos) del sistema armónico zambraniano. En la *Enéada III* -uno de los escritos de

¹²⁹² *Ibid.*

¹²⁹³ ZAMBRANO, María. “La Música”, *op. cit.*, p. 119.

¹²⁹⁴ ZAMBRANO, María. *El hombre...* *op. cit.*, p. 215.

¹²⁹⁵ ZAMBRANO, María. *Persona...* *op. cit.*, p. 206.

¹²⁹⁶ ZAMBRANO, María. *El hombre...* *op. cit.*, p. 215.

Plotino¹²⁹⁷ cuya lectura María Zambrano declara explícitamente, llegando a datar incluso esa lectura con precisión¹²⁹⁸-, el padre del neoplatonismo ofrece una *imagen* del concepto de armonía a través de una sobreabundancia de metáforas musicales. Citamos por extenso:

“Cada uno se acopla según justicia al sitio destinado a recibirlo del mismo modo que cada cuerda es asignada al puesto apropiado y conveniente de acuerdo con el tono y la calidad del sonido que es capaz de emitir. Efectivamente, habrá adecuación y belleza en el conjunto si cada uno quedare colocado en su debido sitio: si su voz es mala, en la tiniebla y en el Tártaro, porque allá la mala voz es buena. Y el conjunto del cosmos será bello, no si cada uno es un Lino, sino si, aportando cada cual su propia voz, contribuye a la formación de una sola armonía haciendo sonar también él su propia vida, sólo que más débil, de peor calidad y más imperfecta, del mismo modo que tampoco en la siringa hay un único tono, sino que también hay alguno que, aunque más débil y apagado, contribuye a la melodía de la siringa en su conjunto, pues la melodía está repartida en tonos parciales desiguales, y los sonidos son todos desiguales, pero el sonido completo es uno solo formado por todos. Pues así también la Razón universal es una sola, pero está dividida en partes desiguales.”¹²⁹⁹

No sin razón afirma José Ferrater Mora que “Plotino llega a «justificar» los males efectivamente existentes en este mundo en tanto que componen la armónica totalidad del universo”¹³⁰⁰. Podríamos añadir nosotros que esta concepción plural y multiforme del cosmos, más cercana a la prístina idea pitagórica que al agónico concepto de armonía heracliteano, está en la médula de la obra que habría de convertirse en piedra angular de toda la teoría musical medieval y renacentista: el *De Institutione Musica* de Severino Boecio.¹³⁰¹

La obsesión o el prejuicio de la unidad, elevado en el ámbito de la estética al rango de criterio axiológico positivo, tendría su correspondencia metafísica en la absolutidad de la primera hipóstasis, lo Uno plotiniano. Aun sin pretender establecer una comparación que no podría escapar a la acusación de arbitrariedad, queremos sugerir, sin embargo, que toda esa superestructura metafísica parece recoger bajo su manto protector el principio nuclear de una escuela de análisis musical en la que el procedimiento reduccionista, articulado en diferentes estratos o niveles, consistente en remitir toda obra singular a un

¹²⁹⁷ Aunque aquí nos centremos en el concepto de *armonía* según este autor, algunas notas sobre la vertiente estética plotiniana y su relevancia para el pensamiento de Zambrano se ofrecen en el parágrafo 7.2.4. de este trabajo.

¹²⁹⁸ Esa declaración se encuentra en la “Nota a la presente edición” de *Hacia un saber...* op. cit., p. 11. La “Nota” está fechada en Madrid, 1986.

¹²⁹⁹ PLOTINO. *Enéada III* (Trat. III 2). Introducción, traducción y notas de Jesús Igal. Madrid: Editorial Gredos, 1999, p. 79.

¹³⁰⁰ FERRATER MORA, José. “Plotino”. En: *Diccionario de Filosofía*, op. cit. (vol. III), p. 2814.

¹³⁰¹ Vid. el parágrafo 7.1.6. de este trabajo.

esquema básico que se pretende universal, es un principio axiomático: nos referimos al análisis schenkeriano¹³⁰².

En el análisis schenkeriano se da el nombre de *Ursatz* al esquema contrapuntístico básico que subyace a la estructura de una pieza o fragmento. Es el resultado final obtenido a partir de sucesivos esfuerzos de reducción armónica y contrapuntística propios de este tipo de análisis estratificado. La consecuencia última de ese proceso de abstracción es el *Ursatz*. La voz superior del *Ursatz* recibe el nombre de *Urlinie* (“línea” o “voz principal”), y consiste en un diseño descendente, enteramente diatónico y por grados conjuntos, hasta la tónica, desde la tercera, la quinta o la octava de la misma. La voz inferior constituye una síntesis mínima del movimiento armónico de la pieza y contiene sólo tres pasos: tónica, dominante y tónica. Este despliegue esencial de la voz inferior del *Ursatz* recibe el nombre de *Bassbrechung*, palabra que remite al hecho de que el acorde de tónica aparece “arpegiado” (al menos a través de dos de sus componentes, la fundamental y la quinta) en el esquema resultante.¹³⁰³

En sus *Tres lecciones de tinieblas: una autolectura*, José Ángel Valente ha reflexionado sobre la metafísica de la creación artística a partir de este término tomado en préstamo de Schenker:

“(…) un solo principio iniciador o movimiento primario, ese movimiento que subyace en toda progresión armónica y que ha sido llamado justamente *Ursatz*. En ciertos sistemas de análisis armónico se entiende que el *Ursatz* tiene un potencial expresivo universal y, por universal, objetivo. La creación dependería de la medida en que el compositor facilite (por tanteo y por espera) la convergencia de su propia energía con el *Ursatz*. Lo que en música se llama variación sería, desde ese punto de vista, un modo de meditación creadora sobre el movimiento primario, sobre una forma universal.”¹³⁰⁴

¹³⁰² Para una aproximación a los conceptos básicos del análisis schenkeriano, su trasfondo metafísico y sus límites epistemológicos, *vid.* COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford / Nueva York: Oxford University Press, 1987, pp. 27-66.

¹³⁰³ Esta definición de “Ursatz” no hace sino reflejar un fragmento suficientemente significativo de lo que escribe William Drabkin en la voz correspondiente del *Grove Music Online*:

“In Schenkerian analysis, the basic contrapuntal design that underlies the structure of a piece or movement; the final result of successive harmonic-contrapuntal ‘reductions’ in a Layer analysis, and thus the representation of its musical Background. The term is often rendered in English as ‘fundamental structure’.”

“The upper voice of the *Ursatz*, called the *Urlinie* (‘fundamental line’), consists of a diatonic stepwise descent to the tonic from the 3rd, 5th or octave; the interval it encompasses and the register in which it appears depend on the analysis, i.e. the content of the previous layers and, ultimately, the piece itself. The lower voice, which encapsulates the harmonic motion of the piece, consists of a tonic, followed by a dominant and a return to the tonic; this is called the Arpeggiation of the bass (Ger. *Bassbrechung*) since it involves movement between two notes belonging to the tonic triad.” [*Grove Music Online*. L. Macy (ed.). Acceso 16-09-2007, <http://www.grovemusic.com>]

¹³⁰⁴ VALENTE, José Ángel. “Tres lecciones de tinieblas: una autolectura”. En: *Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*. Madrid: Alianza, 1999, p. 73.

Armonía como conexión, como neutralización emergente (porque “la armonía es más rica que la previa disonancia”) del διαβάλλω que enemista y confronta, como *pneuma* que penetra y recorre la realidad, imprimiéndole una tonalidad, una tensión, un *tonos*. Armonía como Unidad suprema que absorbe dentro de sí “la mala voz”, componente también del “sonido completo” que es “uno solo formado por todos”. Y por último, algo dantescamente, la armonía como hija del amor, el amor-armonía que es fuente de vida y generador de un indefectible “principio antrópico”, propiciador y protector de la existencia:

“Diríase que el amor ha operado la metamorfosis necesaria para que en la inmensidad de las potencias se forme un mundo donde pueda morar el hombre. Pues el caos, estado anterior al mundo habitado, es caos para el hombre, es la realidad meramente cósmica, sin número ni armonía, sin espacio ni tiempo, sin condiciones de existencia humana: la realidad inconmensurable.”¹³⁰⁵

6.2.1. Tonalidad-atonalidad

Es interesante el uso que hace Zambrano de los términos musicales “tonal” y “atonal”, o bien de sus derivados “tonalidad” y “atonalidad”, principalmente en sus libros *El hombre y lo divino* y *Los sueños y el tiempo*. En general, el concepto de lo tonal en la escritura zambraniana remite al de armonía, orden, jerarquía, también tiempo fluente y sucesivo. Igualmente límite, entendido como espacio acotado en el que se hace posible el desenvolvimiento estable de un sistema (como cuando, en *Los sueños y el tiempo*, habla Zambrano de “la tonalidad que es ordenación de las diferentes tensiones que existen en la psique, unificación de sus diversos niveles”¹³⁰⁶).

La tonalidad entendida como *tonos*, “tensión” o “entonación”, es sugerida igualmente como compañera genética (y genesíaca) de la palabra, costado de un mismo cuerpo, en este pasaje que evoca el mito rousseauiano del lenguaje originario:

“Tonalidad y palabra han sido captadas juntas, han nacido juntas; debió de transcurrir mucho tiempo antes de que el lenguaje adquiriese la tonalidad nuestra uniforme, interrumpida tan sólo por las exclamaciones o las expresiones nacidas de una emoción personal; la emoción estaba en un principio contenida en la frase con su tonalidad e

¹³⁰⁵ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 263.

¹³⁰⁶ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 130.

inflexión correspondiente. Era la ocasión la que hacía nacer la frase con su cadencia siempre repetida.”¹³⁰⁷

Apolo, “el que escucha”¹³⁰⁸, “el oído divino en el centro del mundo”¹³⁰⁹, es el epítome de lo tonal, la plástica materialización del sonido o vibración que recorre el mundo. La divinidad solar por antonomasia se manifiesta a través de la silbante voz de la pitonisa, gimiente, transida por la implacable “luz eficiente”¹³¹⁰ del dios:

“Gemía la sierpe terrestre, humana [la pitonisa del templo de Apolo]; silbaba abriéndose salida, tonalmente en el templo del Dios de la música.”¹³¹¹

Por lo que respecta al término “atonalidad”, lo que éste sugiere a Zambrano puede inducirse a partir de esta expresiva cita de *Los sueños y el tiempo*, donde se habla de un tipo de sueños en el que el Yo es sometido a una suerte de enajenación, tránsito por sus infiernos, con su corolario de atemporalidad y *aporía* (falta o ausencia de poros, canales de comunicación):

“Es la *atonalidad* de los sueños, en los sueños de esa clase en que el Yo es abatido y paseado en un viaje a través de sus infiernos. Atonalidad que fatalmente había de darse en la esfera de la atemporalidad, pues la atonalidad es también falta de tiempo, de un tiempo donde todos los elementos que en ella suenan, todos los sonidos podrían desplegarse en la armonía. Pues el pecado de toda armonía es ser limitada, por tanto dejar algo rondando a la puerta que irradiando creará ‘extravagancias’.”¹³¹²

La pertinencia de las secuencias metafóricas es grande, tanto que el pasaje se convierte en una suerte de alegoría: la música atonal, al menos en su vertiente de “atonalismo libre”, mina el sentido de la dirección temporal de la música, principio operante durante la vigencia de lo que en el ámbito anglosajón se llama *common practice period* (la plena emancipación de la disonancia que Schoenberg interpretara históricamente es la responsable de este cambio), coadyuvando a una suerte de atemporalidad. Por otro lado, la atonalidad –repito, en su aparición histórica en Occidente- postula la utilización libre, potencialmente simultánea, del total cromático, un hecho que en la música anterior estaba limitado por las escalas mayores y menores, la base triádica de la armonía y los protocolos de resolución de las disonancias. Esas ‘extravagancias’, los entes que rondan vagando por los

¹³⁰⁷ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 218.

¹³⁰⁸ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 352.

¹³⁰⁹ *Ibid.*

¹³¹⁰ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 353.

¹³¹¹ *Ibid.*

¹³¹² ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 117.

arrabales de lo tonal, son las disonancias. *Cuesta creer que Zambrano no tuviera un conocimiento, siquiera vago, de la teoría musical.*¹³¹³

Ya hemos subrayado antes el papel que el concepto (atribuible a Heráclito) de la armonía de los contrarios —distinto, como recordábamos, del nudo concepto pitagórico de armonía— juega en la metafísica del arte. María Zambrano hablará varias veces a lo largo de su obra de la música atonal —de su génesis histórica, de su valor—, llegando a compararla a otras corrientes artísticas de vanguardia, como resultado del ocaso del paradigma heracliteano:

“En todo movimiento creador —y la armonía de los contrarios es a lo menos el instante necesario que produce algunos de ellos— el engendrar tiene la positividad de lo negativo; de lo negativo surgió algo positivo. En la disonancia irremediable dentro de la nada, se produce lo contrario: lo negativo surge positivamente; es la positividad de lo negativo.”

“Así, se hace ostensible, por ejemplo, en la **música atonal**, en la pintura de ciertas épocas de Picasso. Es la aventura del arte moderno.”¹³¹⁴

A veces, esa disonancia irreductible de la que habla Zambrano tiene una proyección ética y se produce en el interior del hombre. Es entonces cuando genera un padecer que proviene de la discordia de varias almas que entran en colisión en su interior. Si la encarnación del alma es un proceso que deviene de por sí en dolor, aún más doloroso puede erigirse el “acorde” resultante de la coincidencia de distintas almas en un mismo cuerpo:

“Ser hombre, cobrar existencia humana, consiste en el adentrarse del alma en el hombre, y con ella el amor. Y este adentramiento es padecer: padecer del alma que se adentra en el recinto que parece hermético. Padece el hombre también porque en él se adentran a veces varias almas en discordia.”¹³¹⁵

¹³¹³ En apoyo de esta hipótesis se alinea, por supuesto, todo lo que hemos escrito en el capítulo 2 (“Zambrano y la música: contactos reales”), acerca de la intención de dedicarse profesionalmente a la música que albergó en su primera juventud la autora.

¹³¹⁴ ZAMBRANO, María. *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 186. La negrita es nuestra.

¹³¹⁵ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 271.

6.3. MELODÍA

Las connotaciones implícitas en el uso metafórico o analógico que hace Zambrano del término musical de “melodía” tienen, como ocurre con todas las otras dimensiones de su sistema musical, un espacio para su clarificación en el ámbito de los sueños. Según este uso, melodía es el *análogon* de toda ordenación matemática de elementos dispersos que, justamente en virtud de esa ordenación, alcanzan a cobrar un sentido y a tornarse expresivos:

“El enigma presentado en el sueño sólo puede ser válidamente identificado desde la interioridad del sujeto (...). La atemporalidad de la psique entra de este modo a formar parte del tiempo de la conciencia. (...)”

“Son los momentos creadores de la persona, cuando un suceso que le obsesiona, un enigma se le aparece como historia completa, como melodía musical, sin interrupción (...). (...) sucederse encadenado en que matemáticamente aparecen ordenados los elementos que giraban en confusión.”¹³¹⁶

Desde un punto de vista estrictamente musical, aun implicando al parámetro que llamamos “tono”, para que pueda operarse el reconocimiento o identificación de una sucesión de alturas como melodía, se exige la fundamental inclusión de la dimensión rítmica. Como subraya el compositor y teórico de origen vienés Ernst Toch (1887-1964), quien dedicó un importante ensayo al estudio de este tema (*Melodielehre*, 1923):

“Podemos definir la melodía como una sucesión de sonidos de distinta altura *animados por el ritmo*.”¹³¹⁷

Sobre la importancia relativa de esos dos parámetros, altura y ritmo, Ernst Bloch sigue diciendo:

“Ambos factores son de igual importancia para la construcción de la melodía; pero no para nuestra percepción. Si (...) una melodía no puede ser identificada, o muy difícilmente, cuando se la despoja del ritmo original, nos enseña la experiencia, a la inversa, que en muchos casos basta indicar el ritmo solo para reconocer la melodía a la que éste da su inconfundible fisonomía.”¹³¹⁸

Acerca de esta preeminencia del ritmo como elemento definidor de la melodía y, además, como factor desencadenante de un estado musical -y, por

¹³¹⁶ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 25.

¹³¹⁷ TOCH, Ernst. *La melodía*. Barcelona: Labor, 1989, p. 24. La cursiva es nuestra.

¹³¹⁸ *Ibid.*

tanto, melódico- proclive a la creación artística, Jorge Guillén escribió un soneto famoso, el titulado “Hacia el poema”, según Antonio Gómez Yebra “una de las primeras composiciones guillenianas en que se aborda el tema de la creación literaria”¹³¹⁹:

Siento que un ritmo se me desenlaza
De este barullo en que sin meta vago,
Y entregándome todo al nuevo halago
Doy con la claridad de una terraza,

Donde es mi guía quien ahora traza
Límpido el orden en que me deshago
Del murmullo y su duende, más aciago
Que el gran silencio bajo la amenaza.

Se me juntan a flor de tanto obseso
Mal soñar las palabras decididas
A iluminarse en vívido volumen.

El son me da un perfil de carne y hueso.
La forma se me vuelve salvavidas.
Hacia una luz mis penas se consumen.

La prioridad cronológica del ritmo como realidad que misteriosamente adviene, provocando el inicio del proceso creativo (“el orden en que me deshago/Del murmullo y su duende”), irradiando una luz que guía (“la claridad de una terraza”), así como su condición de ente generador de la melodía (“el son”) que, a su vez y no menos misteriosamente, termina definiendo una forma (“un perfil de carne y hueso”) que al final redime al poeta que ha sido capaz de culminar ese esfuerzo genesiaco (“Hacia una luz mis penas se consumen”): todo ello aparece bella y precisamente expuesto en el tejido de este poema.

Esta fenomenología de la creación artística, en la que ocupa un lugar central la suscitación de ese “estado musical” que abre la visión del artista a la posibilidad de columbrar la obra futura, tiene en el hermoso texto de “El camino recibido”, perteneciente a *Notas de un método*, un parangón que introduce, a su vez, un matiz enriquecedor. Se trata de ese componente oscuramente imperativo (“Sentir una música no es gozarla, sino seguirla”¹³²⁰) implícito en lo que llamamos “inspiración” y que Zambrano nombra aquí con una palabra de connotaciones místicas, “guía”:

¹³¹⁹ GÓMEZ YEBRA, Antonio (ed.). *Sonetos completos de Jorge Guillén*. Granada: Ánade, 1988, p. 62.

¹³²⁰ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 112.

“Porque un guía ofrece ante todo, como sostén, la orden de su indicación, una cierta música, un ritmo o una melodía que el guiado tiene que captar siguiéndola. De ahí que el que recibe un camino-guía haya de salir de sí, del estado en que está, haya de despertar no a solas sino en verdad dentro ya de un orden; y el que siga este camino recibe en las escasas palabras y en las enigmáticas indicaciones las notas, en sentido musical, de un Método.”¹³²¹

La “penumbra tocada de alegría”¹³²² de la que Zambrano habla en la nota introductoria de *Hacia un saber sobre el alma* como el estado más favorable para el nacer y discurrir de su pensamiento, es otra de las formulaciones para señalar esa convergencia necesaria para la creación artística. Estado que en *De la aurora* (donde se afirma que “[s]ólo en las penumbras, en las sombras, anida la liberación”¹³²³) trasciende los estrechos límites del espacio doméstico y humano, pura contingencia biográfica, para proyectarse en otro ya planetario y cósmico. Penumbra tocada de alegría, penumbra musical:

“(…) noches de la Aurora, es decir, esas noches en que la serenidad se hace por sí misma, en que el insomne atormentado, sin poder decir que esté dormido, está en un estado que corresponde a algo que no es ni oscuridad, ni tinieblas, ni luz clara (…).”¹³²⁴

La evocación que hacíamos del poema de Jorge Guillén tenía como objeto el subrayar la prelación (en el doble sentido de “antelación” y “preferencia”) que el ritmo ejerce, a la vez, como factor desencadenante de la creación artística y como *principium individuationis* en los planos de lo real fenoménico y lo inteligible. Aunque esta misma represente también una importantísima línea argumental en los escritos de Zambrano (una línea, como decíamos arriba, de neta ascendencia unamuniana), en *Notas de un método*, sin embargo, se opera un giro radical en esa interpretación. Allí el ritmo es caracterizado con un signo axiológico negativo (como “expresión de la falta de libertad”, como materialización de lo infernal), mientras que el pensamiento, el pensamiento creador, es considerado “melódico”:

“Estas *Notas de un método* no son anotaciones, sino notas en sentido musical, lo cual impone, más que justifica, la discontinuidad. Habiendo sido la continuidad perseguida por Occidente el más grave de sus obstáculos, al conservar la melodía, o buscándola, ha salvado lo que hay más allá del ritmo. **El ritmo es conceptual, está dado; una vez**

¹³²¹ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 31.

¹³²² ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 10.

¹³²³ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 178.

¹³²⁴ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 172.

encontrado no hay más, como sucede en las marchas militares. No hay sorpresa ni asomo de revelación. Solamente en la melodía puede haber revelación; la melodía es creadora, imprevisible. El ritmo, por el contrario, es expresión de la falta de libertad, a no ser que se trate de un ritmo establecido cósmicamente, entre cielos y tierra, como un coro que empieza y acaba en sí mismo y que es, puede ser, operante, práctico en el mejor de los sentidos, infernal incluso, pero siempre operante. Los discursos de Hitler y sus secuaces eran operantes de un modo infernal. No había lugar para el pensamiento en el ritmo de aquellos discursos, dijeran lo que dijeran las palabras. Lo que no es más que ritmo es un infierno, castillo infernal, mortal por sí mismo. Y aquello que es mortal por sí mismo es enemigo acerbo no sólo de la libertad sino también de la vida. El sujeto se encuentra apesado; amor y libertad brotan juntos en él aunque obedezcan a una ley sideral. ¿A qué ese descenso ritual a los íferos, en todas las religiones que merecen tal nombre, sino a liberar el alma apesada en ellos?”¹³²⁵

Apenas si podemos más que apuntar solamente la influencia que en esta interpretación de ritmo y melodía tuvo para Zambrano la lectura de su admiradísimo Massignon, el autor al que ella misma declara en 1973 como el único maestro que ha encontrado desde hace mucho tiempo.¹³²⁶

Digamos por nuestra parte que esta sorprendente antítesis ritmo/melodía tiene todas las trazas de una asunción equívoca: “el ritmo es conceptual, está dado”, mientras que “la melodía es creadora, imprevisible”. La polaridad lleva la marca de una oposición entre lo natural y lo convencional, entre el esquema y lo vivo, que, salvando las distancias, trae a la memoria aquella agria polémica que Rousseau, el enciclopedista más músico de todos, mantuvo con Rameau a propósito de la preeminencia de la melodía (como fenómeno natural, eterno y vinculado al sentimiento) sobre la armonía (constructo puramente mental, convencional y, por tanto, cambiante y perecedero) que defendía el primero. En su *Ensayo sobre el origen de las lenguas* (Cap. XIV “De la armonía”), Rousseau despliega gran parte de su argumentación a este respecto, citando explícitamente a Rameau (autor éste, recordemos, de un justamente célebre *Traité de l’harmonie*

¹³²⁵ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 12.

¹³²⁶ Cfr. MORENO SANZ, Jesús. “Guías y constelaciones”. En: *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Fundación María Zambrano, 2004, pp. 209-252. En este artículo (pp. 240-241), Moreno Sanz escribe: “(...) es clave la consideración señalada [en Massignon] de una **semántica musical** que pone de relieve la relación entre música y lenguaje: *elle le précède et lui succede, émergeant du silence*, dirá Massignon alentando la frase de *De la aurora: la música sostiene sobre el abismo a la palabra*. Por lo que respecta al árabe, según el islamólogo, la base de la semántica musical radica en el sentido de las 28 consonantes (el esqueleto impersonal que se pinta en negro) y de las 3 vocales (*u, a, i*) vivificadoras del esqueleto mudo (y que se pintan con tinta roja, signo de la “sangre” tanto del Espíritu de vida como de la propia y personal voz). En estricta consonancia con esta dualidad esqueleto-sangre, se presenta la propia relación entre ritmo y melodía: aquel *qui ébranle les membres* es el tema consonántico (fórmula de la idea), y ésta, *qui atteint l’âme*, se corresponde con la vocalización de las finales (lo que hace comprender las frases).” La negrita es nuestra.

réduite à ses principes naturels de 1722 que constituye la primera sistematización completa de la armonía tonal-funcional). Así se expresa el ginebrino en referencia al poder de la melodía:

“Al imitar las inflexiones a la voz, la melodía expresa las quejas, los gritos de dolor o de alegría, las amenazas, los gemidos; todos los signos vocales de las pasiones se inscriben dentro de su jurisdicción. Imita los acentos de las lenguas y los giros afectados en cada idioma según ciertos movimientos del alma: no solamente imita, habla; su lenguaje inarticulado pero vivo, ardiente, apasionado, tiene cien veces más energía que la palabra misma. He ahí de dónde nace la fuerza de las imitaciones musicales; he ahí de dónde surge el imperio del canto sobre los corazones sensibles.”¹³²⁷

Sin embargo, en el mismo capítulo, afirma a propósito de la armonía:

“Como sólo posee bellezas de convención, no halaga en ningún aspecto los oídos no familiarizados; es necesario tener un largo hábito para ser capaz de sentirla y de gustarla. Los oídos rústicos sólo oyen ruido en nuestras consonancias.”¹³²⁸

Pero la difusa similitud de la rousseauiana distinción polémica melodía/armonía (que vibra poderosamente con los ecos de los debates en torno al melodrama que se desarrollaron en Francia a lo largo del siglo XVIII¹³²⁹) con la zambraniana melodía/ritmo tiene más un valor ornamental, como una curiosidad erudita, que verdaderamente explicativo.

En realidad, la exaltación zambraniana de la melodía, que tiene en los fragmentos citados de *Notas de un método* su puntal más prominente, está emparentada, por un lado, con los arcanos de la tradición órfica-pitagórica y, por otro, con la minuciosa lectura que realizó Zambrano de *El origen musical de los animales-símbolos* de Schneider. La melodía, entendida como emanación acústica del alma (“la melodía, el canto del alma”¹³³⁰, escribe ella en *El sueño creador*) encuentra su validación en las investigaciones que el erudito alemán realizó sobre la cosmovisión de las culturas primitivas, concepto que incluye como motivo privilegiado el de la imagen mística del agua (el *aqua femina*, tan importante en Zambrano¹³³¹) como reflejo sonoro del ser más interno del hombre:

¹³²⁷ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 67.

¹³²⁸ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensayo sobre el origen...* op. cit., p. 66.

¹³²⁹ Cfr. FUBINI, Enrico. *La estética musical...* op. cit., pp. 199-251.

¹³³⁰ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 101.

¹³³¹ Vid. ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., pp. 243-244.

“(...) la imagen sonora en el agua, que es una autovisión difusa del alma, *canta siempre una melodía del otro mundo.*”¹³³²

“El canto del alma” se exterioriza en la melodía del agua, pues ésta es, según Schneider, “el análogo acústico de la forma visual (sombra) del alma proyectada sobre la tierra”¹³³³. Como veíamos en el parágrafo dedicado a *El origen musical de los animales-simbolos* y su influencia en Zambrano, la vertiente acústica y visual se relacionan, a su vez, con la parte inmortal y la mortal del alma, que se corresponden, respectivamente, con la melodía del agua y la sombra.¹³³⁴

Siendo el oído “el órgano místico y receptivo por excelencia”¹³³⁵, no es de extrañar que Schneider acabe afirmando que “la parte inmortal del alma es la forma sonora y el ritmo esencial e imperecedero del hombre.”¹³³⁶

Es difícil imaginar la fruición -por cuanto venían a proveer de una fundamentación antropológica, mística y musical a sus propias intuiciones y reflexiones- con la que Zambrano debió de leer estas líneas:

“Puesto que al acercar su rostro al agua se ve primeramente la nariz, el timbre *que establece mejor el puente entre la parte mortal y la inmortal del hombre es el timbre con voz nasal.* Se alcanza el punto culminante cuando una persona oye su melodía propia, es decir, la melodía de su propia alma, pero no cantada por ella misma, sino emitida por algo o alguien *que está fuera del cuerpo físico de esta persona* a quien pertenece esa melodía. Nadie puede escapar al dictado imperioso de esta voz. Cuando un ser vivo se encuentra frente a aquel llamamiento de su propia alma exteriorizada, la atracción es fatal. Es la hora de la muerte.”¹³³⁷

Pero en la melodía no hay solamente un elemento de identificación, llamamiento y muerte, como describe Schneider en sus investigaciones sobre el pensamiento místico en las sociedades primitivas de cazadores. También puede ser la melodía signo de la dimensión profética y utópica del hombre. George Steiner ha hablado de la invención de los futuros verbales como uno de los factores de sustentación de lo mesiánico¹³³⁸, y Zambrano escribió antes sobre “el

¹³³² SCHNEIDER, Marius. *El origen musical...* op. cit., p. 22.

¹³³³ *Ibid.*

¹³³⁴ *Ibid.*

¹³³⁵ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical...* op. cit., p. 44.

¹³³⁶ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical...* op. cit., p. 22.

¹³³⁷ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical...* op. cit., pp. 23-24.

¹³³⁸ STEINER, George. *Errata...* op. cit., p. 211. A este respecto, no podemos menos de evocar las palabras que Zambrano escribiera en su inédito “La Música”, de 1955: “A la Música llega de una parte todo lo que tiene futuro y está al nacer. Todo nacimiento se anuncia por una Música y por Música. De otra parte, lo que llega a la máxima precisión, a su fin.” Este inédito fue publicado por

canto del futuro”, la melodía que habría venido siendo entonada desde la expulsión del Paraíso del Génesis, la que sostiene en el hombre la indeclinable voluntad de construir y perseverar en el ser:

“Y no sólo el futuro cuenta, sino que canta. El canto del futuro seduce ahora tanto como sedujo un día, el que fue para Adán el primer día suyo, fuera del Paraíso. (...) lo que persiste es el futuro que imanta la esperanza, y más todavía, la voluntad de construir, la gran pasión de este modo de ser hombre que conocemos.”¹³³⁹

Esa melodía o canto cuyo dictado se aparece como única posibilidad para el hombre en la Tierra tiene, por fin, un símbolo privilegiado en la sierpe de *Los bienaventurados*. La melodía, pulsión primera que implica un fundamento rítmico, se encarna en una forma (“El son me da un perfil de carne y hueso”, dice Guillén), en un cuerpo que, a su vez, se estima como prefiguración de otro cuerpo que sólo se insinúa. La insaciabilidad de “la sierpe de la vida, la sierpe vida”¹³⁴⁰ es melodía de impulsos que se derrama ávida, materialización física de una *melodía infinita*:

“La vida se arrastra desde el comienzo. Se derrama, tiende a irse más allá, a irse desde la raíz oscura, repitiendo sobre la faz de la tierra (...) el desparramarse de las raíces y su laberinto. La vida, cuanto más se da a crecer, prometida como es al crecimiento, más interpone su cuerpo, el cuerpo que al fin ha logrado, entre su ansia de crecimiento y el espacio que la llama. (...) Mas la vida busca ante todo su cuerpo, el despliegue del cuerpo que ya alcanzó, el cuerpo indispensable. Y busca otro cuerpo desconocido.”¹³⁴¹

La escuela romántica alemana, “tan fuertemente impregnada del pensar místico musical”¹³⁴², abundará en esta cosmovisión melódica, vibratoria y resonante, profundamente imbuida de la *Harmonia Mundi* pitagórica. Así, por ejemplo, Joseph von Eichendorff hablaba de una *Grundmelodie*, “de una melodía fundamental que, cual una misteriosa corriente, atraviesa el mundo y recorre, aunque no sea advertida, el corazón del hombre”¹³⁴³, y la *Fantasia para piano en do mayor, op. 17* de Schumann recoge, a modo de *motto*, unos versos del poema “Die Gebiische” de Friedrich Schlegel: “Todos los sonidos que resuenan/en el multicolor sueño de la Tierra,/contienen un sonido muy suave/para quien lo escuche secretamente”.

Jesús Moreno Sanz en la revista *Archipiélago*, nº 59, diciembre de 2003, pp. 115-122. La cita que hemos acotado está en la p. 119.

¹³³⁹ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 72. La negrita es nuestra.

¹³⁴⁰ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 19.

¹³⁴¹ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 17.

¹³⁴² SCHNEIDER, Marius. *El origen musical...* op. cit., p. 44.

¹³⁴³ Cfr. BENEDETTO, Renato di. *Historia de la música*, 8. *El siglo XIX...* op. cit., p. 8.

Nietzsche mantiene en *El nacimiento de la tragedia*, un libro escrito al calor de su fervoroso deslumbramiento wagneriano, que “la melodía es lo primero y universal”¹³⁴⁴, y el propio Wagner sostendrá, con toda la solemnidad de quien enuncia un dogma teológico, que “la única forma de la música es la melodía, que sin melodía la música directamente no se puede concebir, y que la música y la melodía son absolutamente inseparables.”¹³⁴⁵

La célebre *melodía infinita* wagneriana no debe ser concebida al modo de una imposible sierpe inacabable, sino que es una expresión poética que describe el efecto propio de una fábrica compositiva que ha sido descrita como “continuidad ininterrumpida del flujo musical concebido como incesante variación-desarrollo de núcleos temáticos”¹³⁴⁶:

“(…) la grandeza del poeta se mide especialmente por el hecho de que él calle para dejar que nosotros nos digamos, en silencio, lo que es inefable; ahora bien, es el músico quien hace que lo que el poeta ha callado resuene claramente, y la forma infalible de su silencio que retumba tan fuerte es la *melodía infinita*.”¹³⁴⁷

El drama musical wagneriano, profundamente sinfónico en su interior, eleva a un grado sumo de presencia y operatividad la técnica, ya afinada por el clasicismo vienés (y trascendida por el Beethoven del “tercer período”), del desarrollo motivico-temático. Wagner llegó a reconocer su deuda con esa tradición¹³⁴⁸ y el lugar absolutamente central que en su propia concepción ocupa la orquesta, verdadera “sala de máquinas” que, tal las entrañas del drama, incesantemente gime desde “el foso místico”:

“El sinfonista no podrá necesariamente dar forma a esta melodía sin su órgano propio, y este órgano es la orquesta.”¹³⁴⁹

La función especular que la orquesta wagneriana desempeña con respecto a la acción dramática es un *análogon* del proceso mediante el cual “la canción del

¹³⁴⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1985, p. 69.

¹³⁴⁵ WAGNER, Richard. *Música del porvenir* (1861). Citado por Renato Di Benedetto, *Historia de la música, 8. El siglo XIX (primera parte)*, op. cit., p. 203.

¹³⁴⁶ BENEDETTO, Renato di. *Historia de la música, 8. El siglo XIX...* op. cit., p. 134.

¹³⁴⁷ WAGNER, Richard. *Música del porvenir* (1861). Citado por Renato Di Benedetto, *Historia de la música, 8. El siglo XIX...* op. cit., pp. 206-207.

¹³⁴⁸ En esta línea de reconocimiento a la tradición, *Música del porvenir* es un libro que ensalza (parcialmente) a Beethoven por su capacidad para “extender la melodía por medio de un desarrollo más rico de los motivos contenidos en ella (...)”, aunque sin que el maestro de Bonn consiguiera desligarse del todo de la impronta que supone la prístina vinculación con la danza de la música instrumental. (La cita la tomamos de Renato Di Benedetto, *Historia de la música, 8. El siglo XIX...* op. cit., p. 205.)

¹³⁴⁹ WAGNER, Richard. *Música del porvenir* (1861). Citado por Renato Di Benedetto, *Historia de la música, 8. El siglo XIX...* op. cit., pp. 206-207.

agua” de Schneider-Zambrano se convierte en imagen del alma inmortal del sujeto:

“La orquesta estará con el drama como yo lo entiendo en una relación aproximadamente similar a la que asumió el coro trágico de los griegos con la acción dramática¹³⁵⁰. (...) La orquesta del sinfonista moderno (...) penetrará en los motivos de la acción con una participación tan íntima que, por una parte, como cuerpo de la armonía, es la única que hará posible la expresión de la melodía y, por otra, acoge la corriente continua de la melodía misma, y así comunica los motivos al sentimiento con la energía más irresistible y convincente.”¹³⁵¹

Las ondas que fluyen al principio del “Preludio” del acto I de *El oro del Rin* encontraron en la desbordante imaginación musical de Wagner una sorprendente forma sonora para su encarnación: un mismo acorde (el de *mi bemol mayor*) mantenido durante casi ciento cincuenta compases, sometido a un fabuloso proceso de enriquecimiento tímbrico, como medio para dar una significación infinita al elemento en el que las hijas del Rin se hallaban sumergidas, y como símbolo trascendente, también, del “Agua primera”¹³⁵², el Agua de la creación.¹³⁵³

¹³⁵⁰ Recordemos que, en *Notas de un método*, Zambrano hablaba de un “ritmo establecido cósmicamente, entre cielos y tierra, como un coro que empieza y acaba en sí mismo y que es, puede ser, operante (...)”, p. 12.

¹³⁵¹ *Ibid.*

¹³⁵² ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 25.

¹³⁵³ Sobre el contexto biográfico que sirve de marco a la idea de este sorprendente prelude orquestal, *vid.* WAGNER, Richard. *Mi vida*. Madrid: Turner, 1989, pp. 453-454.

6.4. FORMA

“Hundirse en el sueño es el origen de
música y poesía.”

María Zambrano. *El hombre y lo divino*
 (“La condenación aristotélica de los pitagóricos”)

“Y un lugar, el lugar él mismo naciente,
natura naturans, ha de ser el Paraíso. Allí el
interior y la forma se corresponden, sin que el
interior sea ocultación ni la forma cárcel (...).”

María Zambrano. *Notas de un método*
 (“La balanza” I)

El parámetro llamado “forma” es el más difícil de tratar de entre todos los que constituyen el “sistema musical” zambraniano. También es, sin embargo, el que resulta potencialmente más fértil en su traslado o aplicación al campo de la reflexión musical.

Al mismo tiempo, la polaridad trazada entre lo sincrónico y lo diacrónico, entre la realidad y el ser, entre la atemporalidad (*aión*) y el tiempo humano (*chrónos*)¹³⁵⁴, que forma parte nuclear del existencialismo de nuestra autora, está en el centro de la reflexión sobre la música, arte del tiempo por excelencia.

Sus análisis de la temporalidad muestran la apariencia de un *corpus* de herramientas teóricas susceptible de algún tipo de vinculación con ciertas disciplinas, como el análisis musical, que pone en el centro de sus intereses la iluminación de los procedimientos y técnicas mediante las cuales una pieza musical imprime una determinada forma al tiempo que la acoge y la sostiene.

Si definimos la música, stravinskianamente, como una “cierta organización del tiempo”¹³⁵⁵, toda investigación relativa a discernir, comparar y clasificar los *modos* de la temporalidad puede ser pertinente en cuanto a su utilización como instrumento de indagación en los fundamentos del arte de los sonidos. Muchas veces, leyendo a Zambrano, hemos creído advertir que lo que la autora, con ésa su sin igual capacidad de penetración que parece conducirla hasta el *nivel atómico* o *subatómico* del tiempo, llegaba a concluir de un tema particular, como los sueños, era o parecía ser de inmediata aplicación a la música, como si esas reflexiones constituyeran un marco no intencionalmente buscado, pero de fascinantes

¹³⁵⁴ Vid. PRIETO, Sonia/ADÁN, Óscar. “Notas sobre la “forma-sueño” y los últimos neoplatónicos”. En: *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”*, nº 2, marzo de 1999, pp. 114-120.

¹³⁵⁵ Vid. STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*. Madrid: Taurus, 1989, p. 27.

derivaciones si se trasponían o reinterpretaban a partir de una lectura musical. En el mundo de la ciencia, estos mecanismos de iluminación transversal son relativamente frecuentes.¹³⁵⁶

Por supuesto, las investigaciones zambranianas sobre la fenomenología de la forma sueño son aquí el punto de referencia fundamental, como ámbito en el que esa tipología del tiempo se despliega con más riqueza, pues “[l]a investigación del tiempo en los sueños está enderezada hacia la investigación de la multiplicidad de tiempos en que el hombre desde siempre ha vivido”¹³⁵⁷. Una suerte de fenomenología de la conciencia interna del tiempo, entendida, a su vez, como la más completa y verdadera fenomenología del espíritu, acecha asombrosamente, como posibilidad, tras esta indagación.

Los sueños, es decir, el espacio que Zambrano reconoce, nada más y nada menos, como **el origen de música y poesía**¹³⁵⁸, parece erigirse en objeto privilegiado de comparación en una meditación sobre la más abstracta de las dimensiones (la forma) de la más abstracta de las artes (la música). Y eso es así porque, en los sueños, Zambrano enfatiza, mucho más que el contenido¹³⁵⁹, el aspecto formal, el *a priori* temporal que hace posible el advenimiento de lo onírico:

“(…) el sueño, los sueños, no son la presentación de un cierto argumento ante todo, sino el medio, la forma; la forma sueño (…).”¹³⁶⁰

Mas si, desde el costado de la reflexión fenomenológica sobre los sueños hacia el de la música, las sugerencias de aplicación son grandes, al contrario,

¹³⁵⁶ En el campo de la “alta” ciencia, el juego con artefactos, la mera experiencia táctil, el desafío de ciertos problemas técnicos planteados, aparentemente, sólo a la pequeña escala de su aplicación práctica inmediata, pueden actuar a modo de resortes para descubrimientos de resonancias impensables. El caso de Einstein es muy ilustrativo, y no lo es menos el del francés Poincaré, otro de los padres de la relatividad. El trabajo del primero en la oficina de patentes de Berna, así como las responsabilidades del segundo desde el Bureau de Longitudes en el cartografiado de las colonias, tuvieron una influencia decisiva en lo que terminaría siendo el giro más radical de la física contemporánea. *Vid.* LAFUENTE, Antonio. “El bricolaje de la relatividad”. En: *Revista de libros*, octubre de 2005, pp. 25-26.

¹³⁵⁷ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 27.

¹³⁵⁸ ZAMBRANO, María. “La condenación aristotélica de los pitagóricos”. En: *El hombre...* op. cit., pp. 111-112.

¹³⁵⁹ El relativo desinterés por el contenido o el “argumento” de los sueños está íntimamente ligado en Zambrano a su clara crítica al freudismo y el psicoanálisis. Así, por ejemplo, en *El sueño creador*, op. cit., p. 77, nuestra autora escribe: “Descifrar una imagen onírica, una historia soñada, no puede ser por tanto analizarla. (...) Descifrarla, por el contrario, es conducirla a la claridad de la conciencia y de la razón, acompañándola desde el sombrío lugar, desde el infierno atemporal donde yace. Lo que sólo puede suceder si la claridad proviene de una razón que la acepta porque tiene lugar para albergarla: razón amplia y total, razón poética que es, al par, metafísica y religiosa.”

¹³⁶⁰ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 46.

desde la música hacia esta singular provincia de la filosofía zambraniana, puede sorprender también la increíble sutileza de los muy diversos tipos de estructuras temporales que pueden ser utilizadas como “bombas de intuición”¹³⁶¹. Esta metodología nos lleva a utilizar constantemente el recurso de la sustitución, de una manera que no difiere tanto como podría parecer de ciertos procedimientos relativos al álgebra.

Por último, la frecuencia con la que Zambrano evoca la imagen de la espiral para ilustrar un cierto tipo de temporalidad, de resonancias nietzscheanas, es, al mismo tiempo, un símil geométrico también utilizado por algunos musicólogos¹³⁶² para caracterizar la forma narrativa de ciertos compositores del canon occidental (singularmente Schubert). Una exposición tangencial de ese motivo cierra un capítulo que, por la vastedad y complejidad del tema propuesto, se presenta humildemente como una mera y cautelosa introducción.

6.4.1. Física de los sueños en María Zambrano

El modo en el que María Zambrano expone sus indagaciones y reflexiones sobre la temporalidad —especialmente, como queda dicho, en el ámbito de sus investigaciones sobre el fenómeno de los sueños— exhibe, junto al lenguaje poético y musical que es consustancial a la autora, un alto grado de sistematicidad científicista.

Jesús Moreno Sanz ha llamado la atención en un artículo reciente sobre este asunto. Permítasenos citar por extenso:

“Un aspecto crucial al que no se ha atendido mínimamente, o ha sido tergiversado, es su constante arrimo [de María Zambrano] a las **teorías físicas contemporáneas** —en especial, la relatividad y el principio de indeterminación— y sus conexiones con perspectivas espirituales y místicas. Y ello mucho antes de que el premio Nobel de Física F. Capara realizase su sorprendente incursión por tales constelaciones en su magnífico *El Tao de la física*. Si recorrió Zambrano parte de ese camino desde sus primeros conocimientos de la relatividad en los finales años veinte, su interés por ella en Morelia, donde preparó un breve curso introductorio al respecto, y su cada vez mayor inmersión en las conexiones de la física y la espiritualidad, ya de la mano del propio Heisenberg y su *Filosofía y Física*, o de J. Gitton y su *Le temps et l'éternité*, de R. Fontescue y sus conexiones entre tiempo, número y átomo, o algunos arrimos lógico-matemáticos como los de Nagel y su estudio sobre la prueba de Gödel, y ello ya en un tiempo [su segunda etapa romana, entre 1953 y 1964] en que, como le confiesa a Reyna Rivas, siente de

¹³⁶¹ Expresión de Daniel Dennett, citada por Jorge Mínguez en su reseña —titulada “La moral sin personas”— del libro de Derek Parfit, *Razones y personas* (Madrid: Antonio Machado Libros, s.a). En: *Revista de libros*, julio-agosto de 2006, pp. 9-12.

¹³⁶² Vid. BENEDETTO, Renato di. *Historia de la música*, 8. *El siglo XIX...* op. cit., p. 55.

nuevo la necesidad de retirarse a vivir en una pequeña comunidad de amigos y entre otros estudios profundizar en los conocimientos matemáticos.”¹³⁶³

Las metáforas físicas y visuales de las que Zambrano se sirve para exponer su pensamiento delatan la claridad, la precisión con la que la autora es capaz de visualizar esos constituyentes y esas relaciones recíprocas. Por ejemplo, un aspecto complejo de la teoría de la relatividad de Einstein como es el de la “dilatación gravitacional del tiempo”¹³⁶⁴ (cuanto mayor es la distorsión local del espacio-tiempo debido a la gravedad, más lentamente transcurre el tiempo) parece encontrar un eco en estas palabras de nuestra autora:

“Entre gravitación y temporalidad existe una íntima, estrecha relación. Y la pesadez es torpor, lentitud en movimiento, entrada en un tiempo más lento.”¹³⁶⁵

La propia atemporalidad que se predica de los sueños se debería a una lentificación extrema del tiempo por causa, justamente, de una potencia gravitatoria hipertrofiada. Así, en *El sueño creador*, el sueño se define como “[e]l lugar donde la gravedad vence al tiempo.”¹³⁶⁶

Tiempo, gravitación, luz y materia, esos cuatro radicales físicos, son aplicables a la vida de la conciencia en cuanto tal. El hecho de focalizar la atención en un suceso o de demorarse en la recreación de una vivencia privilegiada suscita en la conciencia –tal como Zambrano lo expresa con una precisión sólo comparable a su intensidad poética- un “círculo de claridad central”¹³⁶⁷ alrededor del cual quedan “rondando ávidamente”¹³⁶⁸ las otras impresiones o recuerdos. Esa intensidad y esa luz consumen energía, y el sujeto se sacrifica en el acto de pensar:

“En la vida de la conciencia, la claridad consume tiempo -la luz absorbe tiempo.”¹³⁶⁹

La materia es definida como aquello que se rehúsa a la luz, un “yacer”¹³⁷⁰ que se aparece como “resistencia”¹³⁷¹ ante el tiempo. De lo cual podríamos acaso

¹³⁶³ MORENO SANZ, Jesús. “Guías y constelaciones”, *op. cit.*, pp. 227-228. La negrita es nuestra. Algunos de los manuscritos originales sin fechar de nuestra autora testifican a favor de esa interpretación de Moreno Sanz; así, por ejemplo, el titulado “Los descubrimientos de la ciencia hoy”, que se conserva en la Fundación María Zambrano con la signatura M-132.

¹³⁶⁴ Vid. FAROUKI, Nayla. *La relatividad*. Madrid: Debate, 1994.

¹³⁶⁵ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* *op. cit.*, p. 78.

¹³⁶⁶ ZAMBRANO, María. *El sueño...* *op. cit.*, p. 34.

¹³⁶⁷ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* *op. cit.*, p. 81.

¹³⁶⁸ *Ibid.*

¹³⁶⁹ *Ibid.*

concluir que sólo se libera la materia en tanto se “musicaliza”, y que la música podría ser concebida como un estado, el más *general* de todos, de la materia:

“Y más subyugada por el espacio aparece la llamada materia cuanto más muestra resistencia al tiempo.”¹³⁷²

El propio tiempo es concebido como un suceder, mas no como una especie de lámina inconsútil o *continuum* sin cesuras, sino como algo integrado por unidades discriminables, semejantes a *quanta* temporales, razón por la cual podríamos hablar en Zambrano de una **teoría cuántica del tiempo**, condición indispensable de su transitividad, pues sólo “por ser discontinuo es sucesivo el tiempo.”¹³⁷³

Si el tiempo “pasa”, es justamente en virtud de su discontinuidad, garantía de fluencia. Sólo la impensable gravidez de un tiempo sin vacíos arrojaría como resultado la atemporalidad absoluta, la rigidez de un tiempo imposible para la vida. La sutileza del análisis que Zambrano despliega en el pormenor de esa física del instante —su fina disquisición atomística del tiempo— es asombrosa, testigo veraz de una sensibilidad —casi una hiperestesia— extraordinaria:

“El instante presente viene como una onda, como una reiteración modulada, como una pulsación; esa pulsación que se encuentra en el fondo último de todo lo vivo y que aun la luz de los astros emite cuando llega a esta nuestra atmósfera.”¹³⁷⁴

Pero a más de átomo, el presente es un fragmento móvil, dúctil y condicionado por los dos polos opuestos que son el pasado y el futuro. En el caso de la música, esa imantación o gravitación del instante presente, el tiempo psicológico del oyente, está sometido a la influencia de todos los instantes anteriores, que a su vez estimulan desde su estado de latencia la prognosis de los

¹³⁷⁰ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 33.

¹³⁷¹ *Ibid.*

¹³⁷² *Ibid.*

¹³⁷³ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 54.

¹³⁷⁴ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 83. Esta disquisición sobre el instante y sobre la condición atomística y discontinua (“porosa” también) del tiempo, traen a la memoria algunos fragmentos del *Parménides* platónico donde se discute la ambivalente naturaleza de esas unidades temporales mínimas. He aquí lo que dice el protagonista de este diálogo en 156d-156e:

[PARMÉNIDES.]- “El instante [ἐξαιφνης]. Pues el instante parece significar algo tal que de él proviene el cambio y se va hacia uno u otro estado. Porque no hay cambio desde el reposo que está en reposo ni desde el movimiento mientras se mueve. Esa extraña naturaleza del instante se acomoda entre el movimiento y el reposo, no estando en ningún tiempo; pero hacia él y desde él lo que se mueve cambia para pasar a estar en reposo, y lo que está en reposo cambia para moverse.”

sucesivos, de tal manera que la música es un modelo palpable de esa ductilidad del presente, de su variable inestabilidad condicionada. Una historia de los estilos y las técnicas de composición musical podría ser trazada a partir de presupuestos meramente físicos basados en esta experiencia interior del tiempo¹³⁷⁵:

“Así, hay diferentes modos de presente según la velocidad de su reiterativo pasar que depende de la presión que ejerce el futuro y de su opuesto polo, la atracción de la duración subyacente.”¹³⁷⁶

Sólo la música puede aunar esos “diferentes modos de presente” que dice Zambrano. Sólo la música, a través principalmente del contrapunto y los motivos de reminiscencia, puede erigirse en imagen sensible de la esencial polifonía y polirritmia del mundo:

“(…) la contemporaneidad de lo que ha nacido separadamente en el tiempo. Y todavía más precisamente: de lo que ha atravesado la conciencia en un modo temporal distinto.”¹³⁷⁷

Toda esta concepción tiene su corolario existencial en la filosofía zambraniana, pues también en la física de nuestro mundo emocional generan un campo gravitatorio las vidas no vividas, los deseos y los anhelos silenciados o a medio cumplir:

“(…) la atracción ejercida por el lecho del pasado donde yace la vida a medias vivida; canto de la sirena que se yergue entre las aguas del olvido asomando su medio cuerpo apenas incorpóreo. Un canto que no tiene palabra por falta de articulación, pero que sí tiene voz; lamento, llamada, promesa, seducción en suma. El canto de lo vencido que no se resigna (…).”¹³⁷⁸

En el ámbito de la historia universal, ese efecto gravitatorio tendría su correspondiente en las voces de los oprimidos, los muertos y los aún no nacidos, de manera que el círculo queda nuevamente cerrado: de la (meta)física del tiempo al de la psicología, y de aquí al de la ética. Una “ética gravitacional”, diríamos, pues toma como guía modular del comportamiento la consideración hacia entes

¹³⁷⁵ Stravinsky, en la segunda de las lecciones de su *Poética musical*, op. cit., (la titulada “Del fenómeno musical”), trata en parte este problema, al distinguir entre músicas ligadas al tiempo ontológico y músicas vinculadas al tiempo psicológico del oyente.

¹³⁷⁶ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 83.

¹³⁷⁷ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 88. Un estudio de los procedimientos de la cita y el *collage*, profusamente utilizados en la música posterior a 1945, desde esta perspectiva podría resultar fascinante.

¹³⁷⁸ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 88.

esencialmente pasivos, incapaces por definición de operar físicamente en el mundo. Una ética, por último, que tiene sus antecedentes en Kierkegaard y Adorno, autores para los cuales:

“Las relaciones no recíprocas [pues no esperan, ni pueden esperar, lógicamente, correspondencia alguna], hacia los muertos, las generaciones futuras y los animales, se convierten en el modelo de la moral.”¹³⁷⁹

Toda utopía (y la moral no es más que el envés práctico de un determinado proyecto utópico) constituye, en definitiva, el efecto de una atracción gravitatoria que tiene en los sueños su nuncio y su anticipo. En un sentido mesiánico —en el que resuenan las palabras del evangelio de Juan “Yo soy el camino, la verdad y la vida” (Jn 14, 6)—, la utopía se aparece como la disolución de toda inautenticidad, centro operante (aunque invisible) del orbitar de la vida:

“Muestra el soñar, pues, que la verdad, antes que objeto de descubrimiento o de develamiento (sic) -la célebre *aletheia*-, se hace sentir como la patria que llama. Como campo gravitatorio de ciertos sueños claros, como muda condena de los sueños de engañosa justificación; como actualización del horizonte último. Llama haciéndose sentir simplemente, y en silencio, y en música y paz. Y con alguna palabra suelta, sin significación alguna; la palabra que manifiesta tan sólo la humana predestinación.”¹³⁸⁰

¹³⁷⁹ TAFALLA, Marta. *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*. Barcelona: Herder Editorial, 2003, p. 186.

¹³⁸⁰ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 40.

6.4.2. El átomo de vacío

Eso que hemos llamado “física de los sueños” en María Zambrano parece, pues, descansar sobre tres pilares principales:

1. La naturaleza discontinua, *cuántica*, del tiempo (del tiempo de la vigilia, se entiende, pues los sueños responden a leyes físicas distintas). Discontinuidad que se convierte, sin embargo, en garante del carácter transitivo del tiempo.
2. El concepto de “gravedad”¹³⁸¹ (y su derivado, “campo gravitatorio”) como metáfora que acoge bajo su manto:
 - a. La fuerza de atracción ejercida sobre el sujeto por todo lo que éste experimenta en su ser como aguardándolo en estado de latencia.
 - b. La fluctuante reclamación que el pasado y el futuro realizan sobre el instante presente, condicionándolo, determinando su expansión o su contracción.
 - c. La intuición de una “ética gravitacional”, definida por el influjo que, desde la pasividad operante de aquéllos que están privados de voz (los muertos, los no nacidos, los seres irracionales), emana hacia los vivos que, a causa justamente de su razón, su vida y su libertad, quedan obligados a actuar en el mundo.
3. La relación, a imagen y semejanza de la física contemporánea, entre gravitación y temporalidad. Es esa “dilatación gravitacional del tiempo” que en los sueños, ámbito donde lo gravitatorio alcanza una potencia máxima, conduce directamente al fenómeno de la atemporalidad.

El concepto de discontinuidad ocupa un lugar central en la concepción del tiempo según Zambrano, que define en muchas de sus páginas una idea de la temporalidad dominada por un principio atomístico. La apelación al instante, al “átomo temporal”, unidad en principio indivisible (aunque ya hemos apuntado

¹³⁸¹ La gravedad, como es sabido, es sólo una de las cuatro interacciones fundamentales que la física contemporánea contempla como necesarias para explicar el cosmos. Las otras tres son la interacción electromagnética, la interacción débil y la interacción fuerte. *Vid.* KLEIN, Étienne. *Las partículas elementales*. Madrid: Debate, 1994.

antes que el grado de detalle al que descienden los análisis zambranianos permitirían hablar de un “nivel subatómico” de indagación del tiempo), presupone a su vez el concepto de vacío, pues la discriminación numerable entre fragmentos o átomos contiguos no es posible sin ese intersticio de la nada. A ese mismo presupuesto remite María Zambrano cuando utiliza el griego *poros* (“paso”, “puente”, “camino”) para referirse a la *conditio sine qua non* del tiempo transitivo. El poro es vacío o suspensión imprescindible que propicia el sucederse del tiempo, el tiempo como sucesión:

“El uso del tiempo, el tiempo propiamente humano, nace de un vacío, de un poro en el transcurrir temporal.”¹³⁸²

En *Notas de un método* María Zambrano habla ya claramente del “átomo de vacío”, espacio que garantiza la fluxibilidad del tiempo y que es vinculado en la misma obra al concepto de reiteración, gesto —el más propio del corazón, la entraña por antonomasia— necesario para sostener la vida. Sobre el vacío, que puede ser abismal, abierto a los pies del tiempo para permitir su fluencia, la reiteración insistente de una pulsación que sostiene a la vida:

“Surge el tiempo (...) de algo más íntimo al hombre, de la dis-continuidad, acaso reiterada ruptura. Ese **átomo de vacío** que el ritmo del corazón, reiterándose, tiene que salvar. Surge el tiempo, antes que de la sucesión, de la fatalidad de la reiteración, de la reiteración para seguir estando, para seguir estando así. Es la condena inicial que se sufre bajo el imperio del tiempo.”¹³⁸³

Los sueños son “el lugar donde la gravedad vence al tiempo”, escribe Zambrano, y se nos antoja a nosotros que esa derrota o suspensión del tiempo la procura la música más hermosamente, pues lo hace sin recurrir a la asfixia de eso que pasa y fluye. En los sueños, el tiempo es compacto e inmóvil, es decir, *no es*: los sueños son el reino de la atemporalidad. En el mejor de los casos, el tiempo de los sueños sólo estaría dispuesto a admitir la paradoja del oxímoron, al presentarse como “la inmovilidad de un movimiento”, la atemporalidad suscitada a partir de la actividad fisiológica de soñar. Mas la música, aun trascendiendo el tiempo, aun vencéndolo al organizarlo y transferirlo en unidad sincrónica, como forma y arquitectura de los instantes, lo hace sin lastimar el corazón de ese *chronos* que es la iteración de un pulso que sostiene a la vida.

El corazón es la víscera musical por antonomasia. Los maestros del Renacimiento, que no conocían nuestro rígido y pedestre concepto de “compás”,

¹³⁸² ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 17.

¹³⁸³ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 35. La negrita es nuestra.

hablaban de *tactus*, el pulso básico, unidad de medida, y lo comparaban con el latido del corazón de un hombre sano en estado de reposo. Ese símil escondía una hermosa intuición: el tiempo musical, poroso a las vicisitudes de lo vivo, y que sin embargo no renuncia a un ideal de armonía indeclinable.

Ritmo reiterativo, iteración y repetición, son constantes del tiempo, y tal vez por eso la música, arte del tiempo, organización ella misma del tiempo, refleja especularmente esas pulsaciones de lo iterativo. Efectivamente, la repetición es una *constante sintagmática* de la música: favorece la identificación y el reconocimiento, marca puntos de referencia que actúan al modo de pilares sustentadores de una estructura temporal, puede crear sensación de acabamiento y cierre¹³⁸⁴. Como afirma Clemens Kühn:

“La repetición es la fuerza generadora de forma más simple y, al mismo tiempo, más enérgica.”¹³⁸⁵

Repetición y variación, contraste y diversidad, son elementos basilares del lenguaje musical (o al menos lo han sido de una manera clara en toda la música escrita hasta 1945). En la música del *common practice period*, y especialmente en la música clásica y romántica (hasta Brahms, al menos, con la excepción de Wagner), hay dos modelos sintácticos absolutamente centrales en el seno de la gramática correspondiente a la armonía tonal funcional: el *período* y la *frase*. En ambos, el principio de la repetición tiene un papel central. El ejemplo de frase, tomado de Beethoven, que ofrece Clemens Kühn en su imprescindible *Tratado de la forma musical*¹³⁸⁶ puede enseñar algunas claves prácticas de esta (meta)física de la temporalidad que estamos comentado en Zambrano:

¹³⁸⁴ Vid. KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*, op. cit., p. 18.

¹³⁸⁵ *Ibid.*

¹³⁸⁶ KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*, op. cit., p. 74.

Ludwig van Beethoven. Sonata para piano en sol menor op. 49, nº 1 (primer movimiento)

Con una secuencia tipo de ocho compases, la frase se ordena (atendiendo al factor “repetición”, aunque también al de “variación”) *discontinua*mente en 2+2+4 compases (los últimos cuatro se pueden dividir, a su vez, en 1+1+2). Esa discontinuidad viene determinada, por emplear la terminología zambraniana, por los “átomos de vacío” de la articulación interna de la música, átomos que son al mismo tiempo reflejo de la lógica armónica articuladora de la frase musical y garantía de su posibilidad narrativa, de su fluencia y transitividad. Además, la frase, frente al modelo, en cierta medida opuesto, del *período*, es *abierto* (es decir, exhibe una querencia manifiesta hacia la continuidad y la evolución posteriores), y resulta por eso especialmente apta para el comienzo de los movimientos más netamente agónicos, dialécticos y propulsivos, es decir, en la música clásico-romántica, los movimientos en *forma sonata*.¹³⁸⁷

Mas el átomo de vacío no es sólo imprescindible para suscitar el curso del “tiempo propiamente humano” y el fluir del tiempo musical. También el pensamiento necesita de un vacío para su nacimiento:

¹³⁸⁷ Para la definición de *frase* y *período*, sus características, similitudes y diferencias, véanse los párrafos, verdaderamente antológicos, del libro de Clemen Kühn (*Tratado de la forma musical*), titulados “Período y frase” y “Mezclas”, pp. 69-81 de la obra citada.

“El trascender necesita (...) un instante (...) de vacío. El sujeto necesita de un vacío para que su pensamiento nazca, heroicamente, como en un sacrificio, al trascender verdadero.”¹³⁸⁸

El acto elemental del pensamiento, su ley mecánica básica —el inquirir y el responder—, su respiración, diríamos, necesita de ese átomo, pues “[e]ntre la pregunta y la respuesta debe existir, de mediar, un vacío, una detención de la mente, una cierta suspensión del tiempo.”¹³⁸⁹

Incesantemente repite Zambrano la importancia del vacío en el tiempo como factor de transitividad. En *Los bienaventurados*, esa constatación llega a teñirse de una cierta tonalidad religiosa:

“(...) el vacío en el tiempo es ese átomo que permite que el tiempo corra propiamente y no sea un correr continuo análogo a la inmovilidad. (...) Más aún, el vacío es una extinción, una muerte. Una muerte indispensable para el transcurrir de la vida, para el logro de su trascender: la muerte preparatoria.”¹³⁹⁰

El vacío, indispensable para la vida, es, pues, calificado de “extinción” y “muerte”. Y de “instantes de muerte”, entendidos como ráfagas de atemporalidad encastradas en el tiempo del sujeto (lo cual no tiene por qué ser necesariamente indeseable, sino que puede revestir un sentido terapéutico o madurativo, porque así “la atemporalidad de la psique entra (...) a formar parte del tiempo de la conciencia”¹³⁹¹) se habla, entre otros lugares, en *Delirio y destino*. Es el traslapamiento del sueño y la vigilia o, mejor, la invasión del sueño que horada la membrana de luz de la vigilia:

“¿Acaso se es culpable de que en medio de la vida, del tiempo de la vida se deslicen instantes del tiempo de la muerte?”¹³⁹²

Este interesantísimo tema que Zambrano recoge en su honda y difícil reflexión acerca de lo onírico le lleva, sin que así lo declare expresamente la propia autora, a sugerir ciertas derivas o aplicaciones prácticas de esos conocimientos en lo que podría llegar a ser una *psicopatología de los sueños*¹³⁹³,

¹³⁸⁸ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 79.

¹³⁸⁹ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., pp. 110-111.

¹³⁹⁰ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 83.

¹³⁹¹ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 25.

¹³⁹² ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 153.

¹³⁹³ Que nosotros sepamos, en el momento de escribir estas líneas sigue ofreciendo sus servicios un recién inaugurado “Consultório Filosófico”, dirigido por la doctora Maria João Neves, con una orientación más diagnóstica que terapéutica. La biografía de esta especialista la presenta como

entendida como “una investigación acerca de *el sueño deslizado en la vigilia y las acciones automáticamente amorales: crimen, locura, como falta de libertad y de tiempo.*”¹³⁹⁴

Ser exiliado es también una suerte de “sueño deslizado en la vigilia”. El exilio es “instante de muerte” hipertrofiado, muerte preparatoria que exige una resurrección. Estado doliente que postula al Tiempo en tanto que “Dios de la visión”¹³⁹⁵, pues sólo con el andar del tiempo, como dice el habla popular, se llega a *ver* la verdad, condición previa indispensable para reparar la injusticia o castigar el crimen impune, aquella injusticia y aquel crimen que están al acecho siempre del exiliado.

Hemos dicho antes que la profundidad y la sutileza de los análisis zambranianos de la temporalidad bien podrían soportar el símil que supone afirmar que se trata de indagaciones que no se quedan en un nivel atómico de su objeto de estudio (el tiempo), sino que descienden a un nivel aún más elemental o subatómico del mismo. Hay a este respecto un ejemplo hermosísimo en *Los sueños y el tiempo*, en el capítulo titulado “La inhibición temporal”. Allí habla Zambrano del carácter compuesto del instante presente: es decir, en cierta manera, trata el problema de cómo una unidad mínima de partida (el átomo temporal, el instante) puede estar integrado por partículas aún más pequeñas o *quanta* temporales. Si en *Los sueños y el tiempo* Zambrano escribía que “el instante presente viene como una onda”¹³⁹⁶, en la misma obra la autora afirma:

“El presente no es un instante, sino una sucesión de instantes separados entre sí por un vacío apenas perceptible: ese vacío indispensable para que el tiempo pase, ese poro que en la atemporalidad no existe. Un presente prolongado como una nota sostenida sería, en la vigilia, atemporalidad.”¹³⁹⁷

De esta manera, y por continuar en la línea de establecer símiles con la física, podríamos preguntarnos si ese “instante presente”, según lo piensa Zambrano, es *onda* o *corpúsculo*, aunque pueda inferirse de sus textos que ella opta por una duplicidad simultánea. Efectivamente, así como la mecánica cuántica nos ha hecho saber que la luz y la materia pueden exhibir al mismo tiempo propiedades de partícula y propiedades ondulatorias, así también el presente parece mostrar, según Zambrano, una paradójica doble faz al aunar una naturaleza

creadora de un “Método de Aconselhamento Filosófico RVP (Raciovitalismo-Poético) inspirado na Filosofia de María Zambrano” (<http://www.cfilosofico.blogspot.com>. Acceso 6-10-2007).

¹³⁹⁴ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 20. La cursiva es original.

¹³⁹⁵ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 34.

¹³⁹⁶ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 83.

¹³⁹⁷ *Ibid.*

analizable a base de “partículas” o *quanta* discriminables (pues el presente es “sucesión de instantes”) y otra más inconsútil a modo de *continuum* ondulatorio (pues ese presente compuesto por una suma de instantes “viene como una onda, como una reiteración modulada”¹³⁹⁸, escribe la autora).

El tiempo en el sueño es, al contrario que “el tiempo propiamente humano” de la vida, un tiempo sin poros, sin discontinuidades que lo abran a la acción: “La estructura del tiempo en el sueño es, pues, sin poros, es un tiempo compacto donde no podemos entrar.”¹³⁹⁹

Es, así, el de los sueños un mundo compacto, hermético, sin fisuras, donde el ser lo llena todo, pues “el mundo del sueño es el mundo de Parménides.”¹⁴⁰⁰

El sueño no tiene poros y de ahí que su sustancial *a-poría* devenga imposibilidad de movimiento, negación del paso del ser al no-ser, o de la potencia al acto:

“Las “aporías” de Zenón de Elea, enderezadas a probar la imposibilidad del movimiento —de que el movimiento no pertenece al ser— tienen su realización en el sueño; el sueño no tiene, como el Uno de Parménides, poros.”¹⁴⁰¹

Mas, a pesar de pertenecer a un sistema físico parmenídeo donde el movimiento es imposible, el sueño es sin embargo una manifestación plástica de nuestra psique, un fenómeno inscrito en los procesos abrumadoramente complejos y aparentemente caóticos de nuestro cuerpo fisiológico, un *movimiento*, en suma. Movilidad e inmovilidad se dan, pues, paradójicamente la mano en el mundo de lo onírico:

“El sueño es la aparición estática de la vida. Mas como la vida psíquica es en sí misma movimiento, suceso, el sueño es paradójicamente la inmovilidad de un movimiento.”¹⁴⁰²

Pero este constituirse en la “inmovilidad de un movimiento” es otro rasgo que los sueños tienen en común con la música. La música es el “arte del tiempo” que, a pesar de su apariencia fluente y discursiva (encadenamiento de los sonidos, de formas sonoras en el transcurrir), se muestra al análisis como estructura, como arquitectura sonora, como forma, relación estable entre sucesos que, en ése su sucederse en el espacio singular de los sentidos y *la memoria* del oyente, se tornan expresivos.

¹³⁹⁸ *Ibid.*

¹³⁹⁹ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 18.

¹⁴⁰⁰ *Ibid.*

¹⁴⁰¹ *Ibid.*

¹⁴⁰² *Ibid.*

En tanto inmovilidad de un movimiento, el sueño muestra un nuevo costado afín a la música y a la experiencia que ésta depara. Las intuiciones zambranianas a este respecto constituyen un *corpus* riquísimo de notas para una fenomenología de la contemplación estética en general, y de la escucha musical en particular. El goce estético tiene muchas de las notas *formales* del sueño (de la forma-sueño), y escuchar música es un acto parecido a la inmersión en una atemporalidad inducida:

“(...) el caso del amor mientras dura o de la percepción de la belleza o del descubrimiento del conocimiento. A partir de ahí, mientras se mantiene la tensión se vive dentro de un sueño.”¹⁴⁰³

Al ser el sueño “tiempo compacto” en el que “no podemos entrar”, se sigue que el que sueña no puede en absoluto actuar (“La única acción posible en el sueño es despertar”¹⁴⁰⁴, dice Zambrano). Esta es tal vez la diferencia más neta, a nuestro parecer, entre el mundo de los sueños y el del arte, pues en la contemplación estética hay siempre una interpelación al oyente-espectador, una solicitud de participación, una apelación, distinta para cada sujeto, puesto que en cada uno las “palabras” de la obra artística encontrarán una resonancia y una comprensión distintas. En el caso concreto de la música, esa apelación sonora se parece mucho a la tentativa de un diálogo, de manera que en la relación entre la obra y el oyente podemos ver encarnarse eso que Gadamer ha llamado “el carácter hermenéutico del hablar”¹⁴⁰⁵.

“(...) al hablar, no nos transmitimos mutuamente estados de cosas bien determinados, sino que, a través del diálogo con el otro, trasponemos nuestro propio saber y aspiraciones a un horizonte más amplio y más rico. Cada declaración comprensible y comprendida queda incorporada en el propio dinamismo del preguntar, es decir, queda entendida como una respuesta motivada.”¹⁴⁰⁶

El diálogo implica la existencia de un saber que no se encierra en sí mismo, sino que se busca en comunidad con los otros. El diálogo es el proseguirse de la palabra que, de esta forma, atraviesa espacio y tiempo¹⁴⁰⁷. En los sueños, sin embargo, no hay diálogo ni participación. Ocurren ante nosotros como un acto de magia, porque en los sueños no hay poros, no hay átomo de vacío (y tampoco, en

¹⁴⁰³ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 21.

¹⁴⁰⁴ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 20.

¹⁴⁰⁵ GADAMER, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 1996, p. 112.

¹⁴⁰⁶ *Ibid.*

¹⁴⁰⁷ ZAMBRANO, María. “Los dos polos del silencio”. En: *Creación*. Madrid, nº 1, 1990, pp. 6-9.

puridad, movimiento). Sin embargo, el vacío aparece de otra manera en los sueños, como singularidad del espacio:

“Esta falta de poros, de vacío en el transcurrir temporal, que hace que propiamente no exista en el sueño el tiempo es lo inverso de la forma espacial de los sueños.

El vacío aparece en el sueño como lugar (...).”¹⁴⁰⁸

El vacío aparece en el sueño (el acto sin tiempo) como lugar, mientras que el tiempo aparece en la música (el arte sin dimensiones) como espacio. En ese universo lleno y físicamente inmóvil de los sueños, el acto consuetudinario del despertar parece sólo posible como resultado de un accidente fortuito: la interposición inesperada del *átomo de vacío* necesario para volver a inducir la fluencia propia de la vigilia. Tal manera de describir el paso del sueño a la vigilia parece apoyar una de aquellas obsesiones borgianas tan literariamente fértiles: que no hubiera nadie que no corriera el albur de quedarse atrapado alguna vez en sus propios sueños, convirtiéndose así, inopinadamente, en el primer inmortal:

“El paso, pues, del sueño a la vigilia se da en el instante de vacío en el que comienza a fluir el tiempo. La vigilia es un fluir. El sueño, algo compacto, cerrado, en el que se representa algo concebido de antemano, de intención desconocida, de autor desconocido.”¹⁴⁰⁹

Arte o destrucción, curación o patología, condena o liberación, soñar, quedar expuesto a la incógnita música del ser, es, sin embargo, necesario, pues “[l]os sueños no son algo a eliminar de la vida de la persona.”¹⁴¹⁰

¹⁴⁰⁸ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 19.

¹⁴⁰⁹ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., pp. 20-21.

¹⁴¹⁰ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 24.

6.4.3. Duración e instantes de muerte

¿Por qué la necesidad de los sueños? ¿Qué función tienen para la vida, que los propicia y sostiene? ¿O serán los sueños, más bien, los que sostienen a la vida, ya que, como afirma Zambrano, “la vida no es un estar, un estado: es un hacerse que ha de estar sostenido en algo que simplemente está ya ahí desde antes”¹⁴¹¹? Pues bien, eso que sostiene, y a lo cual la autora otorga una naturaleza material, erigiéndolo en soporte o sustentación de la vida, Zambrano lo llama “duración”:

“(...) esta materia duración sostiene la fragilidad de la vida que se da sobre ella (...). No conocemos ninguna vida que no esté sostenida, soportada por algo que dura, que dura simplemente, como si su continuo recomenzar, como si esa su reiteración constante no se bastase a sí misma (...)”¹⁴¹²

“Materia duración”, dice Zambrano, la materia como pasado, como elemento casi inerte que dura. En esa su pasiva o silente materialidad, la duración parece acercarse al concepto del ser parmenídeo, pues, como nos recuerda ella misma: “No se olvide que el ser de Parménides es ideal y material unidamente.”¹⁴¹³

Junto con los sueños, con su atributo de la atemporalidad, María Zambrano introduce en la liza de su análisis *genético* del tiempo este concepto basilar de duración. Apelar a esta idea permite a nuestra autora, de alguna manera, recrear las condiciones físicas en las que eso que llamamos tiempo puede llegar a suscitarse. En *Los sueños y el tiempo* se define el concepto de duración a partir de esa función sostenedora y genética: como “lo subyacente bajo todo tiempo que corre”¹⁴¹⁴; como “una sombra del tiempo. O su lecho”¹⁴¹⁵; pero, también, como “el primer vagido del tiempo, su anuncio”¹⁴¹⁶. Un poco más adelante, en el mismo libro, matiza aún más, escribiendo:

“La duración es como la materia prima según Plotino y aun según Aristóteles, porque parece llamar al tiempo, pero débilmente. Y si le llama también le resiste. Es el tiempo caído en la inercia o el tiempo no despierto todavía. Porque es la posibilidad del tiempo allí donde no hay movimiento.”¹⁴¹⁷

¹⁴¹¹ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 71.

¹⁴¹² ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., pp. 70-71.

¹⁴¹³ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 57.

¹⁴¹⁴ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 72.

¹⁴¹⁵ *Ibid.*

¹⁴¹⁶ *Ibid.*

¹⁴¹⁷ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 73.

La duración es, pues, matriz y “posibilidad del tiempo allí donde no hay movimiento”. Un estado liminar, potencial y umbrátil del tiempo: algo que, si no es todavía tiempo propiamente dicho, parece no serlo por muy poco. Es también el lecho del soñar, la forma del tiempo para el durmiente que permanece inmóvil en su quietud vegetativa:

“Mientras que la atemporalidad es la privación de tiempo en el movimiento, los sueños son la inmovilidad de un movimiento: hay movimiento en ellos, mas no hay tiempo. En la duración hay tiempo vacante, extensión temporal sin movimiento que la ocupe. El movimiento del hombre que duerme es el solo latir de sus vísceras, la monotonía de un movimiento que se reitera igual a sí mismo. Y en cuanto se altera en forma tal que se produce un movimiento no reiterativo, no rítmico, surge el soñar.”¹⁴¹⁸

Entre los sueños y la duración hay una relación geoméricamente inversa: mientras que en los sueños (en tanto que actividad fisiológica) podemos decir que hay movimiento, aunque no hay tiempo, en la duración hay tiempo (hemos dicho que la duración es su sombra, lecho o posibilidad), pero no movimiento. Tanto los sueños como la duración parecen ser *viscerales*: la duración es como las vísceras del tiempo; los sueños son un fenómeno producido a partir de una *síncopa* en el ritmo de las vísceras del hombre.

Como la conciencia sostiene a la realidad, la duración es también depósito donde cae lo real no sostenido. En el sueño, allí donde la conciencia se eclipsa o se retira, la realidad cae y se deposita en el regazo de la duración, en el “lecho” del tiempo. Tal interpretación parece evocar como un eco la identificación empirista entre el *percipi* (ser percibido) y el *esse* (existir), espina dorsal de la argumentación que contra el ateísmo cartesiano desarrollara el *Tratado sobre los principios del conocimiento humano* (1710) de George Berkeley¹⁴¹⁹. Allí, la persistencia física de los objetos materiales no contemplados o percibidos directamente por el sujeto sólo puede postularse apelando a la existencia de una mente divina que contempla incesantemente el mundo, asegurando así su permanencia¹⁴²⁰:

“La realidad necesita ser sostenida por la conciencia en el tiempo; abandonada, cae. Y como el tiempo es movimiento, toda realidad no sostenida tiende a caer, está cayendo siempre. Pesa.”¹⁴²¹

¹⁴¹⁸ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 73.

¹⁴¹⁹ BERKELEY, George. *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*. Madrid: Alianza, 1992.

¹⁴²⁰ Para una formulación de la célebre ecuación entre *percipi* y *esse*, véase, por ejemplo, el luminoso parágrafo 90 del *Tratado* de Berkeley.

¹⁴²¹ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 82.

Pesa la vida, y lo que cae va a dar al lecho de la duración, engrosando así una especie de cósmico depósito cronológico donde habría ido sedimentándose todo lo vivido, imaginado, intuido alguna vez. El profundo registro fósil de esas capas sería una suerte de negativo de la fenomenología del espíritu, o tal vez una de las formas del *Deus absconditus* de los místicos:

“Pesa la vida. El río de las vivencias es arrastrado; cae desde el tiempo donde pasa un instante como si pasara por la luz, a la duración donde yace; como chispas de luz absorbidas por la neutra oscuridad sin fondo.”¹⁴²²

Sólo la alerta, la tensión, el *tonos* de la conciencia puede contrarrestar la fuerza de la gravedad de las vivencias. Tal vez esa “tonalidad” de nuestro ser interno, ese porfiar agónico en el sostenimiento de lo real, sólo sea visible en toda su pureza en el acto de la “escucha estética” de la música, donde la claridad de la conciencia absorbe un tiempo que es a la vez la sustancia de lo escuchado¹⁴²³. Lo que Lévi-Strauss llama la inmortalidad a la que accedemos como oyentes¹⁴²⁴ tendría aquí su modelo de explicación teórico:

“Lo que está privado de tiempo en la vida, pesa. Pesa y cae, se precipita. El único modo de no pesar es quedar en el presente sostenido por la conciencia, lo cual sería a su vez una detención del tiempo sucesivo; quedar en un tiempo sin pasar.”¹⁴²⁵

Al dormir, nosotros mismos yacemos en el lecho de la duración:

“Todos los seres duermen sobre algo menos vivo que ellos que los sostiene, mostrando así la deficiencia de la vida, su no ser vida enteramente, su necesidad de dejarse sobre algo.”¹⁴²⁶

El durmiente participa en algo de lo mineral, como si el sueño nos hiciera retornar a un estado primigenio en el que el hombre no hubiese sido más que materia planetaria, pesante:

“(...) el que duerme se reduce a ser habitante del Planeta (...). Apegándose a la tierra hacerse soporte de los cielos, de la actividad o del influjo del mundo suprahumano.”¹⁴²⁷

¹⁴²² ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 82.

¹⁴²³ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 81.

¹⁴²⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Il crudo e il cotto*. Milán: Il Saggiatore, 1966, pp. 32-33. Citado por Enrico Fubini en *La estética musical...* op. cit., p. 355.

¹⁴²⁵ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 82.

¹⁴²⁶ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 30.

¹⁴²⁷ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 30.

El bellissimo poema de Alexandre “Los dormidos” es un inmenso apóstrofe mediante el cual el poeta llama a despertar a esos durmientes (la humanidad en su conjunto), para que no pasen indiferentes ante la belleza del mundo y de la noche, para que no se resignen a engrosar, materia rocosa ellos mismos (“lunas de piedra” los llama el autor), el mero ritmo rotatorio del planeta. No nos resistimos a citar en su integridad esta suerte de irresistible *carpe noctem*, ardorosa reclamación de la **música del mundo**:

¿Qué voz entre los pájaros de esta noche de ensueño
dulcemente modula los nombres en el aire?
¡Despertad! Una luna redonda gime o canta
entre velos, sin sombra, sin destino, invocándoos.
Un cielo herido a luces, a hachazos, llueve el oro
sin estrellas, con sangre, que un torso resbala;
revelador envío de un destino llamando
a los dormidos siempre bajo los cielos vívidos.

¡Despertad! Es el mundo, es su música. ¡Oídla!
La tierra vuela alerta, embriagada de visos,
de deseos, desnuda, sin túnica, radiante,
bacante en los espacios que un seno muestra hermoso,
azulado de venas, de brillos, de turgencia.

¡Mirad! ¿No veis un muslo deslumbrador que avanza?
¿Un bulto victorioso, un ropaje estrellado
que retrasadamente revuela, cruje, azota
los siderales vientos azules, empapados?

¿No sentís en la noche un clamor? ¡Ah dormidos,
sordos sois a los cánticos! Dulces copas se alzan:
¡Oh estrellas mías, vino celeste, dadme toda
vuestra locura, dadme vuestros bordes lucientes!
Mis labios saben siempre sorberos, mi garganta
se enciende de sapiencia, mis ojos brillan dulces.
Toda la noche en mí destellando, ilumina
vuestro sueño, oh dormidos, oh muertos, oh acabados.

Pero no; muertamente callados, como lunas
de piedra, en tierra, sordos permanecéis, sin tumba.
Una noche de velos, de plumas, de miradas,
vuela por los espacios llevándoos, insepultos.¹⁴²⁸

¹⁴²⁸ El autógrafo lleva la fecha 25 de agosto de 1940. Incluido en la edición malagueña de sus *Poemas paradisíacos* (1952).

En *El sueño creador*¹⁴²⁹ Zambrano incide en esa idea de la gravidez inducida por el sueño, “[p]ues que el lugar de la vigilia descubre en el hombre lo no corporal, conciencia, pensamiento. Y al dormir se es recuperado dentro de la comunidad de lo que pesa.”¹⁴³⁰

Los sueños y el tiempo acaba, como el poema de Aleixandre, afirmando la convergencia, en cuanto a la *forma* de los tiempos que respectivamente habitan, entre el durmiente, los no nacidos y los muertos:

“El nacimiento, el despertar soñando, se da en un medio acuoso, poblado de seres aun (sic) no nacidos y a medio nacer. Mientras se duerme se está en la comunidad de las sombras de los no nacidos y de los que ya nacieron del todo: de los muertos. En un reino que es al par vida y muerte.”¹⁴³¹

“El echarse a dormir –escribe María Zambrano– tiene todas las trazas de un rehusarse a la vida”¹⁴³². Schopenhauer ya habló del dormir, ese acto que él bien podría haber llamado *der kleine Tod*, en sentido idéntico, aunque con ésa su habitual desconfianza hacia las bondades de la vida en cuanto tal: “Dígase lo que se diga, el instante más feliz de las personas felices es el de dormirse, y el más infeliz de las infelices, el de despertarse.”¹⁴³³

Pero el estado de sueño no es privativo sólo del durmiente. También irrumpe en la vigilia:

“(…) no se da solamente el sueño mientras se duerme; aparece en la vigilia moteándola; horadándola.”¹⁴³⁴

Cuando la vigilia es horadada por el sueño, entonces caemos en la duración. En ella, en la duración, se recae en las “pausas y roturas”¹⁴³⁵ de la vigilia. Zambrano llama “islas de la vigilia”¹⁴³⁶ a esa especie de *síncope* de la conciencia, esos paréntesis o intersticios que fracturan el tiempo de la conciencia y que, desde el punto de vista humano, vienen a suponer una interrupción en la

¹⁴²⁹ Concretamente en el capítulo titulado “Lugar y materia en los sueños”.

¹⁴³⁰ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 31.

¹⁴³¹ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 77.

¹⁴³² ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 31.

¹⁴³³ SCHOPENHAUER, Arthur. *Parábolas, aforismos y comparaciones*. Edición de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Edhasa, 1995, p. 116. El aforismo proviene de *Der handschriftliche Nachlass*, IV, I, 142.

¹⁴³⁴ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 46.

¹⁴³⁵ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 72.

¹⁴³⁶ *Ibid.*

indeclinable tarea de sostener la realidad y en la actualización que el hombre debe continuamente realizar de sus propias potencias:

“(...) el sueño original reaparece en la vigilia, en la siempre parcial vigilia, horadándola, moteándola, abismándola por momentos, como si el ser la tomara para sí. Suceso que visto desde el hombre viene a ser un desfallecimiento de su libertad (...).”¹⁴³⁷

Tal vez ninguna música como la de Schubert, con sus sorprendentes instantes líricos irrumpiendo en medio del flujo propulsivo de la dialéctica sonatística, ilustre mejor esta idea de las “islas de la vigilia” que tornasolan, motean u horadan la delicada membrana de luz de la conciencia.¹⁴³⁸

¹⁴³⁷ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 54.

¹⁴³⁸ Vid. WEBSTER, James. “Schubert’s Sonata Form and Brahms’s First maturity (I)”. En: *19th Century Music* 2, 1987, pp. 18-35. Hay traducción española de Catalina Martínez, Claudio Martínez y Ramón Siles, “La forma sonata en Schubert y la primera madurez de Brahms”. En: *Quodlibet*, n° 7, febrero de 1997 (pp. 58-82) y n° 9, octubre de 1997 (pp. 40-70).

Para profundizar en la singular técnica narrativa schubertiana y en el lugar de centralidad que ocupan categorías como la anámnisis en esta música puede verse *The Musical Quarterly*, vol. 84, n° 4, Winter 2000, dedicado íntegramente al compositor. Contiene los artículos siguientes: Scott Burnham, “Schubert and the Sound of Memory”, pp. 635-654; John Daverio, “One More Beautiful Memory of Schubert: Schumann’s Critique of the Impromptus, D. 935”, pp. 604-618; Charles Fisk, “Schubert Recollects Himself: The Piano Sonata in C Minor, D. 958”, pp. 635-654; Walter Frisch, “You Must Remember This: Memory and Structure in Schubert’s String Quartet in G Major, D. 887”, pp. 582-603; John M. Gingerich, “Remembrance and Consciousness in Schubert’s C-Major String Quintet, D. 956”, pp. 619-634. También es interesante el artículo de Poundie Burstein —en referencia a las cuestiones de género, examinadas a partir del análisis de una de las obras más importantes de la producción camerística de Schubert—, “Lyricism, Structure, and Gender in Schubert’s G Major String Quartet”. En: *The Musical Quarterly*, vol. 81, 1997, pp. 51-63.

6.4.4. Fenomenología de la creación artística

“Somos hijos del sueño,
nacemos de un sueño,
del sueño de nuestros padres,
del sueño de la naturaleza toda,
del sueño de Dios.”¹⁴³⁹

María Zambrano. *Delirio y destino*

La labor de la creación artística en particular, y toda *poíesis* en sentido general, invoca su tiempo propio y propiciatorio, ya que “[s]in tiempo las cosas no aparecen.”¹⁴⁴⁰ En este sentido, el trabajo del artista no se diferencia esencialmente del que pueda apreciarse en otras esferas del humano hacer y actuar, salvo por el contenido material del “producto” y la suspensión de toda función utilitaria que hay que suponer en toda obra de arte:

“La función primaria del sujeto es disponer del tiempo, disponer en el tiempo de lugar adecuado para que las diversas formas de realidad se alojen. Cabe pensar que haya otras para las cuales el sujeto no encuentra el tiempo adecuado, el tiempo coincidente en que encontrarse con ellas, y están ahí rodeándole, presionándole, como sierpes o pájaros desde un propio elemento.”¹⁴⁴¹

Si proyectamos esta reflexión en el ámbito de la creación, podríamos proyectar la imagen de que el artista habita una suerte de laberinto temporal en el que sus ideas y proyectos pululan en estado embrionario, a la espera del encuentro que les otorgue el ser, permitiéndoles incorporarse al plano de la realidad. El carácter incompleto de esas pulsiones que son las ideas que habitan en la mente del creador, su anhelo por alcanzar el ser, todo ello —si lo interpretamos en clave estética— es vívidamente descrito en este pasaje de *Los sueños y el tiempo*:

“Mientras alrededor de lo percibido distintamente, una masa de vivencias pasa sin lograr darse a ver: conatos, larvas ávidas y condenadas a pasar sin detenerse por falta de lugar; lugar que es en realidad tiempo.”¹⁴⁴²

Esos “conatos” o “larvas ávidas” sólo pueden acceder a la existencia a través de un esfuerzo focalizado de la consciencia, que es el proceso creativo propiamente dicho:

¹⁴³⁹ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 16.

¹⁴⁴⁰ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 75.

¹⁴⁴¹ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., pp. 75-76.

¹⁴⁴² ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 79.

“La atención prolongada, pues, a las vivencias percibidas, las lleva al terreno del ser, les da ser, ser por sí mismas. Y al hacerse así visibles, aparecen sus relaciones con otras alejadas en el tiempo; las hacen surgir de la masa oscura que forma el fondo de la conciencia de vivencias apenas dibujadas; se crea una cierta continuidad que hace pensar en el ser como orden.”¹⁴⁴³

La obra de arte así lograda (si se logra) tiene un carácter terapéutico, casi soteriológico, y el gesto creador del artista alcanza en sí mismo, según Zambrano, una dimensión divina:

“La obra de arte no lograda es como un sueño interrumpido, que se escinde en una presencia fija al modo de un fetiche, o de un hechizo, y en una avidez que vuelve a su origen enconada. Y así, también en el humano vivir de cada día, que el arte no escapa a la condición de la vida. Y por ello, cuando se logra, rescata, salva: ha sacado del fondo, del limo de las aguas un oscuro sueño de (sic) la superficie visible de las aguas, haciéndolo criatura.”¹⁴⁴⁴

Para Zambrano las obras de arte son “[c]riaturas, (...) hijas del sueño, nacidas en el medio que las libera”¹⁴⁴⁵, es decir, nacidas *en* el tiempo. Y, por cierto, no para erigirse sobre la absolutidad de su condición de objeto, sino más bien para propiciar un tránsito, disolviéndose en su facticidad (haciéndose transparente, por decirlo de algún modo), pues la pureza “de todo arte, como del pensamiento, consiste en servir de intermediari[o], no en erigirse en absoluto.”¹⁴⁴⁶

¹⁴⁴³ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., pp. 80-81.

¹⁴⁴⁴ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 289.

¹⁴⁴⁵ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 361.

¹⁴⁴⁶ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 363. Ese carácter intermediario que promete una liberación nos trae a la memoria remotamente el contenido de la Proposición 6.54, la penúltima del *Tractatus* de Wittgenstein: “Mis proposiciones esclarecen porque quien me entiende las reconoce al final como absurdas, cuando a través de ellas –sobre ellas- ha salido fuera de ellas. (Tiene, por así decirlo, que arrojar la escalera después de haber subido por ella.)”

“Tiene que superar estas proposiciones; entonces ve correctamente el mundo.”

6.4.5. Sueño y música

“La Música es el sueño organizado”

María Zabrano. *El sueño creador*

“Todo lo que nace y lo todavía no nacido está prometido a una forma .”¹⁴⁴⁷
La forma es el destino de toda existencia y es también uno de los parámetros complejos que conforman la música. Como se ha preguntado Clemens Kühn: “¿A qué se debe que una obra musical no se desmorone hasta la mera acumulación de ideas, que no deje tras de sí la impresión insípida de la arbitrariedad, sino que produzca la sensación de un todo compacto y congruente? Esta es una de las cuestiones capitales, y más estimulantes, a las que la reflexión sobre la forma intenta dar respuesta.”¹⁴⁴⁸

Esa misma centralidad y ese estímulo de reflexión de los que habla Kühn en referencia a la forma musical los aplicó María Zambrano a la forma de los sueños, llegando a conquistar, poco a poco, una de las provincias más fascinantes de su singular espacio filosófico:

“(…) tratándose del fenómeno de los sueños, que pertenece a la vida humana, lo primero que habría que estudiar es su forma: la forma del sueño, primero; las especies, si las hay, después. Es decir, una fenomenología del sueño y de los sueños.”¹⁴⁴⁹

María Zambrano llegó incluso a señalar el sueño como origen mismo de la música:

“**Hundirse en el sueño es el origen de música y poesía.** Hundirse en el sueño es delirar. Hay una sabiduría del sueño, no reconocida por la razón del hombre despierto, adivinación.”¹⁴⁵⁰

Uno de los vínculos más evidentes entre música y sueño –entre forma musical y forma-sueño- es el que hace mención de la naturaleza a la vez fluente e inmóvil de ambas realidades. Son innumerables los sitios donde Zambrano incide en esta idea, dominada por la paradoja y el oxímoron: “(…) el sueño es la inmovilidad de un movimiento”¹⁴⁵¹, “(…) los sueños son, por su carácter absoluto,

¹⁴⁴⁷ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 14.

¹⁴⁴⁸ KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Labor, 1992, p. 17.

¹⁴⁴⁹ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 13.

¹⁴⁵⁰ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., pp. 111-112. La negrita es nuestra.

¹⁴⁵¹ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 151.

algo así como el vaciado de la vida en la muerte, como el movimiento en la inmovilidad”¹⁴⁵², “(...) el contenido del sueño, tiene los caracteres del ser, según Parménides (...): ausencia de poros, de espacio y de tiempo, y por tanto de movimiento, aunque el movimiento sea percibido. Porque este movimiento es de un extraño género, es paradójicamente la inmovilidad de un movimiento”¹⁴⁵³. Y, por fin: “Todo sueño es la inmovilidad de un movimiento. Pues no existe estado alguno, situación ninguna en la vida humana, de completa inmovilidad. La vida en su estrato más elemental, en su límite con la no vida, es tensión, conato de movimiento, predisposición a un movimiento o movimiento reprimido, apresado.”¹⁴⁵⁴

Pero la “inmovilidad de un movimiento” no es cualidad que pueda predicarse sólo de los sueños. Queremos mostrar que es también un singular atributo de la música¹⁴⁵⁵, aunque en el caso de ésta ese estatismo exhiba un grado de articulación que incide en el sentido de la obra, pues **“la Música es el sueño organizado, el sueño que sin dejar de serlo ha pasado por el tiempo y ha aprendido del tiempo, ha aprovechado el tiempo.”**¹⁴⁵⁶

El tiempo presenta una doble cara: medio necesario para el despliegue del ente, para el tránsito de la potencia al acto, pero a la vez seno de disgregación, albergue de esa realidad múltiple y hasta hostil en la que finalmente sucumbimos¹⁴⁵⁷. Esa dualidad es visible en la música, que se sirve del tiempo sobreponiéndose a él, porque, como escribía Lévi-Strauss, “la música necesita del tiempo sólo para que se le inflija un mentís”¹⁴⁵⁸.

“(...) el tiempo considerado como medio propio del hombre ofrece una doble faz: la posibilidad de que aquello que es originariamente uno se relativice (...). En el ser humano ello no es posible sino en el pasar del tiempo (...), con lo cual muestra las cosas y hace posibles los sucesos. (...).”

¹⁴⁵² ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 158.

¹⁴⁵³ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 56.

¹⁴⁵⁴ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 76.

¹⁴⁵⁵ En el inédito titulado “La Música”, de 1955, puede leerse: “La Música inmóvil y que deja inmóvil mas revelando la unidad que es movimiento inmóvil: Vivaldi.” Este inédito fue publicado por Jesús Moreno Sanz en la revista *Archipiélago*, nº 59, diciembre de 2003, pp. 115-122. La cita que hemos acotado está en la p. 118.

¹⁴⁵⁶ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 18.

¹⁴⁵⁷ Recordemos al inevitable Spinoza: “La fuerza con que el hombre persevera en la existencia es limitada, y resulta infinitamente superada por la potencia de las causas exteriores.” (*Ética*, parte cuarta, prop. III.)

¹⁴⁵⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Il crudo e il cotto*. Milán: Il Saggiatore, 1966, pp. 32-33. Citado por Enrico Fubini en *La estética musical...* op. cit., p. 355.

“La otra faz del tiempo es la que lo muestra como obstáculo para el anhelo de ser (...). La vida (...) tiene que unificarse, ser rescatada en su dispersión. Los sucesos que la integran han de formar, por lo pronto, una historia coherente que arroje un sentido.”¹⁴⁵⁹

La música es, como quería Lévi-Strauss, fluencia congelada. Esa idea ha sido una de las predilectas de las estéticas formalistas del siglo XX¹⁴⁶⁰, entre las cuales habría que contar a Stravinsky¹⁴⁶¹, Gisèle Brelet¹⁴⁶², Boris de Schloezer¹⁴⁶³, Susanne Katherina Langer¹⁴⁶⁴, Leonard Meyer¹⁴⁶⁵ o Deryck Cooke¹⁴⁶⁶.

Para el crítico musical de origen ruso Boris de Schloezer, la música se constituye en algo más que tiempo organizado:

“El compositor produce en el tiempo una cosa que, en cuanto dispone de un sentido, se vuelve intemporal. Organizar musicalmente el tiempo significa trascenderlo.”¹⁴⁶⁷

Que la música pueda trascender el tiempo es posibilidad de radicarse el oyente en la atemporalidad, pero no la atemporalidad sin poros de los sueños, que tiene algo de meramente bidimensional y limitadora, si no asfixiante. En el caso de la música hablaríamos de una atemporalidad consciente, derivada de la resonancia de la obra, libremente (re)creada por el oyente, una atemporalidad que puede convertirse en referencia inasible y utópica:

“La atemporalidad de la psique manifestada en la falta de tiempo disponible de los sueños es infraconsciente. En la lucidez del conocimiento, de la creación y de la libertad es supraconsciente, y su unidad es sentida como envolviendo el tiempo, absorbiéndolo.”¹⁴⁶⁸

La remisión al oyente que hacíamos antes no es baladí. El propio hecho de “comprender” la música implica partir de una presuposición de unidad por parte del que escucha, interlocutor de la obra. La dialéctica entre forma y estructura, entre lo singular y lo genérico de una pieza musical –el hecho de que podamos identificarla como forma sonata, forma rondó o forma *lied*, a pesar de su singularidad absolutamente irreductible en tanto que espécimen único- se cobija

¹⁴⁵⁹ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 105.

¹⁴⁶⁰ Cfr. FUBINI, Enrico. *La estética musical...* op. cit., pp. 345-371.

¹⁴⁶¹ *Poética musical* (1952).

¹⁴⁶² *Esthétique et création musicale* (1947).

¹⁴⁶³ *Introduction à J. S. Bach. Essai d'esthétique musicale* (1947)

¹⁴⁶⁴ *Philosophy in a New Key* (1951).

¹⁴⁶⁵ *Emotion and Meaning in Music* (1956).

¹⁴⁶⁶ *The Language of Music* (1959).

¹⁴⁶⁷ SCHLOEZER, Boris. *Introduction à J. S. Bach. Essai d'esthétique musicale*. París : Gallimard, 1947, p. 31. Citado por Enrico Fubini, *La estética musical...* op. cit., p. 355.

¹⁴⁶⁸ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 26.

bajo la cúpula protectora de una afinidad electiva. Forma es “aquello a que todo proceso interior de la vida del sujeto aspira”¹⁴⁶⁹:

“Comprender música requiere ponerse bajo la óptica de la unidad: *sub specie unitatis*. Boris de Schloezer ha realizado un discernimiento de incomparable justeza: el *sentido* de la música, aunque oscuro para la razón, es perfectamente *objetivo*; está dado por la *acción de la unidad sobre la multiplicidad como función formal*; la *forma*, a diferencia de la *fórmula*, es siempre concreta, es decir, la relación de la forma con su materia no sería la de continente-contenido, sino la de una acción ejercida por el todo en tanto *forma dinámica –función* sobre el mismo todo en su *aspecto estático-estructura*. Así, el sentido sólo se hace perceptible por la *captación bajo el aspecto de la unidad*, operación de síntesis que únicamente puede ser realizada por la inteligencia; es necesario añadir que no se trata de cualquier operación de la razón; la inteligencia sola no basta, ni siquiera la captación bajo la unidad: sólo hay *comprensión* de la obra cuando hay *consentimiento y adhesión en la totalidad del ser*. Por esta causa es que la música deja de ser una *sucesión* sin más y pasa a ser un *proceso dialéctico* regido por una *necesidad intrínseca* que se engendra a sí misma *-¡libremente!*- por lo cual este proceso de índole espiritual es *automovimiento*.”¹⁴⁷⁰

Tal como afirma Schloezer, “en la música, el significado es inmanente al significante, el contenido a la forma, hasta el punto de que, hablando con propiedad, la música no *tiene* sentido alguno, sino que *es* un sentido.”¹⁴⁷¹

Cómo sea posible trasplantar estas nociones -que parecen asentarse en un campo muy específico: el del análisis musical, la estética y la filosofía de la música- a otros espacios vitales más generales es, en nuestra opinión, una de las intuiciones no declaradas más sugerentes de Zambrano, un hontanar fértil, aún por explorar, de su filosofía. A través de una transposición que puede parecer temeraria, el modelo de comprensión propuesto por la música encierra gérmenes potenciales para el desarrollo de la psicología, la antropología o la ética:

“(…) no todas las vivencias son percibidas, ni las que alcanzan a serlo transcurren con igual velocidad. A esto se añade que ninguna vivencia aparece sola, desligada como un astro solitario. La que aparece así en el horizonte de la conciencia es centro de otras que giran en su torno o que la acompañan palideciendo en su luz o iluminándose en su destello. Lo que se da en momentos excepcionales, cuando una realidad o un pensamiento se aparece como la solución de un conflicto o como la cifra de una esperanza largamente sostenida: cifra de esperanza o amor. Y está también la forma -genéricamente- de la

¹⁴⁶⁹ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 117.

¹⁴⁷⁰ SOLA, Mercedes. “Música, metamorfosis de la razón.” En: *Actas del Congreso Internacional del Centenario de María Zambrano*. Vélez-Málaga: Fundación María Zambrano, 2005, p. 756. La obra de Boris de Schloezer a la que parece referirse la autora es su *Introduction à J. S. Bach. Essai d'esthétique musicale*. París: Gallimard, 1947.

¹⁴⁷¹ SCHLOEZER, Boris. *Introduction à J. S. Bach...* op. cit., p. 11. Citado por Enrico Fubini, *La estética musical...* op. cit., p. 354.

aparición de la verdad, de la verdad que se encuentra o se descubre repentinamente: de lo que se da, se ofrece o se revela.”

“Toda vivencia forma parte de una serie, más bien de un sistema del que forman parte otras alejadas en el tiempo.”¹⁴⁷²

La música es una forma virtual, y en su virtualidad se constituye en un campo de pruebas para **el mundo de la vida**. Virtualidad de la memoria, cauce para su ejercicio, para el entrenamiento de la inquisición retrospectiva de toda causalidad meramente formal. La música nos enseña a encontrar la ligazón “melódica” entre los aconteceres que nos constituyen. Las vivencias musicales (motivo, melodía, acorde, timbre...) se articulan de manera retrospectiva en la inteligencia del oyente, al modo de una *razón anamnética*, pero en estado puro.

Al mismo tiempo, el poder transfigurador para la razón que encierra el paradigma musical es algo que apenas podemos imaginar:

“Y si se pudiese obtener la *epojé* del tiempo, a lo menos del tiempo sucesivo, de los instantes numerables que se suceden los unos a los otros, marcando todos a su paso la misma figura, la misma ley: antes, ahora, después; si se pudiera estar libre de eso, entonces aun conservando el cuerpo, ya no se estaría del todo “aquí”. Y la inteligencia quedaría libre de su limitación, al no necesitar prever, al no necesitar recordar o apoyarse en los datos del recuerdo. El ánimo se vería libre del temor y la esperanza, como querían los estoicos.”¹⁴⁷³

Ésta es la suspensión que la música puede operar virtualmente. Expresándolo con una secuencia de oxímoron diríamos que en la música se verifica la simultaneidad de lo no simultáneo, la prognosis de lo pasado y la evocación de lo no acontecido.

Como en los sueños, en la música también pueden subvertirse ciertas leyes: entre el tiempo y la atemporalidad, la música puede operar saltos temporales imposibles para la física newtoniana. Tal vez era esa la cualidad a la que se refería Zambrano cuando afirmaba que “los sueños son transversales (...)”¹⁴⁷⁴, el “dintel entre vida y muerte. Mitad muerte, mitad vida, atemporales y capaces de representar, de albergar en esa atemporalidad todos los tiempos de la vida vaciados en la muerte. Y por ello son fugitivos y absolutos”¹⁴⁷⁵. Su intermediación les permite conectar planos o mundos paralelos:

¹⁴⁷² ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 87.

¹⁴⁷³ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 132.

¹⁴⁷⁴ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 157.

¹⁴⁷⁵ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 157.

“(...) son el canto de la medalla, el bisel de la lámina, el corte de la madera, el espesor del tejido.”¹⁴⁷⁶

Su transversalidad es la misma que Wagner deseaba para la orquesta de sus dramas musicales: no mero acompañamiento de una acción que en la escena está condenada a una linealidad más o menos manifiesta, sino caja de resonancia de esa misma acción, en la que los motivos, los conatos o larvas arrojados a la superficie de la acción se sumergen en el líquido amniótico de una densísima polifonía que hace posible la evocación, la prospección, el presentimiento o la profecía con una función semejante a la que el coro trágico de los griegos ejercía en la acción dramática de la tragedia clásica¹⁴⁷⁷. La técnica del *leitmotiv*, que dota a la orquesta de Wagner de una densidad y una suntuosidad en no pocas ocasiones abrumadora, es una feliz encarnación práctica de esa ambición.

Las categorías formales de la música que enumera en su tratado Clemens Kühn —“repetición”, “variación”, “diversidad”, “contraste”, “carencia de relación”¹⁴⁷⁸— son los instrumentos de los que se sirve el artista músico para explorar las posibilidades del tiempo (o de los tiempos). Tal vez no haya representación plástica más cabal de la idea de *multiverso* que la pluralidad indefinida, si no infinita, de mundos explorados, descritos, sugeridos por la música, desde la turgente simetría del clasicismo vienés a las inabarcables constelaciones de sonidos de la música de Xenakis o Stockhausen; desde el raro estatismo del *organum* primitivo hasta la urgencia agonística de la forma sonata beethoveniana, la cual, por cierto, podría parcialmente definirse como el señalamiento del camino mediante el cual alcanzar, como dice Zambrano, “[l]o mismo que es el resultado —paradójicamente— de una lucha.”¹⁴⁷⁹

De las potenciales aplicaciones de la fenomenología de la forma-sueño al estudio del parámetro formal-temporal de la música podría dar una idea la riqueza tipológica apreciable en esta taxonomía diseñada por Maria João Dos Santos Das Neves¹⁴⁸⁰.

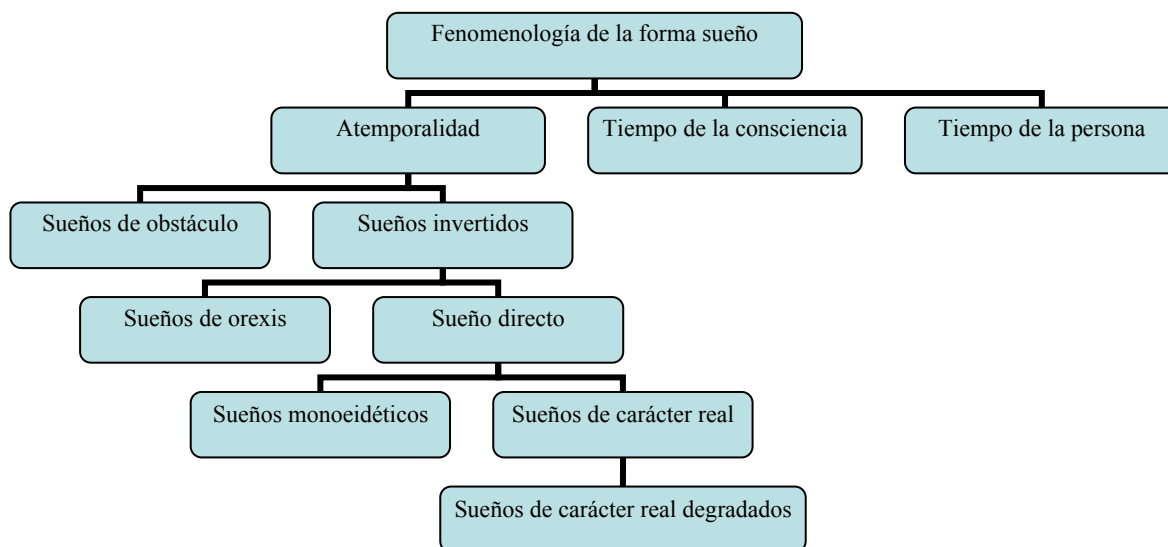
¹⁴⁷⁶ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 157.

¹⁴⁷⁷ Cfr. WAGNER, Richard. *Música del porvenir* (1861). Puede leerse un brevísimo extracto de esta obra en Renato Di Benedetto, *Historia de la música (8). El siglo XIX...* op. cit., pp. 202-208.

¹⁴⁷⁸ Vid. KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma...* op. cit., pp. 17-32.

¹⁴⁷⁹ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 150.

¹⁴⁸⁰ DOS SANTOS DAS NEVES, Maria João. “Al encuentro del ser recibido: la fenomenología del sueño de María Zambrano en el Asesoramiento Ético y Filosófico”. En: *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”*, nº 8, noviembre-diciembre de 2007, pp. 37-54.



A la vista de tal sorprendente número de matices podríamos aventurar algunas preguntas: ¿de qué manera los parámetros formales de la música antes enunciados (“repetición”, “variante”, “diversidad”, etc.) podrían ser ilustrados *por*, o encontrar una homología cabal *en* la tipología de los sueños esbozada en el esquema? ¿Podría articularse un método de interacción recíproca, de manera que las investigaciones en el campo de la fenomenología de la forma sueño pudieran resultar útiles a los analistas e historiadores de la música y, al contrario, los resultados alcanzados en los campos limítrofes de la teoría musical, la musicología histórica o la etnomusicología pudieran arrojar luz sobre los intrincados problemas suscitados por ese ámbito de la filosofía zambrana? Siendo los sueños, como la música, algo que, aconteciendo en el tiempo, lo trasciende, ¿no podría ensayarse, por ejemplo, el establecimiento de un vínculo entre algunos tipos de sueño y una historia de las técnicas de composición musical? Los procedimientos, las técnicas y los esquemas arquitectónicos que estamos habituados a enumerar en los tratados de formas musicales, ¿tienen su corolario en experiencias de la psique discernibles y clasificables, como ocurre con la música, a partir de la singular vivencia interior del tiempo que procuran o inducen? ¿Es la música una cristalización fluente, una reducción a fórmula — abstracta, sí, pero sólo *a través de* sus singularidades— de estados de la consciencia? Responder a estas preguntas únicamente podría ser, por decirlo con las palabras que Mozart escribió en la sentida y hermosa dedicatoria de sus seis cuartetos a Haydn, *il frutto di una lunga, e laboriosa fatica* que hemos de reservar para futuros trabajos.

6.4.6. Tonalidad de los sueños

De modo semejante a como los pitagóricos postulaban una música de las esferas, paradigma de una música efectivamente existente, aunque inaudible, metáfora por excelencia de la armonía cósmica (la *musica mundana* de Severino Boecio), Zambrano define la existencia de una música de la psique generada a partir de la unificación (“conexión”, “juntura”, *armonía* en suma) de los diferentes estratos o niveles que la integran:

“**La tonalidad que es ordenación de las diferentes tensiones que existen en la psique**, unificación de sus diversos niveles. Mudas, son esa especie de atmósfera silenciosa donde la música se origina, o más bien se crea. **Esa música que siempre envuelve a una persona**, que regula sus movimientos, que les imprime ese especial sello del bienestar o del disgusto. Y esa ‘aura’ que envuelve a toda persona, su ‘sombra’, que predica en su favor o en su contra, pues ella mismo (sic) lo está, predispuesta.”¹⁴⁸¹

En el soñar, la psique muestra su naturaleza creativa, que la convierte en urdidora de sueños, sostenedora también, pues es un mismo sentir mantenido de la psique el que dota de su *tonalidad* particular al soñar:

“Los sueños son la primera forma del despertar de la conciencia y el primer paso en el camino de la representación. Con elementos sin duda traídos de la realidad, se urden las historias. La psique novelera, novela a ciegas discerniendo con intención, mas ambiguamente, confusamente por hambre y prisa de engendrar historias que ‘demuestren’ lo que le pasa y aun por qué; es su resentimiento que acusa, señala y aun encubre. Sustrae un elemento, el esencial. Y mientras, en sordina, prosigue, **como una sola nota sostenida**, ese su sentir que sostiene las historias.”¹⁴⁸²

La metáfora musical de la nota sostenida sugiere la idea de que Zambrano concibe el sentir mantenido o *bordón* emocional de la psique operando de manera semejante al sonido que ejerce de centro de gravedad dentro de un determinado sistema de jerarquías acústicas o tonalidad, a través de una iteración que permea la totalidad del universo fónico, vertebrándolo. En el ámbito de la armonía tonalfuncional —cuya hegemonía definió al segmento de la historia de la música comprendido bajo la denominación de *common practice period*— uno de los recursos para crear tensión armónica es el de la utilización de **notas pedales**: notas mantenidas, generalmente en el bajo, que sirven para enfatizar un centro tonal, preparar el retorno a una región armónica temporalmente abandonada

¹⁴⁸¹ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 130. La negrita es nuestra.

¹⁴⁸² ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 132. La negrita es nuestra.

(generalmente la de la tónica, tal como sucede en la forma sonata clásica¹⁴⁸³) y crear tensión hacia una expectativa. Johannes Brahms fue un maestro en la utilización de este recurso, y para muestra podemos ofrecer un fragmento de antología: la sección de desarrollo (cc. 84-129) de la *Sonata para violín y piano n.º 3 en re menor, op. 108*, que consiste, toda ella, en una larguísima pedal que se convierte en sustentación de un armonía extraordinariamente variada:

¹⁴⁸³ En terminología anglosajona hay una palabra que describe muy bien esta función: *retransition*. La retransición es el último segmento de una sección de desarrollo, el que sugiere ya claramente la recapitulación y, con ella, la vuelta a la tonalidad principal. Suele consistir, justamente, en una pedal de dominante de extensión variable.

110 *p* *cresc.*

114 *p dolce*

118

122

126 *dim.*

Johannes Brahms. *Sonata para violín y piano n° 3 en re menor, op. 108*, cc. 84-129

La metáfora musical de la “nota fundamental” (pedal, polo de atracción, tónica) ocupa un lugar de centralidad en el psicologismo trascendental zambraniano. Si, como declara Zambrano, “todas las historias están siempre teñidas de *resentimiento*”¹⁴⁸⁴, tanto las soñadas como las protagonizadas durante la vigilia, es porque existe “un sufrimiento primario anterior a todo suceso que haga sufrir, un padecer *a priori*”¹⁴⁸⁵, un origen patológico, podríamos decir, originario e insoslayable en la vida de la psique:

“Esta historia, estas historias, tanto las sucedidas en sueños, como las que se desarrollan en la vigilia, no alcanzan el nivel de la realidad: tocan a la realidad en un punto, aquel de donde parten, el único suceso real, efectivo: el de la herida, el sufrimiento, el llanto. Si ha sido ocasionado por un acontecimiento, si se trata de un hecho. El resto, el ámbito o lugar donde la historia se desarrolla está bajo la tendencia que al modo de una sustancia elástica se distiende y dura -tanto en sueño como en vigilia- y **hace como de nota fundamental que sostiene toda la frustrada, inconexa melodía**. La tendencia, que como tentáculo se sale, emerge de la psique, especie de queja donde se da, se apoya, el desfile de imágenes.”¹⁴⁸⁶

Si la persona no puede sobreponerse a ese soñar despierto, a esa resonancia de la herida primaria, entonces “la vigilia tiene la contextura del sueño”¹⁴⁸⁷ y la vida consciente roza peligrosamente el oscuro borde de la alienación:

“(...) la herida inicial que se distiende y puede absorberlo todo, borrarlo todo, arrastrar consigo todo, siendo entonces el sujeto impotente para detener la nota prolongada, fascinado por ella.”¹⁴⁸⁸

Lo sonoro es, por último, una instancia pertinente también para articular la fenomenología de los sueños y, más concretamente, la fenomenología de la memoria de los sueños, esa memoria o evocación que tantas veces se erige en ingrediente “tonal” fundamental de nuestra vida despierta:

“Desvanecida la historia en que consisten los sueños típicos de la psique, queda la resonancia de la emoción que, al no tener historia donde sostenerse, tiende a adherirse a lo que en la vigilia acontece y a **teñirlo con su tono**.”¹⁴⁸⁹

¹⁴⁸⁴ ZAMBRANO, María. *Los sueños...*op. cit., p. 135.

¹⁴⁸⁵ ZAMBRANO, María. *Los sueños...*op. cit., p. 134.

¹⁴⁸⁶ ZAMBRANO, María. *Los sueños...*op. cit., p. 135. La negrita es nuestra.

¹⁴⁸⁷ ZAMBRANO, María. *Los sueños...*op. cit., p. 135.

¹⁴⁸⁸ ZAMBRANO, María. *Los sueños...*op. cit., p. 135.

¹⁴⁸⁹ ZAMBRANO, María. *Los sueños...*op. cit., p. 142. La negrita es nuestra.

6.4.7. Melodía de los sueños

Una de las preocupaciones centrales de María Zambrano parece ser la de neutralizar el efecto pernicioso –patológico, decíamos antes- de los sueños mediante su asimilación “metabólica” a la vida de la vigilia. Este objetivo constituye una suerte de *análogon* de la necesidad de prestar oídos la razón discursiva al silenciado rumor de las entrañas:

“¿Cómo pueden ser asimilados [los sueños], incorporados a la vida de la vigilia, abierta a través del fluir temporal a la realidad? Para que así pudiese suceder tendrían que ser ellos a su vez una continuidad, un sistema por simple que fuese, tendrían que aparecer en una conexión.”¹⁴⁹⁰

La respuesta a ese objetivo de asimilación, de regulación de esa forma de vida primaria que son los sueños nos viene, de nuevo, a través de un paradigma musical. Se trataría de imprimir una movilidad, una concatenación armónica a esas “mónadas sin ventanas” que son los sueños de la psique (“Los sueños son fragmentos absolutos”¹⁴⁹¹, dice Zambrano) a partir del modelo de la **melodía**, es decir, de una secuencia de impulsos (las notas musicales), ordenados en torno a un centro tonal, que en su fluir sucesivo irradian un sentido. Si la percepción y escucha de una melodía depende enteramente del sentido relacional de las unidades mínimas que la integran, entonces Mnemósine, la memoria, la retención intencional de un estímulo que nos permite ligarlo con el siguiente a fin de asignar una forma final significativa al conjunto, es la categoría o instancia primera a considerar¹⁴⁹²:

“La verificación de este (...) proceso de apropiación de los sueños [lo que Zambrano llama ‘la conexión íntima y a través de grandes lapsus’] es visible en un tipo de sueños que se reproducen a partir de sí mismos, sin apenas estímulo externo, a partir del punto en que quedó interrumpido y que hemos llamado **sueño-melodía**: el sueño que se sigue. Mas como la melodía, en un avanzar que incluye un volver atrás, en una verdadera prosecución que es la libertad. Se trata pues, de la memoria total, integradora, activa, creadora.”¹⁴⁹³

La idea de un sueño sucesivo, “por entregas”, integrado por sueños parciales (de forma análoga a como una melodía o frase musical está integrada por

¹⁴⁹⁰ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 164.

¹⁴⁹¹ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 37.

¹⁴⁹² En la voz “Bello” de la *Enciclopedia*, Diderot escribió que el placer de la música estriba “en la percepción de las relaciones [que se dan] entre los sonidos”. Citado por Enrico Fubini, *La estética musical...* op. cit., p. 212.

¹⁴⁹³ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 165. La negrita es nuestra.

impulsos aislados que son las notas), es un argumento que lleva a considerar la asistencia naturalmente indispensable de Mnemósine, esa “memoria total, integradora, activa, creadora” que en ningún ámbito se desempeña tan intensamente en su pureza –es decir, abstraída completamente de toda referencialidad externa- como en la música. Y así ésta vuelve a erigirse en herramienta hermenéutica de la forma-sueño.

6.4.8. Moralidad y finalidad

Los sueños parecen constituir la matriz en la que se proyecta la forma de la vida humana, la vida humana en cuanto forma, pues “[l]a función propia de la persona es la función moral: acción en el tiempo, finalidad. Sólo desde la finalidad se puede dirigir la temporalidad. Y eso aparece ya en sueños.”¹⁴⁹⁴

Podríamos pensar que, desde ese punto de vista, música y sueño comparten la condición de escenario virtual de toda “acción en el tiempo”, “teorema” (es decir, abstracción simbólica) de todo acontecer orientado a un fin. También la música es acción en el tiempo y, como quería Kant, en tanto que manifestación estética, “finalidad sin fin”, en un grado aún mayor que las otras artes, dada su carencia de referencialidad.¹⁴⁹⁵

Esto implica hablar del papel central que en la ética zambrana ocupan los términos de “acción”, “actividad” y “experiencia” –concepto este último que no se concibe como un mero dejarse llevar, sino como el incesante orientarse intencional hacia sucesivos horizontes autogenerados.

Del actuar no se deriva tan solo un efecto moral, sino que el actuar, entendido como *forma*, podría llevarnos al establecimiento de un vínculo cierto entre arte y vida, ética y estética, si aceptamos que el arte y, más concretamente la música, encarna en su virtualidad “una acción a ejecutar en el proceso de la finalidad-destino”¹⁴⁹⁶, una acción que, una vez rectamente cumplida, habría de producir un efecto de resonancia, generador a su vez de nuevas acciones, *ad infinitum*. Mas en medio de esa constatación gozosa se alza súbita una disonancia hiriente e incomprensible:

¹⁴⁹⁴ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 154.

¹⁴⁹⁵ Por lo que respecta a la música, toda la *Crítica del Juicio* está penetrada de esa ambigüedad según la cual el arte de los sonidos oscilaría, dependiendo de los argumentos esgrimidos en cada caso, entre las categorías de arte *bella* y arte meramente *agradable*. En el importante parágrafo 51 (“De la división de las bellas artes”) de la obra kantiana puede leerse: “(...) no se puede decir con seguridad si un color o un tono (sonido) son sólo agradables sensaciones, o si ya en sí son un bello juego de sensaciones, y, como tal, llevan consigo una satisfacción sobre la **forma** en el juicio estético.” Traducción de Manuel García Morente. Madrid: Espasa Calpe, 1991. La negrita es nuestra.

¹⁴⁹⁶ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 64.

“Cada situación apurada rectamente, cada finalidad cumplida engendran nueva vida, como unidad semejante al uno primero. Entonces, ¿por qué la muerte?”¹⁴⁹⁷

Si la muerte es a la vida, como macroestructura, lo que la acción coronada a cada una de las pequeñas empresas que la persona humana se propone -es decir, “finalidad cumplida”, “situación apurada rectamente”- ¿a qué entonces esa anulación, ese término absoluto de la muerte, que parece cegar toda posibilidad de futuro? Más adelante, en el mismo capítulo (“El absoluto de los sueños”) de *Los sueños y el tiempo*, ensayará Zambrano una respuesta para ésta, la más urgente de las preguntas:

“**La muerte es el sueño paradigmático**, total, acabado, absoluto, insoluble. El sueño que no puede disolverse por ser lo ya vivido, la historia que queda, lo ya formado en nuestra vida, por eso: ser. Ser en sentido del ser de Aristóteles según la crítica de Ortega: lo ya hecho. La muerte es propiamente lo que hacemos. Lo cual acaba de mostrar el carácter moral de la vida, se quiera o no tener moral, pues ya se tiene por el simple hecho que es estar haciendo nuestra muerte. Rilke lo sintió y lo vio.”¹⁴⁹⁸

Ese “sueño que no puede disolverse” parece una evocación del singular concepto de inmortalidad que Spinoza dibuja en la proposición XXIII de la parte quinta de su *Ética* (“El alma humana no puede destruirse absolutamente con el cuerpo, sino que de ella queda algo que es eterno”)¹⁴⁹⁹. Sueño total, música absoluta (la música que subsume todas las resonancias, todas las armonías, todas las disonancias y timbres) que invita al ser a sumirse en la insondable sima de la posibilidad.

Volviendo al espacio de las finalidades, es necesario hacer una mención a la idea zambraniana de destino. Para Juan Fernando Ortega, el destino según Zambrano “es la llamada de una meta inmanente que nos separa del puro ser como haber-sido, produciendo una apertura, un vacío, que deja margen a la libertad, hueco que ha de ser rellenado fatalmente por el ser consciente, que se ve

¹⁴⁹⁷ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., pp. 156-157.

¹⁴⁹⁸ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 157. La negrita es nuestra.

¹⁴⁹⁹ En su edición (introducción, traducción y notas) de la *Ética* (Madrid: Alianza, 1998), Vidal Peña escribe a propósito de este enunciado: “Lo que Espinosa está diciendo es que muerto el cuerpo, sigue siendo una verdad eterna que era como era y actuó como actuó debido a tales y cuales causas. Probablemente, estas Proposiciones hicieron pensar a Unamuno que esa “eternidad” era un escaso consuelo para el que desea la inmortalidad personal.” (Página 408 de la edición citada.)

precisado a contarse su propia vida, a inventarla, y con ello a realizar el destino *como necesidad no salvada por la libertad.*”¹⁵⁰⁰

La existencia de un destino no implica, pues, la negación de la libertad individual, como tampoco la niegan las entrañas y su escenario natural de representación, los sueños:

“En los sueños, pues, se manifiestan como teorema los lugares de la persona, los “ínferos” de la vida personal, de donde la persona ha de salir a través del tiempo; en el ejercicio de la libertad.”¹⁵⁰¹

Y como en el capítulo titulado “Los sueños de la psique”, de *El sueño creador*, escribe Zambrano que “[t]odo deseo que se impone contiene una esperanza, o alberga una esperanza retrasada”¹⁵⁰², podríamos ir más allá en nuestra interpretación y afirmar que nuestras pulsiones más básicas, cuyas máscaras visualizamos en los sueños, llaman a la redención por la vía de la libertad en el espacio creado por la esperanza.

Esos sueños de la psique que son como el mínimo común denominador del soñar de todo ser vivo, sueños en los que el modo de ser del hombre y el de los animales encuentran un espacio de intersección, un cierto estrato genético compartido¹⁵⁰³. Son los deseos, “secretos pensamientos de la infancia”¹⁵⁰⁴, ínsitos en esos sueños de la psique que se caracterizan por unas pocas notas que Zambrano define lacónicamente, con precisión casi quirúrgica:

“La atemporalidad corre paralela a la pasividad del sujeto. El espacio del sueño está lleno. Proceden de la *orexis* y de lo que por ella puede en el alma humana ser arrastrado.”¹⁵⁰⁵

La gravedad sin vacío del ámbito de los sueños, la atemporalidad que va de la mano de la pasividad del sujeto, la extraña “plenitud” del espacio en el que se desenvuelve lo onírico: todas ellas son notas que, para cualquier oyente medianamente informado de lo acontecido en el marco de la música occidental durante el último medio siglo, resultan de una curiosa familiaridad con lo musical

¹⁵⁰⁰ ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. *Introducción...* op. cit., p. 101. La cita de Zambrano, que hemos transcrito en cursiva, proviene de *El sueño creador*.

¹⁵⁰¹ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 65. La negrita es nuestra.

¹⁵⁰² ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 63.

¹⁵⁰³ A este respecto, escribe Zambrano en su artículo “La palabra y el silencio” [*Asomante* (San Juan de Puerto Rico), octubre-diciembre de 1967]: “Y sus sueños –pues que está probado que algunos animales lo tienen– son también sobrecogedores como lo son los humanos en el nivel inferior, en los sueños meramente de la psique. Pues que la “psique” en sentido moderno, es lo más natural que en el hombre hay; el campo donde la atención se despierta dirigida siempre en un sentido trascendente, es decir: hacia la captación de la realidad en cuanto tal.”

¹⁵⁰⁴ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 63.

¹⁵⁰⁵ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 64.

(es decir, tienen un índice de resonancia alto si se piensan *en relación con* el mundo de los sonidos). Se trata de rasgos y sensaciones que se compadecen muy bien con algunos de los desarrollos de la música culta occidental escrita a partir de 1945, como el serialismo integral, la aleatoriedad, la “group composition”, la música de texturas o la llamada música estocástica desarrollada por Iannis Xenakis.¹⁵⁰⁶

Para calibrar el inmenso cambio que la irrupción de las dos primeras corrientes citadas (serialismo integral y aleatoriedad) produjeron en el cuerpo de las técnicas y las prácticas compositivas, en el concepto mismo de obra y en la intelección del acto de interpretar y escuchar música, ya hacia 1950, podemos acudir a la muy ajustada descripción del historiador, compositor y teórico estadounidense Robert P. Morgan:

“(…) **el serialismo y la aleatoriedad llevaron a cabo la disolución total de las estructuras de alturas orientadas hacia un centro tonal y del ritmo organizado métricamente.** Las permutaciones mecánicas, tanto de las alturas como de las duraciones, propias de la música serial, disolvieron radicalmente las conexiones lineales y la regularidad rítmica, al tiempo que los procedimientos aleatorios promovieron relaciones temporales “irracionales”, dando origen a situaciones rítmicas complejas que acabaron con toda sensación de orden métrico.”¹⁵⁰⁷

Tales cambios no se dieron, por supuesto, sin producir una honda conmoción en compositores, filósofos de la música, intérpretes, aficionados, sociólogos e historiadores del arte. En un libro no muy anterior a éste de Zambrano que venimos citando tan profusamente en este capítulo (*El sueño creador*), Boris de Schloezer, a la altura de 1959, vertía una crítica demoledora del serialismo, afirmando que tal clase de música “ya no es, por supuesto, un lenguaje; no se comunica mediante el acto de su devenir; no ofrece ningún significado. Su ser se agota en el acto en que se produce. Esta música se presenta como un acto de magia”¹⁵⁰⁸. Sin aventurarnos a sostener que María Zambrano pudiese llegar a participar de este mismo juicio valorativo (lo poco que escribió sobre la música atonal no permite deducir una posición estética de ningún tipo), lo que sí nos

¹⁵⁰⁶ Vid. MORGAN, Robert P. *Twentieth-Century Music*. Londres y Nueva York: W. W. Norton & Company, 1991.

¹⁵⁰⁷ MORGAN, Robert P. *Twentieth-Century Music...* op. cit., p. 380. La negrita es nuestra. El texto original reza así: “[Only after World War II did a real change occur in this regard, when] serialism and indeterminacy effected a complete dissolution of goal-oriented pitch structure and metrically organized rhythm. The mechanical permutation of both pitches and durations in serial music radically dissolved linear connections and rhythmic regularity, while aleatory procedures fostered “irrational” temporal relationships, giving rise to complex rhythmic situations that destroyed all sense of metrical order.”

¹⁵⁰⁸ SCHLOEZER, Boris. *Problèmes de la musique moderne*. París: Ed. de Minuit, 1959, p. 179. Citado por Enrico Fubini. *La estética musical...* op. cit., pp. 357-358.

parece justificado mantener es que tal revolución artística y sus frutos concomitantes conectan bien con muchas de las conclusiones derivadas de la indagación fenomenológica que María Zambrano realizó en el campo de los sueños.

Parafraseando a Schloezer y Zambrano conjuntamente, podríamos decir que la música serial parece presentarse ante la conciencia del oyente como algo más que un gesto de prestidigitación: como un acto de magia y como un sueño¹⁵⁰⁹. Tal vez sólo ciertas corrientes compositivas de la segunda mitad del siglo XX (el serialismo entre ellas) se compadezcan plenamente bien con la sentencia zambraniana según la cual “[h]undirse en el sueño es el origen de música y poesía.”

6.4.9. Voluntad, posibilidad, envidia

Como hemos visto en el epígrafe anterior, la idea de la vida humana en cuanto forma es una de las constantes del pensamiento zambraniano. Aparece como motivo recurrente en “La ‘Guía’, forma del pensamiento” de *Hacia un saber sobre el alma*, así como en el abrumador *Los sueños y el tiempo*:

“Toda vida, aun la más activa, tiene necesidad de andar encerrada en una forma, y sólo dentro de ella se hace actuante. (...) **Y las vidas, a medida que suben en la escala de perfección, suben también en la escala de la forma.**”¹⁵¹⁰

Ese “andar encerrada en una forma” es, además, la condición de posibilidad de toda vida que quiera hacerse creativa, de tal manera que potencia de creación y posesión de una forma parecen ser parámetros en directa proporción:

“(...) la creatividad puede definirse como la capacidad de un sujeto para enlazar, asociándolos, unos elementos dispersos; la creación, en cambio, es la capacidad de diseñar mundos posibles: *formas actuantes*. Una forma actuante es una especial disposición de la realidad –disposición simbólica por lo tanto- que tiene la particularidad de transmitirse, de asentarse, de modificar la visión y, por tanto, de formar cultura.”¹⁵¹¹

¹⁵⁰⁹ Para un comentario acerca de la crítica zambraniana a ciertas formas de vanguardia artística puede consultarse nuestro artículo “Algunas puntualizaciones sobre *La agonía de Europa* de María Zambrano y la música”. En: *Interartes*, Loulé (Portugal), mayo de 2006, pp. 39-46.

¹⁵¹⁰ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 91. La negrita es nuestra.

¹⁵¹¹ MAILLARD, Chantal. “Acerca de la razón poética”. En: *María Zambrano: el canto del laberinto*. Segovia: Diputación provincial, 1992, p. 74.

Y por eso se entiende que la forma sea el reducto, el espacio acotado que el individuo debe a toda costa defender:

“El hombre necesita resistir activamente conservando su forma. Pero la forma de su vida es la forma o manera de vivir, de su ética, de su estética, de la cultura a que pertenece.”¹⁵¹²

Haciendo una transposición al terreno estético, esta reflexión sobre la forma vital recuerda el concepto de límite aplicado a la obra y teorizado por Leonardo, Baudelaire o Stravinsky. Los límites –los que presenta la materia y los que el propio artista se autoimpone-, como garantes de la posibilidad de acción y de la libertad:

“La función del creador es pasar por tamiz los elementos que recibe, porque es necesario que la actividad humana se imponga a sí misma sus límites. Cuanto más vigilado se halla el arte, más limitado y trabajado, más libre es.”¹⁵¹³

Desde el momento en el que la conservación de la propia forma se convierte en una prioridad para la persona, la voluntad, como resorte indispensable para mantener y articular ese incesante esfuerzo, adquiere la relevancia de una categoría central en la tarea de sostener la vida. Es más, la voluntad *es* la vida y, al mismo tiempo, el espacio que la acoge y modula en sus diferentes requerimientos de “representación”:

“La voluntad es la vida en su esencia misma, y la vida no suele proceder de modo directo, sino dando rodeos, fabricando máscaras.”¹⁵¹⁴

Por eso los eclipses de la voluntad delatan siempre alguna patología del nervio íntimo de la vida, y, entre esos eclipses u oscurecimientos, la renuencia a encarnar la propia forma, la falta de vocación, resulta el paradigma de todo apagamiento vital:

“La falta de vocación tiene que ser, en último término, falta de realidad; es no decidirse a entrar en la posibilidad, es una especie de cobardía o de pereza por penetrar en nuestro yo verdadero. Y la falta de vocación deja a los demás sin asidero.”¹⁵¹⁵

¹⁵¹² ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 91.

¹⁵¹³ STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*. Madrid: Taurus, 1989, p. 66.

¹⁵¹⁴ ZAMBRANO, María. *Unamuno*, op. cit., p. 114.

¹⁵¹⁵ ZAMBRANO, María. *Unamuno*, op. cit., p. 141.

Falta de vocación es, pues, falta de realidad, de una manera análoga a una escala que, dentro de la esfera de la estética y el arte, hiciera depender el valor de la obra del peso ontológico, del *quantum* de realidad contenido en ella.

Mas el “no decidirse a entrar en la posibilidad” lleva aparejado otro peligro mayor que el de la difuminación del individuo o su falta de realidad: se trata de la suscitación de la envidia.

El comentario pormenorizado de los fragmentos que Zambrano dedicó a hacer la disección y la anatomía de la envidia merecerían, como tantos otros aspectos de su producción, una monografía propia. En concreto, en sus escritos sobre Unamuno —especialísimamente el titulado “La envidia española y su raíz religiosa”—, así como, en *El hombre y lo divino* —en la tercera parte de la obra (“Los procesos de lo divino”), en el capítulo magistral que encabeza con el epígrafe “El infierno terrestre: la envidia”— delimita nuestra autora la naturaleza y la forma de un vínculo: el de la proporción inversa entre realidad —posibilidad actualizada— y envidia queda matemáticamente expuesto:

“No podría haber envidia si cada uno hiciese coincidir su posibilidad con su realidad.”¹⁵¹⁶

Junto al diagnóstico o, más bien, la etiología de la enfermedad, Zambrano también señala el camino para conjurar ése que ella llama “el mal sagrado” de la envidia:

“(...) el remedio para evitar la envidia es abrazarse a la propia realidad, que es abrazarse a la propia experiencia. Mas la experiencia es algo que tenemos que crear, no se logra con sólo dejarse ir o vivir, sino con la máxima actividad. Porque crear nuestra experiencia es, sencillamente, crear nuestra persona.”¹⁵¹⁷

El antídoto contra la envidia es la experiencia, y experiencia significa acción. Acción ordenada, articulada, orientada a un fin. Proposición y mantenimiento de una forma.

6.4.10. Sueños monoeidéticos

La acción es, pues, *la* vía única —la única, al menos, dada al ser humano— para la construcción de la experiencia personal, para la consecución de aquella forma propia que venga a definirlo y lo singularice, salvándolo al mismo tiempo de la disolución o alienación a la que la persona se aboca inevitablemente

¹⁵¹⁶ ZAMBRANO, María. *Unamuno*, op. cit., p. 142.

¹⁵¹⁷ ZAMBRANO, María. *Unamuno*, op. cit., p. 142.

cuando la conciencia abdica de su función de sostenimiento y de alerta constante¹⁵¹⁸: “[y]a que el devenir dejado a su correr declina, la conciencia necesita enderezarlo una y otra vez”¹⁵¹⁹, dice Zambrano en *Claros del bosque*.

La experiencia no es mera acumulación de vicisitudes padecidas al albur de una conciencia inane o adormida¹⁵²⁰. La *acción verdadera* deshace la atemporalidad¹⁵²¹ (la de la vigilia abandonada, “dejada a su correr”, y la de los sueños¹⁵²²) inaugurando para la persona un nuevo escenario de vida y un nuevo tipo de sueños cuya definición y análisis constituye uno de los mayores descubrimientos de la fenomenología de la forma-sueño zambraniana: los *sueños monoeidéticos*. Así señala ella el descubrimiento de ese ignoto territorio de la psique en *El sueño creador*:

“La acción propiamente dicha es trascendente, deshace el sueño y con él la atemporalidad; crea el tiempo propio de la vida de la persona que es apropiación del tiempo sucesivo. Y al desposeer a la persona deshace el personaje al par que disuelve el conflicto. Cuando así ha llegado a suceder ya no se sueña o aparecen **sueños monoeidéticos**, sueños del ser casi sin fantasma. Especie de teoremas del destino.”¹⁵²³

Estos que Zambrano llama sueños monoeidéticos parecen tener un carácter liberador, o bien constituyen, al menos, el signo de una liberación. El que la persona se apropie del tiempo sucesivo, que se enseñoree de él, debe ser la aspiración máxima de una vida orientada a la virtud —que es lo mismo que buscar el completo despliegue de las posibilidades de cada cual— puesto que la inmersión en el tiempo, la realización y la consunción en el tiempo, es cosa inevitable desde que entramos en la existencia. En *El sueño creador* enfrenta Zambrano varias veces, y desde distintas ópticas, como en un incesante

¹⁵¹⁸ “Es la conciencia la que arroja al pasado los acontecimientos de nuestra vida. De no ser así, todo lo que nos ha sucedido sería coetáneo, estaría ahí pesando sobre nosotros.” (*El sueño creador*, op. cit., p. 18.)

¹⁵¹⁹ ZAMBRANO, María. *Claros del bosque*, op. cit., p. 121.

¹⁵²⁰ En *Hacia un saber sobre el alma*, op. cit., p. 86, escribe Zambrano: “Todo vivir es en el tiempo, y la experiencia no es sino el conocimiento que no ha querido ser objetivamente universal por no dejar al tiempo solo.”

¹⁵²¹ “Vivir humanamente es una acción y no un simple deslizarse en la vida y por ella.” (*El sueño...op. cit.*, p. 51.)

¹⁵²² “En sueños no existe el tiempo; mientras soñamos no tenemos tiempo. Al despertar nos devuelven el tiempo.”¹⁵²² (*El sueño creador*, op. cit., p. 17.)

¹⁵²³ ZAMBRANO, María. *El sueño...op. cit.*, p. 66. La negrita es nuestra. En este mismo libro, Zambrano emplea como expresión sustitutiva de “sueños monoeidéticos” la de “sueños de la persona”, caracterizándolos así su contenido material y sus efectos: “La acción verdadera que los sueños de la persona proponen es un despertar del íntimo fondo de la persona, ese fondo inasible desde el cual la persona es, si no una máscara, sí una figura que puede deshacerse y rehacerse; un despertar trascendente. Una acción poética, creadora, de una obra y aun de la persona misma, que puede ir así dejando ver su verdadero rostro, que puede llegar a ser visible por sí mismo, que puede llegar a ser invisible confundándose con la obra misma.”¹⁵²³ (*Ibid.*)

desplazamiento circular alrededor de su objeto, la definición de esta realidad psíquica:

“[La] coincidencia del sujeto consigo mismo, actualizándose en la palabra, que es su libertad en acto, no puede darse, en principio, en estado puro en sueños, a no ser en una especie de sueño cuyo contenido no es una historia, en el cual la imagen y la tensión de finalidad que en el sujeto suscita vienen a formar una tal unidad que es un modo, un cierto modo de palabra. Son sueños monoeidéticos, signos jeroglíficos de todo su contexto. Un jeroglífico es un signo total, unitario como una incalculable cifra que se hubiera visualizado.”¹⁵²⁴

El carácter meramente formal de los sueños monoeidéticos, su carácter de “teoremas del destino” (denominación que supone enfatizar su componente algebraica o autoreferencial, musical diríamos) se alimenta también de otras referencias metafóricas igualmente significativas, pues “este tipo de sueños o de visiones si se presentan en la vigilia, constituyen un repertorio, un verdadero *alfabeto jeroglífico*. Son sueños de carácter ‘real’. Son los sueños que presiden el destino, que lo contienen declarándolo y celándolo al par, y que están más allá del deseo y la esperanza.”¹⁵²⁵

En un lugar de *Notas de un método*, Zambrano declara que el carácter real de los sueños monoeidéticos se contrapone a la mera apariencia de realidad, el *als ob*, el “como si” de los sueños de la psique:

“La psique se revela en sueños; ocupa tiempo, como si fuera real. Hay sueños «monoeidéticos» que abren las puertas del sentir originario y de la verdad. Son los sueños del ser, los sueños transcendentales, los sueños reveladores que pueden darse en un instante; mientras que los sueños de la psique han ocupado mucho tiempo para desarrollarse, a veces criminalmente, para ocupar toda la vida del sujeto, para comprometerle en una acción falsamente reveladora. Edipo y la Esfinge.”¹⁵²⁶

Los sueños monoeidéticos serían los sueños del ser *en tanto que ser*. Exhiben una estaticidad fluente, y surgen cuando la persona ha logrado apropiarse del tiempo sucesivo, como signo de esa conquista o realización. Se oponen a los “sueños de la psique”, que a veces son sintomáticos de una deriva patológica, de un estado alienado del individuo. Su naturaleza meramente formal (“teoremas del destino”, “alfabeto jeroglífico”, “sueños del ser casi sin fantasma” los llama Zambrano) los acerca a una suerte de sistema musical. Desde el punto de vista de

¹⁵²⁴ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 72.

¹⁵²⁵ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit. Citado por Juan Fernando Ortega Muñoz en su *Introducción al pensamiento de María Zambrano*, op. cit., p. 101. La cita de Ortega Muñoz se hace a partir de la edición de las *Obras reunidas*, p. 48.

¹⁵²⁶ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 56.

la forma temporal, los sueños monoideéticos son a los sueños lo que el tiempo musical es al tiempo fisiológico: una ordenación, una clarificación, una vivificación que, en última instancia, constituye el síntoma de que se ha trascendido el término de partida. Infinitud —la infinitud de lo cristalizado y completo en sí mismo— dentro de unos límites finitos.

6.4.11. Forma plástica-forma musical

Los sueños tienen una existencia temporal, pero también una existencia plástica o icónica. De ahí la pertinencia de comentar algunas apreciaciones de Zambrano acerca del arte de la imagen por excelencia, la pintura, un arte que para nuestra autora está también muy cerca del sonido y de la música.

Para empezar, el tipo de existencia sutil que Zambrano expresa para la pintura, arte de presencias quebradizas que se asemejan, en su transitividad, al modo más perecedero de ser del sonido, actúa a la manera de fecundo símil musical. Esa línea de intuición no la inventa Zambrano, sino que tiene unos precedentes cuyos pilares más sólidos se levantan en las postrimerías de nuestra modernidad: me refiero a la Ilustración francesa y, dentro de ella, especialmente a Diderot. Enrico Fubini, que ha dedicado muchas páginas a estudiar el binomio formado por los enciclopedistas y la música, ha escrito del que fuera esforzado editor de la Enciclopedia lo que sigue:

“Sutil experto en pintura, Diderot compara la imprecisión semántica de la música con el esbozo; por su brevedad, concisión y carácter inconcluso, también el esbozo deja un margen más amplio a la imaginación y, al igual que la música, plasma mejor la vida con toda su riqueza y su integridad. Este parangón, varias veces propuesto por Diderot a través de sus *Salons*, es ulteriormente ampliado y precisado en el *Salon* de 1765, en el que aproxima música instrumental y esbozo, por un lado, y música vocal y cuadro, por otro.”¹⁵²⁷

Por otra parte, las comparaciones que ligan poesía y dibujo, música y color, así como el conjunto completo del cuadro (los contornos y la distribución de las figuras expresadas en el dibujo más los colores que las animan) con la música específicamente vocal —es decir, la considerada música por antonomasia para el racionalismo, dado su mayor grado de concisión semántica— constituyen un *locus communis* de la estética del siglo XVIII. Está, por ejemplo, en Gluck, y más concretamente en esa suerte de manifiesto de la reforma operística gluckiana que es el Prefacio de su *Alceste* (1767):

¹⁵²⁷ FUBINI, Enrico. *La estética musical...* op. cit., p. 213.

“(...) creed que la música debe añadir a la poesía lo que añade a un dibujo correcto y bien hecho la vivacidad de los colores y el feliz acuerdo de luces y sombras, que sirven y animan las figuras sin alterarles los contornos.”¹⁵²⁸

Frente a la completud semántica de la música vocal, prenda de elección para la estética racionalista —también para Kant—, el enciclopedismo francés, y especialmente Diderot, empezó a aventar ideas prerrománticas al reflexionar sobre la potencia de sugestión que cabía descubrir en lo incompleto, en lo meramente entredicho. En la base de este cambio alientan el ascenso del concepto de expresión frente al de imitación de la naturaleza y la elevación del oyente -a partir de ahora espacio subjetivo de resonancia y no mero receptor de una representación embellecida- al estatus de interlocutor de la obra de arte:

“Cuando de música vocal se trate, debe escucharse, ni más ni menos, lo que ésta pretende expresar. Con respecto a una sinfonía bien construida, puedo hacerle decir, sin embargo, lo que más me plazca (...). Algo similar sucede con el esbozo y con el cuadro: en un cuadro veo la cosa pronunciada, mas ¡cuántas cosas, que sólo se anuncian, me imagino en un esbozo!”¹⁵²⁹

Para Zambrano hay un *modus* o una categoría del arte plástico de querencia decididamente musical: el **dibujo**. En cierta medida, la interpretación que hace Zambrano del dibujo se asemeja a la que Diderot hace del esbozo, y se distancian pues, ambas, de la teoría clásica —apreciable, por ejemplo, en el fragmento de Gluck antes citado— según la cual el dibujo, el contorno de las cosas, soporta la máxima carga de referencialidad, el coeficiente máximo de ser, la esencia, mientras que el color —el equivalente de los sonidos y las melodías en la ópera, por ejemplo— tendría el carácter de atributo y, por tanto, de cualidad meramente aneja y parcialmente moduladora de un ente ya plenamente definido con anterioridad. Si el sonido roza la nada, el dibujo se aboca, en derechura, a la nada:

“(...) el dibujo pertenece a la especie más rara de las “cosas”: a aquellas que apenas tienen presencia: que, si son sonidos, lindan con el silencio; si son palabra, con el mutismo; presencia que de tan pura, linda con la ausencia; género de ser al borde del no-ser.”¹⁵³⁰

¹⁵²⁸ GLUCK, Christoph Willibald. Prefacio de *Alceste* (1767). Citado por Enrico Fubini, *La estética musical...* op. cit., p. 235.

¹⁵²⁹ DIDEROT, Denis. *Oeuvres*, X, p. 352 (referencia bibliográfica incompetente). Tomamos la cita de Enrico Fubini, *La estética musical...* op. cit., pp. 213-214.

¹⁵³⁰ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 269. No creo que sea impertinente recordar aquí la importancia de un cierto concepto de la nada en la literatura hermética y alquímica del siglo XVII,

Las imágenes propuestas por Zambrano para captar la esencia del dibujo parecen remitir a músicas delicadas, delgadas taraceas sobre el fondo abismático del silencio: Anton Webern (el compositor del *kaum hörbar*, del “apenas audible” constantemente exigido al intérprete), John Cage (tan afín al budismo zen), el minimalismo (especialmente el no iterativo: Morton Feldman, Earle Brown), el japonés Toru Takemitsu, etc. Y en esa suerte de hiperestesia de lo precedido no es de extrañar que la muerte pase a ser considerada categoría positiva, garantía de realización: el arte es tránsito, puente tendido, plotiniano hilo de consumación entre dos interioridades, la del artista y la del espectador. Él mismo no es fin o meta. No es, no debería ser, cuerpo opaco la obra artística, más bien habría de buscar hacerse transparente, y, en ese sentido de la transparencia, volverse música, pues es ella el paradigma por excelencia que se encarna en la proposición según la cual “todo arte en su cumplimiento queda borrado”¹⁵³¹:

“La muerte puede tener mil caras, que puede (sic) modularse infinitamente porque no es límite, sino elemento de creación.”¹⁵³²

Escribe Zambrano en *España, sueño y verdad* que “[l]a muerte es, sin duda, lo que da la categoría más alta a todo el arte y no hay arte en ella”¹⁵³³, sugiriendo así bellamente el esfuerzo inmenso que para el hombre, para el artista creador, supone elevarse al plano de la suma indiferencia que es el atributo moral más definitorio de la máxima potencia generadora de formas: la Naturaleza. Lo intencional alcanza su más alto grado de realización cuando adopta la apariencia —la transparencia, diríamos— de lo no intencional.

Esa muerte, que es positividad de lo fugitivo, ahonda el vínculo entre pintura y música, fugitivas ambas, cristalización precaria en los pliegues o aristas del tiempo:

y su influencia profunda en autores tan queridos y tan leídos por Zambrano como Henry Corbin. Referencias interesantes a este autor (y a Massignon), en relación con el tema alquímico, pueden rastrearse en el libro de Raimon Arola, *Alquimia y religión...* op. cit. Fragmentos como el que sigue pueden dar una idea de lo que queremos decir: “No deja de ser curioso que el impulso teórico que ha permitido reencontrar la ubicación de la alquimia cristiana en el devenir de la espiritualidad tradicional proceda, en gran parte, del estudio de otras tradiciones, particularmente del chiismo iraní. A partir de las primeras investigaciones de Louis Massignon y de las posteriores de Henry Corbin sobre los textos místicos surgidos del encuentro entre la antigua cultura mazdeísta y el expansivo islam, nos ha sido posible comprender que la alquimia islámica fue un puente entre el mundo grecorromano y la Europa medieval. Y no sólo eso, sino que, además, Corbin ha logrado mostrar de modo magistral el contenido espiritual y tradicional inherente a la alquimia.” (Raimon Arola, *Alquimia y religión...* op. cit., p. 61.)

¹⁵³¹ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 263.

¹⁵³² ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., pp. 274-275.

¹⁵³³ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 275.

“(…) la pintura tiene siempre algo de paño de la Verónica que se queda con la efigie de lo que ama en el momento en que sufre su mayor tortura; antes de morir o muriendo; del cuerpo que aún contiene al espíritu que va a rendirse.”¹⁵³⁴

El nombre de Plotino ha de volver a ser evocado, pues la pintura, su frágil soporte material, se abre como puente entre dos interioridades. Tal lo expresa Zambrano en este fragmento que, de nuevo, tan bien se compadece con la música, si sólo sustituyéramos “ojos” por “oídos” y “contemplar” por “escuchar”:

“(…) pintura es (…) la manifestación de una interioridad, la revelación de algo oscuro que sin dejar de serlo, se entra por los ojos para volver al lugar de donde salió: al alma, donde seguirá haciéndose, yendo así de la vida a la vida, hundiéndose en el lugar donde tiene su origen, para reaparecer más tarde, dentro y fuera del que mira, que ya así comienza a contemplar.”¹⁵³⁵

Estética de orientación plotiniana y crítica al arte moderno se funden en la apreciación de la obra de uno de los pintores que, junto a Luis Fernández, fue dilecto de Zambrano: Ramón Gaya. En “La pintura en Ramón Gaya”, uno de los párrafos del capítulo V de *España, sueño y verdad*, nuestra autora se revela así:

“Ante ellos [los cuadros de Ramón Gaya], pues, el espectador no se siente obligado como ante una cuestión personal, ni menos aún, sobresaltado por esa especie de descarga eléctrica con la que tan frecuentemente hoy se confunde la percepción de una obra de arte, ni siquiera como sucede en las más altas esferas de la artística creación (…) ante un problema expuesto como tal. Todo ello: grito, conmoción, problematicidad, expuesto directamente, como si la pintura cuando de pintura se trata, fuese un instrumento y no un medio de aparición: un mero signo, la materialización de un fantasma o de un concepto, degradándola en medio que fija sin dar ser.”

“No. Los cuadros de Ramón Gaya no actúan como estímulo sobre el sistema nervioso, ni llaman a despertarse a los monstruos adormidos en la subconsciencia, ni estremecen violenta y superficialmente el alma, ya que la violencia en el arte es siempre superficial, ni se dirigen, tampoco, a la conciencia proponiéndole cuestiones sociales, morales, de conocimiento, que esto puede ocurrir después, pero sólo después de haber sucedido algo y aun algos, si quien los mira ha sabido quedarse ante ellos, simplemente. Quedarse; nada más.”¹⁵³⁶

Hay aquí una filosofía de la pasividad, una estética de la pasividad donde el trabajo del artista se aboca a la generación de un espacio en el que lo icónico se

¹⁵³⁴ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 276.

¹⁵³⁵ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 284.

¹⁵³⁶ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 283.

manifieste, lo visual se visualice, en una actitud de partida que es en algo o en mucho paralela al verbal heideggeriano *die Sprache spricht*.

En “El misterio de la pintura española en Luis Fernández”, del mismo *España, sueño y verdad*, camina Zambrano un paso más, inconsciente tal vez, en el hermanamiento sustancial de música y pintura:

“La pintura española por sí misma hace religioso lo que toca; es decir, lo más simple de lo que toca.”¹⁵³⁷

Si esto es así, –y recordemos la estética romántica de la música absoluta, con Hoffmann a la cabeza, así como el propio juicio de Zambrano acerca de la naturaleza “esencialmente litúrgica” de la música– entonces ¿no será la pintura española —la de Luis Fernández y Ramón Gaya, pero también la de Zurbarán, Picasso o Velázquez— la más musical de todas, justamente por ésa su ínsita religiosidad?

6.4.12. Geometría del tiempo: la espiral

Hemos visto a lo largo de este trabajo cómo la *maniera* filosófico-literaria de Zambrano se compadece bien con algunas metáforas musicales como las de *tema con variaciones*, *resonancia*, *armonía fluctuante*, etc. Su afición a las digresiones (a veces irresueltas en sorprendentes anacolutos), a concitar la presencia de muy variados motivos y referencias bajo un epígrafe común¹⁵³⁸, consiguiendo sin embargo eludir la sensación de desarmonía o disonancia y salvaguardando, a pesar de la variedad, la presencia de un *tejido conjuntivo* básico —a base de reminiscencias, constantes rítmicas, efectos de reverberación—, todo ello puede diputarse análogo a ciertos rasgos y estilemas que, en un orden de cosas muy distinto, encontramos, por ejemplo, en la música de Schubert. Al igual que ocurre en Schubert, el avance del “discurso” zambraniano parece renunciar a lo pulsional o agónico, semejando una expansión —invasión más bien— en círculos concéntricos: un tipo de progresión que, de utilizar una imagen proveniente de la geometría, diríamos prima la espiral sobre el vector rectilíneo¹⁵³⁹. Una narratividad de tal especie se detecta tanto en lo macro- como

¹⁵³⁷ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 300.

¹⁵³⁸ Agustín Andreu, en sus *Sideraciones (2)* (Valencia: Pre-Textos/Univ. Politécnica de Valencia, 2003, p. 335), escribe: “La Zambrano lo hacía con fe de libro; decía: «Llamo vasos a las carpetas donde escribo ideas que me vienen a la mente. Cuando tengo bastantes, las ordeno, se ordenan ellas. Y tengo el libro». Así recogía inspiraciones singulares y acababa por descubrir la revelación principal de la que procedían.” Citado por Goretta Ramírez, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵³⁹ Renato Di Benedetto, en un intento de caracterizar el lenguaje y el estilo de Schubert, ha escrito: “La forma-sonata schubertiana ignora las tensiones dialécticas; su lógica no procede ni por

en lo microscópico. Veamos, a modo de ejemplo, este breve fragmento de *De la aurora*:

“Pura y encendida llama, émula de la rosa de la que nace el día, rosa del día, único aunque se reitere. Pues que sólo el día cuando es el único día lo es de verdad.”¹⁵⁴⁰

Los tres términos sustantivos —“llama”, “rosa” y “día”— son aludidos sucesivamente en una cadena dialéctica a la que se le hubiera extraído la médula de todo ἄγον, o mejor, de toda ἀγονία, para ser objeto de un pacífico contagio como el de la propia llama aludida en el texto, un contagio que va pasando de una palabra a otra, de una imagen a otra, expansivamente, dejando intocada e íntegra la llama primera, ésa que aunque se conceda no se pierde, es más, que se conserva justamente porque se da.

¿Feminidad en el decir? La música es elemento femenino (en esta apreciación coincide Zambrano con Wagner), constituyéndose en término de una polaridad cuyo agente complementario y contrastante sería la palabra.

Una suerte de mitología inversa se proyecta sobre el pensamiento musical de Zambrano: la música-tierra (Gea) es elemento sostenedor de la palabra-cielo (Urano), la cual, sin embargo, aun representando el elemento masculino, “recoge ese himno sin fin”¹⁵⁴¹, se deja fecundar por él para trascenderse, para ser “ya manifiestamente, con sus mismos vacíos y discontinuidades, la generosidad ilimitada inmensa.”¹⁵⁴²

También Schubert fue, por cierto, un espíritu creativo tildado de “femenino”¹⁵⁴³ —constante, inevitablemente comparado con Beethoven, cuyo *demon* masculino, sin embargo, quedaba fuera de toda duda—, y eso desde muy temprano y por parte de críticos tan perspicaces como el propio Schumann.¹⁵⁴⁴

síntesis de los opuestos ni según un rectilíneo proceso deductivo, sino más bien por yuxtaposición de episodios relacionados entre sí por asociaciones, afinidades, reminiscencias; su devenir se realiza mediante expansiones progresivas de un núcleo generador, al cual el trazado melódico-armónico retorna periódicamente: un devenir que termina por traducirse en estaticidad, y que, si debiera ser simbolizado gráficamente, sería representado no por un vector, una línea de fuerza tendida hacia una meta, sino por una serie de círculos concéntricos, o por una espiral que se alargara al infinito.” (*Historia de la música...* op. cit., p. 55.)

¹⁵⁴⁰ ZAMBRANO, María. *De la aurora...* op. cit., p. 151.

¹⁵⁴¹ ZAMBRANO, María. *De la aurora...* op. cit., pp. 140-141.

¹⁵⁴² *Ibid.*

¹⁵⁴³ Los estudios “de género” en la musicología actual alcanzan ya cotas de volumen bibliográfico sobresalientes. Una buena introducción a este tema puede encontrarse en el libro de Pilar Ramos López, *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea, 2003. También citamos en la bibliografía, como excelente ejemplo de estudio musicológico en esta línea, aplicado al análisis de una obra concreta, el artículo de Poundie Burstein, “Lyricism, Structure, and Gender in Schubert’s G Major String Quartet”. En: *The Musical Quarterly*, vol. 81, 1997, pp. 51-63.

¹⁵⁴⁴ *Vid.* BURSTEIN, Poundie. “Lyricism, Structure, and Gender...”, *op. cit.*

Esta femineidad —con más o menos fundamento, que ahí no entramos ahora, atribuida a Schubert y a su música— va inextricablemente unida a un rasgo que la mayoría de los analistas e historiadores de la música asocian a la producción del músico vienés: la centralidad de la memoria, la importancia que en ella cobra el factor reminiscencia.

Recordemos la frase de Zambrano que, a modo de *motto*, hemos repetido en varios momentos de este trabajo: “La música es la diosa que sirve a la memoria”¹⁵⁴⁵. En la música de Schubert esa afirmación adquiere casi el estatus de un axioma. Sobre él Scott Burnham ha escrito:

“Schubert’s achievement can now be mustered alongside some of Western modernity’s other grand statements about memory, such as those of Proust or Bergson.”¹⁵⁴⁶

Y en una línea muy semejante John Daverio afirma:

“(…) one of the most uncanny aspect of Schubert’s music: its richness in musical ideas that, even on their first appearance, are imbued with the quality of a reminiscence.”¹⁵⁴⁷

“El acto de recordar es fundamentalmente un acto creativo, así como existencial”¹⁵⁴⁸, afirma Burnham, pues “somos lo que recordamos y el *modo* en que lo recordamos”¹⁵⁴⁹. De este modo:

“[Music, an art] which relies so fundamentally on the repetition of its own past events as a means of gaining coherence. **Music is an art form that seems to aspire to the condition of memory**, which may be why some romantics wished for their various arts to aspire to the condition of music.”¹⁵⁵⁰

Todos estos son aspectos que fuertemente evocan cuanto a lo largo de estas páginas hemos dicho acerca de la idea de la música para María Zambrano, especialmente desde las raíces órficas y pitagóricas de su pensamiento. Pero hay más elementos de comunidad entre este músico y nuestra autora: por ejemplo, el sentimiento del exilio. Según Charles Fisk —entre muchos otros— este tema impregna profundamente la música de Schubert —sobre todo ciertos momentos de esa obra como el muy hermoso ciclo de canciones *Winterreise*, que contiene

¹⁵⁴⁵ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 84.

¹⁵⁴⁶ BURNHAM, Scott. “Schubert and the Sound of Memory”. En: *The Musical Quarterly*, Winter 2000, Volume 84, Number 4, pp. 655-663.

¹⁵⁴⁷ DAVERIO, John. “One More Beautiful Memory of Schubert: Schumann’s Critique of the Impromptus, D. 935”. En: *The Musical Quarterly*, vol. 84, n° 4, Winter 2000, pp. 604-618.

¹⁵⁴⁸ BURNHAM, Scott. “Schubert...”, op. cit., p. 655.

¹⁵⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁵⁰ BURNHAM, Scott. “Schubert...”, op. cit. La negrita es nuestra.

uno de los *lieder* emocionalmente más desolados de toda la literatura musical en relación con las ideas de marginación, destierro y olvido: “Der Leiermann”.¹⁵⁵¹ Y todo eso lo alcanza la música de Schubert a través de un modo narrativo de lenta espiral interminablemente creciente, una intuición que ya tuvo Schumann al elogiar una obra tan imponente como la *Sinfonía “Grande” en do mayor* y hablar de su “longitud celestial”, comparándola con “una gruesa novela de Jean Paul en cuatro tomos.”¹⁵⁵²

La metáfora geométrica no es baladí, y queríamos siquiera mencionarla, puesto que nos parece otro anclaje entre los tres referentes encarnados en Schubert, Zambrano y la música.

Ya habíamos llamado la atención anteriormente, citando a Schneider, acerca de que “[e]n la espiral tienen su símbolo más adecuado tanto el crecimiento físico como la evolución del éxtasis místico.”¹⁵⁵³

La propia Zambrano escribe en *El hombre y lo divino* “(...) la línea y el plano rectilíneos no corresponden ni al ser ni a la vida.”¹⁵⁵⁴ Y en *Los bienaventurados* trata de “[l]a espiral del ser”¹⁵⁵⁵, afirmando que “[l]os gnósticos se darán en espiral, en la que no hay reiteración; el círculo da la pobreza del ser, su economía indispensable.”¹⁵⁵⁶

La importancia de la forma geométrica de la espiral en el terreno de la música ha sido, secularmente, muy grande. El propio órgano de la audición exhibe, en su estructura más interna, esa conformación, y ciertos instrumentos musicales o ciertos esquemas representativos de sistemas de afinación pretéritos han recurrido también a la forma curva en espiral¹⁵⁵⁷. Sor Juana Inés de la Cruz, que había estudiado a fondo *El Melopeo* y *Maestro* de Cerone y que tuvo así mismo como lecturas favoritas los libros del jesuita Athanasius Kircher¹⁵⁵⁸, es uno de los muchos ejemplos a invocar:

“En *Musurgia Mirífica. Artis Magnae consoni et dissoni*, aparece, entre otras ilustraciones, algún instrumento en forma de caracol, con anotaciones acústicas (Libro IX. *Magia Phonocamptica*), que Francisco de la Maza reproduce en su libro *Sor Juana Inés*

¹⁵⁵¹ FISK, Charles. “Schubert Recollects Himself: The Piano Sonata in C Minor, D. 958”. En: *The Musical Quarterly*, vol. 84, nº 4, Winter 2000, pp. 635-654.

¹⁵⁵² Véase la reseña de Schumann titulada “La Sinfonía en Do de Schubert”, de 1840, contenida en el volumen *Schumann on Music. A Selection from the Writings* (Henry Pleasants, trad. y ed.). Nueva York: Dover, 1988, pp. 163-168.

¹⁵⁵³ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 346.

¹⁵⁵⁴ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 322.

¹⁵⁵⁵ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 27.

¹⁵⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁵⁷ Vid. GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. Javier. *Afinación y temperamento en la música occidental*. Madrid: Alianza, 1992.

¹⁵⁵⁸ MORENO MANZANO, Salvador. *El sentimiento de la música*. Valencia: Pre-Textos, 1986, pp. 91-92.

de la Cruz y su tiempo, y sugiere, como Octavio Paz supone, que el título «Caracol», que Sor Juana dio a su «Tratado de Música», tiene precisamente relación con las especulaciones e inventos de Kircher. “Prefiero a cualquier otra –dice Kircher– la forma helicoidal, por parecerme la más adecuada para que el sonido se propague en **espiral**, y por ser ésta la forma del oído exterior e interior”, y a la espiral se referirá Sor Juana, atinadamente, cuando dice que no es un círculo la armonía sino una línea espiral.”¹⁵⁵⁹

Por otro lado, la importancia de la representación geométrica como herramienta gnoseológica está fuera de toda duda¹⁵⁶⁰. Ya dijimos en la Introducción que está pendiente de realizar la “geometrización” de la filosofía zambrana (o, al menos, de algunas parcelas de sus investigaciones sobre el tiempo y la forma-sueño). Y curiosamente, en uno de los pocos fragmentos en los que Zambrano se decide por una descripción enteramente geométrica, lo hace para negar la validez paradigmática del círculo —que simboliza la neutralización por *cierre* del movimiento expansivo y generador encarnado por la espiral— con relación al funcionamiento de la razón:

“(…) la razón no puede ser un círculo; quizá una elipse, con dos focos, en los cuales uno sostiene y el otro es sostenido. La razón, por tanto, ha de encontrar sus propios y adecuados movimientos a la situación: la razón vital, la razón viviente, la razón poética —que aparece al final, si es que aparece, si es que no está en el principio—.”¹⁵⁶¹

María Zambrano es, sin duda, por precisión de sensibilidad y claridad de visión, una autoridad en el campo de una ciencia nueva: la *topología del tiempo*.

¹⁵⁵⁹ MORENO MANZANO, Salvador. *El sentimiento de la música*, op. cit., pp. 92-93. La negrita es nuestra.

¹⁵⁶⁰ Sobre el tema de la importancia de la geometría para la visualización y la comprensión de los problemas de la matemática y la física puede leerse el libro de Alexander Woodcock y Monte Davis *Teoría de las catástrofes* (Madrid: Cátedra, 1994, p. 18): “(…) la visualización ha jugado siempre un papel importante cuando se trataba de misterios. La obra de Newton en física era, en gran medida, geométrica en espíritu; James Clerk Maxwell, cuyas matemáticas transformaron el estudio del electromagnetismo, describió sus fuerzas en términos de un campo que se extendía en el espacio; incluso los más grandes físicos modernos (Einstein no fue una excepción) visualizan con frecuencia las fuerzas como «colinas» y «valles» en un mapa de espacio-tiempo. Como lo expresa Thom, «el dilema que se le plantea a toda explicación científica es éste: magia o geometría.»”

¹⁵⁶¹ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 127.

7. LIBERTAD, ESPERANZA, UTOPIA

7.1. LIBERTAD

El núcleo más original del pensamiento de María Zambrano, la “razón poética” -que es al mismo tiempo también, como quiere mostrar este trabajo, una “razón musical”-, está inextricablemente unido al universo de su reflexión política. Es más, es *en el campo* del pensamiento político donde alcanza su verdadera dimensión, al conectarse allí con la necesidad de una proyección universal de motivación humanística-religiosa, así como con la posibilidad de entroncar con lo concreto, lo mezclado y lo impuro de la realidad y de la vida, abocándose a esa suerte de materialismo luminoso en su inmanencia que tan bien se compadece con lo que Jesús Moreno Sanz ha llamado “una razón no despegada de lo concreto y corpóreo, delicada y recia, imposibilitada de hacerse idealista, “divinamente materialista”.”¹⁵⁶²

La temprana vinculación de razón poética y reflexión política remite a textos fundacionales de los años treinta, aunque la necesidad de precisar el momento de su formulación ha dado pie a la polémica entre los especialistas. Así, si para Jesús Moreno Sanz, “(...) la primera expresión sobre una posible *razón poética* se halla en *Los intelectuales [en el drama de España]*, referida a Machado, en la reseña que Zambrano [1937] hizo sobre el libro de éste, *La guerra*”¹⁵⁶³, para Ana Bundgård, sin embargo, es *Horizonte del liberalismo*, primer libro de nuestra autora, el texto temprano (1933) en el que ya se encuentra operativa esa noción.¹⁵⁶⁴

Es, además, esta vertiente política y biográfica la que permite contemplar, si no explicar, la deriva del pensar zambraniano, desde unos puntos de referencia bien reconocibles y enraizados en la historia de Occidente, hacia un misticismo que quiere ser transcripción de lo inefable, pasando por la plenitud solar de la llamada razón poética. Como bien ha explicitado Ana Bundgård:

“A partir de 1955, y sobre todo en la década de los años sesenta, el enraizamiento histórico de María Zambrano se va debilitando como resultado de un largo y traumático exilio sin esperanza. (...) La comprensión y la revelación del ser en conexión con *la palabra inicial* serán después de 1960 los planteamientos centrales de los textos zambranianos.”¹⁵⁶⁵

¹⁵⁶² MORENO SANZ, Jesús. Presentación a la edición de *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*. Madrid: Trotta, 1998, p. 23.

¹⁵⁶³ MORENO SANZ, Jesús. Presentación a la edición de *Los intelectuales*... op. cit., p. 14.

¹⁵⁶⁴ BUNDGÅRD, Ana. *Más allá de la filosofía*... op. cit., p. 21.

¹⁵⁶⁵ BUNDGÅRD, Ana. *Más allá de la filosofía*... op. cit., p. 15.

Algo semejante, pero desde el punto de vista de la motivación política, puede leerse en Jesús Moreno Sanz cuando, a propósito de una obra tan entrañada con la biografía de Zambrano como es el conjunto de escritos recogidos en *Los intelectuales en el drama de España*, comenta la evolución que se vislumbra en ellos

“(...) desde una concepción de la *razón armada y militante* a otra *misericordiosa y antipolémica* que prelude ya la razón del fracaso y del exilio.”¹⁵⁶⁶

En las páginas que siguen hemos querido articular esta reflexión sobre la metamorfosis —o más bien transfiguración— de un sentir inicialmente llamado a la acción directa, a una hermenéutica operante de la historia, en otro que se mostrará cautivo de un extatismo vibrátil, iluminado de resonancias místicas, cristianas, gnósticas. Ese intento de articulación se ha materializado en una serie de apartados que se presentan como exégesis parcial de este tránsito y padecer de la razón zambraniana.

7.1.1. Absolutismo

“El poder se va quedando solo por no admitir más
que sumandos a su alrededor,
por no discernir ni ver siquiera más que aquellas
presencias que podrían sumársele (...)”

María Zambrano. “Los dos polos del silencio”
(*Creación*. Madrid, nº 1, 1990)

Aborda Zambrano el concepto de libertad a partir de la crítica de su contrario, el absolutismo, verdadero *bajo continuo* de la historia occidental. Habla ella de “el nudo trágico de la historia de Occidente que es el absolutismo”¹⁵⁶⁷, y viene a decir que el absolutismo nos define, nos ha definido siempre —política, social, epistemológicamente—, como el creciente mal que ha llegado a colapsar las vías de circulación o los *poros* de tránsito y emanación del espíritu:

“El absolutismo es nuestro gran pecado, porque en él, con él, negamos lo mismo que queremos: el que la persona humana se realice íntegramente.”¹⁵⁶⁸

¹⁵⁶⁶ MORENO SANZ, Jesús. Presentación a la edición de *Los intelectuales...* op. cit., p. 19.

¹⁵⁶⁷ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 288.

¹⁵⁶⁸ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 89.

El absolutismo ha constituido, entonces, la principal *aporía* de nuestra historia espiritual, motivo de quiebra anunciada frente al cual se habrían levantado todas aquellas instancias que la historia oficial ha colocado *ad marginem*. En Occidente, la heterodoxia ha sido el envés de una realidad inasequible a los sistemas:

“La cultura de Occidente enseña su faz adusta, absolutista en sus siglos barrocos, de que el absolutismo político es sólo la forma más innegable. Por eso no es extraño que al iniciarse esa era broten, como protestas proféticas de su desventura, movimientos tales como el quietismo y el iluminismo en todas sus formas.”¹⁵⁶⁹

Siendo esto así, interesa especialmente la posición de Zambrano con respecto al poder. Postula ella un acercamiento al poder y un ejercicio del mismo que parece adecuarse especialmente a la metáfora del sonido. Como la música, como el sonido, que en cuanto llega a ser desaparece —que iguala su extinción con su devenir—, así el poder debe quedar oculto tras el acto de su efectivo desplegarse:

“El que logra llegar al poder (...) tiene que desprenderse de él al mismo tiempo que lo ejerce. En la medida que lo logre tendrá sustancia moral su acción. Y en esta misma medida, diríamos, es legítimo su poder.”¹⁵⁷⁰

Y un poco más adelante vuelve a insistir en lo mismo:

“(...) desprenderse del poder al mismo tiempo que se ejerce, conservando íntegra la sustancia de la propia alma, de la propia persona. De ser, en suma, bajo el que manda, bajo el personaje histórico cuando a tal grado se llegue, una persona. Que la persona sea la máxima realidad y no el personaje.”¹⁵⁷¹

Ese mismo ocultamiento —o, mejor cabría decir, transparencia— habría de tener también su proyección en el ámbito de lo privado, en las relaciones interpersonales y en lo más íntimo del trato entre las personas, pues “[e]n el que ama, el desprendimiento ha de ser del ansia de posesión implícito en el amor.”¹⁵⁷²

El absolutismo de la persona, el ilegítimo encumbramiento de la persona en personaje, constituye una suerte de *hybris*, tal vez la única y universal forma de *hybris* a la que todas las demás serían, en última instancia, reducibles:

¹⁵⁶⁹ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 84.

¹⁵⁷⁰ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 89.

¹⁵⁷¹ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., pp. 90-91.

¹⁵⁷² *Ibid.*

“(…) todo endiosamiento requiere una víctima y una complicidad.”¹⁵⁷³

Y la condena del absolutismo es una condena sin contemplaciones, pues su necesaria sustentación implica la degradación o el sometimiento de los otros, de todos los demás:

“El endiosamiento produce necesaria, inevitablemente, crimen, porque sólo con esta total transgresión de la ley se compensa la exaltación absoluta de la persona. Sólo el mal puede mantener, mientras dura, el absolutismo de una persona.”¹⁵⁷⁴

El endiosamiento tiene una única vertiente *destruens*. Desde el punto de vista de la estética, la historia del arte occidental desde el siglo XIX en adelante, a partir de la exaltación del concepto de originalidad y de la libertad absoluta del artista, ha adoptado esa faz destructiva al abocarse al exceso de querer crear *ex nihilo*:

“El complicado proceso del endiosamiento y sus crímenes podrán resumirse diciendo que es el triunfo de la destrucción. El hombre occidental embriagado del afán de crear, quizás ha llegado a querer crear desde la nada, a imagen y semejanza de Dios. Y como esto no es posible se precipita en el vértigo de la destrucción; destruir y destruirse hasta la nada, hasta hundirse en la nada.”¹⁵⁷⁵

Pero es que, además, el absolutismo materializado en lo humano viene armado de un temible efecto de contagio. Según Zambrano, la condición natural del hombre es tal que lo ejercido sobre un individuo tiene un insoslayable efecto de propagación, de *resonancia*, sobre el resto de los de su especie. Tal como ella lo concibe, parece tratarse de una suerte de estructura *fractal* de lo humano, concebido como un único cuerpo vibrátil o una misma cuerda sonante que resultara excitada en su totalidad, sea cual fuere el punto donde se verifique la pulsación:

“La condición humana es tal que basta humillar, desconocer o hacer padecer a un hombre —uno mismo o el prójimo— para que el hombre todo sufra. En cada hombre están todos los hombres.”¹⁵⁷⁶

Esa condición interconectada o reticular de los espíritus impugna, asimismo, el ejercicio reflexivo del absolutismo. Del mismo modo que

¹⁵⁷³ *Ibid.*

¹⁵⁷⁴ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 93.

¹⁵⁷⁵ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 95.

¹⁵⁷⁶ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 97.

imponernos absolutamente a los demás —lo que Zambrano ha llamado el endiosamiento—, termina afectando negativamente a la universalidad que son los otros, violentarnos a nosotros mismos es otra forma de *hybris* igualmente condenable en tanto que, al cabo, se verifica sobre una partícula comunicable de esa misma Humanidad. La resonancia evagética de “la caridad bien entendida” es evidente (“solamente se es de verdad libre cuando no se pesa sobre nadie; cuando no se humilla a nadie, incluido a sí mismo”¹⁵⁷⁷, escribe.)

Zambrano llega aún más lejos cuando afirma que el extrañamiento y la inautenticidad —otra vez ecos de Heidegger— son condiciones que, lejos de resultar extraordinarias en la vida, se muestran como continuamente presentes en la relación con los otros y con uno mismo:

“La enajenación se muestra en todos los aspectos de la vida humana que nos tomemos el trabajo de considerar; en todo lo que es trato con el prójimo y en todo lo que es propiamente social. Y, lo más grave, en lo que es trato consigo mismo.”¹⁵⁷⁸

Esa convicción tiene finalmente su proyección en el *continuum* de la historia, y su absolutidad permite a Zambrano infligir un mentís al axioma central de la doctrina marxista:

“(...) el hombre vive espontáneamente enajenado en su historia no enteramente humanizada todavía. (...) por tanto, la relación económica no es causa, sino efecto, uno de los efectos en que se muestra esta enajenación previa, anterior a toda manifestación concreta.”¹⁵⁷⁹

Frente al peligro del absolutismo parece erigirse sólo la posibilidad de lo democrático, pues “la sociedad o el modo de vida democrático es la liberación y disolución de todo absolutismo”¹⁵⁸⁰ y “[p]ertenece a la esencia trágica de la vida el necesitar del otro aun para la libertad.”¹⁵⁸¹

7.1.2. Historia y música

Si bien para Zambrano “la arquitectura es el arte que más metáforas proporciona a la historia”¹⁵⁸², por causa, tal vez, de que los volúmenes, las formas, los elementos plásticos en suma, así como el concepto subyacente al

¹⁵⁷⁷ *Ibid.*

¹⁵⁷⁸ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 100.

¹⁵⁷⁹ *Ibid.*

¹⁵⁸⁰ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 202.

¹⁵⁸¹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 288.

¹⁵⁸² ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 108.

ordenamiento y articulación del espacio pueden ser el corolario más veraz de una determinada cosmovisión, de una específica concepción de la composición y los límites del mundo, y porque las relaciones de poder y dominio han encontrado en la arquitectura el modo más claro de proclamación y permanencia, sin embargo, la naturaleza procesual de la historia, su componente temporal y transitivo, la convierten en un objeto susceptible de metaforización a partir de categorías musicales. Hay en Zambrano una intuición, casi leibniziana, de la historia como ente musical, ya que “también la historia en su transcurrir puede ser concebida y pensada como matemática, una matemática del movimiento, no de la quietud.”¹⁵⁸³

El devenir de la historia no se rige por la lógica sistemática aristotélica, según las leyes de la concatenación silogística. La historia como sujeto se escribe a sí misma según una lógica narrativa semejante a la del artista de la palabra. Si, como quería Lezama Lima, es la insoslayable imantación a la que *una imagen* somete la fantasía del escritor la que genera el proceso de la escritura, introduciendo así en la secuencia creativa un momento fundacional o descubrimiento determinado por la epifanía de lo plástico, Zambrano sugiere que la historia se despliega orgánicamente también a partir de la pulsión intermitente que ciertas representaciones o vivencias, suscitadas bien en individuos aislados, bien en todo un grupo o sociedad, imprimen en el espíritu a modo de visiones que requieren el esfuerzo de una realización:

“(…) la historia no es asunto lógico, simplemente porque tiene su lógica propia, su orden que no se puede reducir al orden construido por el pensamiento racionalista. Un orden que es necesario descubrir. La historia es ella misma sistema, según muestra la razón histórica de Ortega y Gasset. Mas este sistema no construye al modo de premisas y consecuencias, sino en la forma de una razón narrativa, donde no hay construcción, sino visión, descubrimiento.”¹⁵⁸⁴

¿Está Zambrano hablando de una “razón narrativa” como maestra de la historia, susceptible de ser identificada con una “razón musical”? ¿No es ese orden inmanente, mas no lógico-discursivo, del que ella habla, aquello más propio y definitorio de lo que llamamos el lenguaje propio de la música?

¹⁵⁸³ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 110.

¹⁵⁸⁴ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 129.

7.1.3. Sobre el individuo

La libertad, cuyo escenario de formulación y advenimiento no puede ser otro que el de la historia —pues el sentirla negativamente, como carencia y, por tanto, como ideal a perseguir, parte de un origen rastreable en el tiempo—, tiene como pilar maestro de sustentación la idea de individuo. Si “el ser individuo comenzó (...) por ser un privilegio que hundía sus raíces en lo sagrado”¹⁵⁸⁵, la dignidad humana, la autonomía del ente y la proclamación de los derechos inalienables de la persona son el sustrato de la idea moderna de libertad tal como ésta alborea a partir de la Ilustración. Pero lo individual humano necesita como ámbito natural de su manifestación la sociedad. No se es libre sino en relación con los otros o en paridad con ellos, y siempre en referencia todos a una fuente de poder primaria —un rey, las leyes, el Estado— que constriñe o regula.

El individuo no existe, como quería Rousseau, previamente a la conformación de una sociedad; no es aquél una realidad ontológica absoluta, separada de su devenir como idea y como ideal. Al contrario: al menos en Occidente, el individuo ha sido el fruto de milenios de cristalización en el seno de procesos de organización y gestión del poder inmensamente fluentes. El individuo es el resultado final —con todas las reservas que queramos invocar sobre lo que en la historia pueda aparecer con el marbete de definitivo— de modulaciones de naturaleza hermenéutica. Por eso Zambrano escribe:

“Invierte [el individualismo] el orden de las cosas, como si el individuo hubiese engendrado la sociedad. Es el pensamiento de Rousseau cuando en *El contrato social* hace nacer la sociedad de un pacto entre los individuos.”¹⁵⁸⁶

Si, armándonos de todas las cautelas y conscientes de la crítica de arbitrariedad a la que siempre están expuestas estas comparaciones, quisiéramos emplear un símil musical, podríamos decir que la piedra angular del sistema tonal funcional, la tríada, el acorde, no es un fenómeno previo a la aparición de la polifonía, sino que sólo empieza a ser pensado como unidad estructural mucho después de la invención (o el descubrimiento) de la polifonía en el siglo IX. En sus *Istitutioni harmoniche*, de 1558, todavía Zarlino describe en términos de mera confluencia interválica el tipo de complejo sonoro que más tarde sería conocido como acorde. El acorde es, pues, posterior a la posibilidad de su manifestación: la

¹⁵⁸⁵ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 131.

¹⁵⁸⁶ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 129.

simultaneidad regulada de alturas diversas que conocemos por el nombre de polifonía.¹⁵⁸⁷

Más delante, en el mismo *Persona y democracia*, María Zambrano matizará esta idea y afirmará la sincronía en la génesis de individuo y clase social, pues “el individuo y la clase social son coetáneos históricamente.”¹⁵⁸⁸ Pero el error de mantener la preeminencia cronológica del individuo sobre la sociedad no es más que la consecuencia de otro más grave y generalizado, de repercusiones trágicas en toda la historia occidental:

“Individuo y sociedad han aparecido, coetáneamente. (...)”

“El individuo en su manifestación total parece ser así, no una realidad previa existida siempre, según ese error ya señalado de fundar en el pasado la finalidad de la historia. Error que proviene de un error más amplio, la dificultad que hasta ahora se ha experimentado de **pensar en términos de movimiento**. Y la historia lo es. A medida que la mirada humana vaya corrigiendo su estatismo, o sea, el fijar las cosas al mirarlas, se irán deshaciendo antagonismos que aparecían radicales (...).”¹⁵⁸⁹

“Pensar en términos de movimiento” —pensar *musicalmente*, podríamos decir parafraseando a Zambrano— es el antídoto contra el absolutismo y contra las aporías de nuestra historia. La consecución de tal modo de pensamiento —polifónico, procesual, capaz de cristalizar aun en la incesante fluencia— sólo puede verificarse por una dúplice vía. Así, otra vez en un sentido bastante antirousseauiano, escribe la autora:

“La paz verdadera, no nace del instinto, del hombre en estado de naturaleza. (...) La paz no puede realizarse más que por el camino de la razón o por el de la religión.”¹⁵⁹⁰

La disyuntiva que plantea Zambrano (“por el camino de la razón o por el de la religión”), podría convertirse en vínculo copulativo (“por el camino de la razón y por el de la religión”) si asumimos el espíritu de aquel prólogo de Hölderlin a su *Fragmento de Hiperión*¹⁵⁹¹. Según la interpretación de Hölderlin,

¹⁵⁸⁷ Vid. LESTER, Joel. *Compositional Theory...* op. cit., capítulo I, “Zarlino and His Legacy”, pp. 7-25.

¹⁵⁸⁸ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 133.

¹⁵⁸⁹ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 134. La negrita es nuestra.

¹⁵⁹⁰ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 145.

¹⁵⁹¹ La cita completa es la siguiente: “Hay dos ideales de nuestra existencia: un estado de suprema inocencia, donde nuestras necesidades concuerdan recíprocamente consigo mismas, con nuestras fuerzas y con todo aquello con lo que estamos vinculados, *gracias a la simple organización de la naturaleza*, sin nuestra intervención, y un estado de suprema cultura, donde ocurriría lo mismo con respecto a necesidades y fuerzas infinitamente multiplicadas e intensificadas, *gracias a la organización que nosotros mismos somos capaces de darnos*. La órbita excéntrica, que el hombre,

en el hombre ya no se da una correspondencia completa y sin resquicios entre instinto y necesidad, una correspondencia que en el animal sugiere un tiempo sin poros, un tiempo hermético de regularidades en el que la lucha por dar satisfacción a las pulsiones orgánicas llena completamente el espacio de una “interioridad” perennemente imantada por el hambre de perseverar en el ser. Lo que Hölderlin plantea —y Zambrano recoge— es el futuro horizonte utópico de una armonía semejante en el hombre, pero respecto de necesidades “infinitamente multiplicadas”, creadas por el ser humano en virtud de su condición de “ser que padece su propia trascendencia”, que ha inventado los futuros verbales y que ha abierto el tiempo a sus plurales dimensiones, que es capaz de intuir sus múltiples estratos, sus ramificaciones, sus expansiones concéntricas, sus resonancias diferidas. El estar *en todo* y *por encima de todo* podría ser la expresión cifrada de esa convergencia de razón y espíritu religioso que hemos sugerido como posibilidad derivable de las palabras de María Zambrano.

Las ideas zambranianas de libertad, esperanza y utopía parecen tener en la música su más cabal modelo de evocación. La música representa el nexo de unión —la “razón mediadora”— entre ética y estética, entre metafísica y política, entre la reflexión sobre el ser y la hermenéutica de la historia. Aspectos tales como el concepto zambranio de poder, la idea de la historia como proceso, la concepción del político y el hombre de estado —pero, en el fondo, también de todo hombre— como contrapuntista, la necesidad de aplicar el oído a la realidad social para detectar los cambios de “timbre”, de “textura”, de “ritmo” (metáfora esta última la más querida para Zambrano), todo ello nos habla de un vínculo que va más allá de la hábil instrumentalización de un símil afortunado.

7.1.4. El concepto de pueblo

La rigidez y el inmovilismo no sólo son el gran peligro doctrinal y epistemológico. Tienen formas perversas de insinuarse en la sociedad, y en su sustrato último y vivo: el pueblo. El pueblo, que en el imaginario de Zambrano parece devenir desde un origen natural, telúrico diríamos, incesantemente móvil a

en comunidad y en solitario, recorre desde un punto (el de la inocencia más o menos pura) hasta otro (el de la cultura más o menos consumada) parece ser, *según sus direcciones esenciales*, siempre igual a sí misma. / Algunas de éstas debían ser expuestas, junto a su corrección, en unas cartas de las cuales las siguientes son un extracto. / El hombre desearía estar *en todo* y *por encima de todo*, y la sentencia en el epitafio de Loyola: / non coerceri maximo, contineri tamen a minimo / puede servir para caracterizar, tanto la peligrosa inclinación del hombre a apetecerlo todo, a dominarlo todo, cuanto el más hermoso y elevado estado a su alcance. En qué sentido ello ha de ser válido para cada uno, eso es algo que debe decidirlo su libre voluntad.” Friedrich Hölderlin. “Prólogo del *Fragmento de Hiperión*”. En: *Los himnos de Tubinga*. Madrid: Hiperión, 1991, p. 149. Traducción de Carlos Durán y Daniel Innerarity.

partir de pulsiones que reúnen todos los requisitos para poder ser llamadas orgánicas, tiene su principal enemigo en lo paralizante. Y lo más paralizante para un pueblo, para el pueblo, es la demagogia:

“La demagogia es la adulación universal. Y como toda adulación, invita a quien va dirigida a detenerse allí donde se encuentra; a fijarse en la situación en que ya está (...). Porque toda transformación requiere esfuerzo. La adulación, al dar por definitiva la situación actual, inyecta en el ánimo de quien se trate —un pueblo o un alguien determinado— que es innecesario realizar esfuerzo alguno.”¹⁵⁹²

Así, el peligro del demagogo es el peligro del que desprecia, pues “[e]l demagogo (...) desprecia al pueblo, consciente o inconscientemente, como todo adulador a aquel a quien adula.”¹⁵⁹³

El desprecio hacia el pueblo que la demagogia implica termina provocando la ruina moral de aquél: “la demagogia degrada al pueblo en masa.”¹⁵⁹⁴

Y la demagogia es un atentado tanto más grave contra el pueblo cuanto que le arrebatara lo que es suyo y lo incapacita para ejercer la reclamación del más grande derecho que lo asiste, en el sentido más elevado y noble:

“(...) el pueblo es el acreedor universal. Lo es en la medida en que es el heredero universal, de todos los bienes intelectuales, morales, económicos, que el hombre ha descubierto y conquistado.”¹⁵⁹⁵

Si “el pueblo es el acreedor universal”, entonces la idea de pueblo presenta en última instancia una proyección que trasciende los límites de lo local y supera el contorno de todo *Volksgeist* entendido en sentido particularista y excluyente. El pueblo es entonces un ser y un espacio de actividad en el que las barreras nacionales quedan abolidas para postular el nacimiento de una nueva conciencia trans- o supra-nacional. Es una lanzada de Zambrano directa al costado de los nacionalismos¹⁵⁹⁶:

“(...) todo nacionalismo tiene su término, por amplio que sea su radio, está condenado a cesar un día. Sólo tiene un futuro ilimitado, un futuro verdadero, lo universal. Y aquella tesis o posición que de verdad lo sea tendrá que abrirse para acoger en sí cuanto de razón,

¹⁵⁹² ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 181.

¹⁵⁹³ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 184.

¹⁵⁹⁴ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 183.

¹⁵⁹⁵ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 181.

¹⁵⁹⁶ En el campo de la historia cultural, no sería impertinente citar aquí como precedente de este talante el concepto de *Weltliteratur* o literatura universal que teorizó Goethe. *Vid.* ECKERMANN, Johann Peter. *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*. Barcelona: El Acanalado, 2005.

de verdad, haya en las demás. Y tendrá que desbordar de sí misma para penetrar en las demás, para fecundarlas, al par que es fecundada por ellas.”¹⁵⁹⁷

Este concepto amplio, universal, de pueblo, implica también la extensión del concepto de alienación (en un sentido marxista y en un contexto capitalista) no sólo al pueblo llano, que es como la matriz de la que surte mayoritariamente el proletariado, sino a la generalidad de todos los sometidos a algún tipo de poder, porque para Zambrano “no sólo es proletario aquel que trabaja manualmente, sino todo aquel que nunca llegó a dirigir y que nunca ha mandado; que ha asistido a la sucesión de ajenas hegemonías y predominios.”¹⁵⁹⁸

Finalmente, para María Zambrano el sentido de la democracia no es otro que el de hacer extensible a la universalidad de lo humano los derechos del pueblo. “[E]l supuesto de la democracia [es] que toda la sociedad sea pueblo.”¹⁵⁹⁹

Uno de los rasgos que mejor parecen ilustrar la naturaleza viva y cambiante del pueblo, según Zambrano, es todo ese conjunto de formas de expresión que de él dependen, entre las cuales se cuenta la música popular, donde parece cristalizar cabalmente la autenticidad de un sentir. El nacionalismo musical del siglo XX —con su concepto, teorizado por Bartók, de 2folklore imaginario”¹⁶⁰⁰—, así como la moderna etnomusicología, saben de lo complejo que es desentrañar el nudo de los sentires y las creencias, de los valores y las jerarquías de un grupo humano dotado de identidad propia:

“Saben por experiencia todos quienes se interesan en la poesía popular, en la música, en todas las formas de expresión del pueblo, cuán difícil es poder caracterizar los modos de sentir de un pueblo determinado y, a través de ellos, establecer el sistema de creencias que anida en el alma de un pueblo.”¹⁶⁰¹

Zambrano destaca lo popular aludiendo a un sentido auténticamente clásico de la objetividad en el sentir del pueblo. Para el pueblo no se trata sólo de hablar bien (o de expresarse por el medio que sea), sino también de decir la verdad. Y la realidad de lo dicho no radicará en la potencia de fabulación del que habla, ni en su capacidad de sugestión externa o interna, sino absolutamente en la pertinencia de lo expresado, en su virtud, o, dicho con el sesgo de Spinoza, en su utilidad:

¹⁵⁹⁷ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 193.

¹⁵⁹⁸ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 198.

¹⁵⁹⁹ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 182.

¹⁶⁰⁰ Vid. BARTÓK, Béla. “La influencia de la música campesina sobre la música culta moderna”. En: *Escritos sobre música popular*. Madrid: Siglo XXI, 1987, pp. 90-96.

¹⁶⁰¹ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 185.

“El modo antiguo, el que todavía persiste en los pueblos, hablar es decir una verdad, señalar una realidad. Lo importante en lo dicho no es que yo lo piense o lo sienta sino que sea cierto. La función expresiva del decir está reducida al mínimo y la objetividad llevada al máximo. (...) Pues a este modo de hablar se le puede aplicar en modo auténtico lo que los antiguos egipcios entendían por verdad: ‘La palabra exacta con el tono justo’.”¹⁶⁰²

Es esa orientación la que otorga al habla popular su peculiar suntuosidad, esa cualidad para cuya cabal caracterización de nuevo recurre Zambrano al símil musical, por tratarse de un *lenguaje entonado* que en algo parece evocar la sombra del mito del lenguaje originario de Rousseau:

“Hay una mezcla de sobriedad y de riqueza, un sobrio esplendor en el lenguaje popular, análoga a la música de un órgano, pues tiene multitud de registros, mientras que el nuestro civilizado deja oír uno solo.”¹⁶⁰³

Podemos decir que para Zambrano, desde un punto de vista político, el pueblo es lo único real, el *ens realissimum* de lo social. La cita que sigue de *Persona y democracia*, aunque no referida explícitamente a la idea de pueblo, puede, sin embargo, leerse en la línea que apuntamos, con la imagen presente de la Guerra Civil española, en el sentido de que el concepto de negación que en ella se invoca cuadra bien con el delirio de autoaniquilación que la contienda supuso, y con el sentimiento de peligro y desarraigo que, a partir de la guerra, Zambrano llegó consigo el resto de su vida:

“(...) solamente lo real puede existir al mismo tiempo que es negado. Real es aquello que está más allá de su afirmación y de su negación. Aquello que si es negado, vivido negativamente, en las múltiples formas en que esto puede suceder, deformado, tergiversado, llevado a sus peores consecuencias por ser cultivado sólo en sus peligros, sigue aún existiendo. (...)”

“Es real aquello que no puede ser destruido, que reaparece una y otra vez de todo intento de destrucción (...)”¹⁶⁰⁴

¹⁶⁰² ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 186.

¹⁶⁰³ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 187.

¹⁶⁰⁴ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., pp. 196-197.

7.1.5. Música, oído y vida en sociedad

Si el pueblo tiene en la música uno de sus espejos más fieles de representación, se comprende que para el analista social y, más aún, para el político, se convierta en herramienta privilegiada de análisis el poseer una cierta acuidad como instrumento de prospección y diagnóstico. Siempre, parece decirnos Zambrano, las fluctuaciones de la deriva política se anuncian en ciertos ritmos, en ciertos timbres, en ciertas texturas que preceden a la transformación. Las palabras, reproducidas en esta tesis¹⁶⁰⁵, con las que Zambrano se refiere a esa *música distinta* que parecía anunciar a la República los días o semanas anteriores a su proclamación, son una señal viva de la sensibilidad y la agudeza de un oído aplicado a la descripción o la prognosis de la vida comunitaria. Otras veces, sin embargo, la función de esa suerte de intuitivo análisis armónico no es la de anticipación, sino la de constatar la singular naturaleza rítmica de lo monstruoso y lo deforme:

“(…) esos ritmos de los discursos hitlerianos, en que las palabras servían de soporte a una especie de “tam tam” de tambor mágico. Y la droga de las paradas y desfiles, la continua apelación a los impulsos más irracionales; ese regreso a una oscura magia.”¹⁶⁰⁶

La imagen polifónica de lo social y del mundo encuentra en el concepto de acorde uno de sus *motivos* predilectos. Subitáneo, transversal, sincrónico, diverso y uno al mismo tiempo, el acorde simboliza la multiplicidad de intereses, motivaciones y esperanzas de un grupo, la pluralidad del universo humano, al tiempo que presupone la existencia de un *tejido conjuntivo* que otorga a esa diversidad constitutiva la cualidad de lo orgánico: “Si se pudiera hacer un corte en el instante presente, el de la convivencia, parecería compuesta de una multiplicidad, que tendría que ser armonizada.”¹⁶⁰⁷

La imagen congelada de un momento de la vida social podría abordarse en términos de *análisis armónico*, pues, como se sabe, el concepto musical de *ἀρμονία* hereda y precisa el significado originariamente filosófico —pitagórico exactamente— del término como “unión, juntura, encaje de cosas diversas”.

Ese tipo de análisis lo acota Zambrano como tarea privilegiada para lo que ella llama “razón mediadora”. Sin duda no habría dudado en llamar a esa “razón verdadera que sabe moverse en los Tiempos” *razón musical*, la razón de todo

¹⁶⁰⁵ Vid. el párrafo 3.1.9. de nuestra tesis (“La música como metáfora de la vida social”).

¹⁶⁰⁶ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 200.

¹⁶⁰⁷ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 204.

aquel que ha aprendido a respirar en la relatividad y en lo diverso, sin por ello renunciar a su identidad propia. Esa diversidad que, siéndolo de intereses, visiones del mundo y metas, lo es también, en última instancia, de tiempos. Si quisiéramos emplear un símil musical, diríamos que una sociedad –idealmente también la sociedad universal de todos los hombres- parece constituirse como una suerte de *canon de mensura*, expresión con la cual nos referimos a ese procedimiento contrapuntístico magistralmente empleado por los grandes polifonistas del Renacimiento en el cual distintas voces, que cantan una misma melodía –i.e., una misma sucesión de alturas-, lo hacen, sin embargo, sujetándose cada una a medidas diferentes, a distintas articulaciones temporales que conforman, no obstante las diferencias proporcionales de velocidad, un conjunto armónico.

“Y entre paraíso e infierno, es cierto, una tradición persistente ha llamado de tanto en tanto a la razón, es decir, hacia lo que no es un punto absoluto que cierra el horizonte, sino que lo abre. Y esto es el método, el camino. Siguiendo la metáfora diríamos que el camino –el método- es el Purgatorio. Esa relatividad de la razón verdadera que sabe moverse en el Tiempo. Más bien, en los Tiempos.”¹⁶⁰⁸

The image displays two versions of a musical score for Johannes Ockeghem's Kyrie II. The upper section shows the original notation for the Superius and Contra voices, with the word 'Kyrie' written below each staff. The lower section, labeled 'b) Transcripción', provides a transcription of the same piece in a more modern notation style, featuring lyrics such as 'Ky - ri - e [e - lei - son]' and 'son, e lei son] lei son, e lei son] lei son, Ky'.

Johannes Ockeghem (ca. 1410-1497). Kyrie II de la *Missa prolotionum*, canon doble de mensura

¹⁶⁰⁸ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 202.

Ese relativismo se revela como el corolario necesario de un principio que Zambrano eleva a la categoría de axioma epistemológico:

“(...) no hay conocimiento alguno que no tenga como origen, y aun fundamento, una intuición: algo simple que se da en un instante. Mas no basta, porque desborda y sólo sería posible detenerse en ella si pudiésemos también detener la vida, darla por conclusa. Pero al no ser así, es necesario pensar. (...) Y pensar es introducir la diversidad, es hacerla descender de ese cielo supratemporal donde aparece todo lo que es uno, a la vida que es multiplicidad, relatividad. Ver en el cambio aquello que por ser uno apareció aislado, absoluto.”¹⁶⁰⁹

Al incluir como necesaria la instancia del pensar, la intuición inicial no queda suspendida en el limbo de lo meramente soñado. No es condenada a permanecer como imagen neutral o inocua. Muy al contrario, siempre se aparecerá al individuo imantada por el principio de una llamada ética, de una reclamación que presupone su despliegue y su consecución. Lleva implícita, en definitiva, la exhortación pindárica de “llegar a ser el que se es”:

“Aquello que fue visión, ha de ser realizado. Pues en la vida humana no basta con que algo aparezca real, ha de ser realizado día tras día. Y ha de ser edificado, construido. Es la contribución del hombre a la realidad.”¹⁶¹⁰

Esta razón mediadora, la que se mueve en el dolor de la lucha y el Purgatorio, es la única que legítimamente puede vislumbrar la esperanza y trazar el arco radiante de la utopía, la única capaz de bregar con la imperfección del mundo sin perder por ello la jovialidad y la elación, o eso que Nietzsche gustaba de llamar, refiriéndose especialmente al espíritu griego, *die Heiterkeit*.

¹⁶⁰⁹ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., pp. 202-203.

¹⁶¹⁰ *Ibid.*

7.1.6. La música: modelo de fluencia

Ya hemos incidido antes en la prevalencia metafórica de la música en tanto que herramienta idónea para pensar la realidad en términos de movimiento. Si tal idoneidad se muestra efectivamente en los terrenos de la teoría del conocimiento y en el pensamiento social y político, quisiera presentar aquí una prueba más de ella, pero esta vez en el ámbito de la psicología. Es una muestra de lo que yo llamaría el *psicologismo trascendental* de Zambrano, de su afán por superar el concepto de identidad de origen parmenídeo y disolverla a partir de la atención a la extrema capilaridad de nuestra experiencia interna del tiempo:

“Avanzar, en realidad, sólo se logra sabiendo recorrer las diversas dimensiones del tiempo. En vez de quedarse fijo, preso en la fijeza, frente a una imagen o una idea o un propósito, recorrer con él los múltiples caminos del tiempo hacia el pasado y hacia el futuro; contrastado con los diversos presentes.”¹⁶¹¹

¿No se parece ese estado descrito por Zambrano a lo que el compositor efectivamente llega a realizar con los motivos y temas de sus obras? ¿No se trata en la música precisamente de recorrer esos tiempos, las diversas direcciones del tiempo, a través de una fluencia de acontecimientos cuya mera concatenación resulta expresiva? ¿No juega el compositor con nuestra memoria cuando desarrolla un tema o utiliza motivos de reminiscencia, y no hacemos previsiones mentales —nos instalamos en un horizonte de expectativas del que somos continuamente desplazados— cuando escuchamos música (siempre y cuando ésta pertenezca a lo que los lógicos llaman *el universo común del discurso*, es decir, a un contexto gramatical y sintáctico lo suficientemente interiorizado como para que el oyente pueda ascender hasta la condición de interlocutor de la obra)?

La *musicalidad* del individuo —digamos del ciudadano, por emplear una denominación que contiene ya en sí la vertiente política—, es decir, su aptitud para moverse en la pluralidad de los tiempos, adquiere para Zambrano la categoría de una exigencia ética de la vida en sociedad. Armonizar los tiempos, mediar entre ellos, dar con la fórmula de su posible simultaneidad, constituye a la vez el camino y la meta de la persona:

¹⁶¹¹ *Ibid.*

“La inclusión de lo social en la vida moral de la persona requiere de ella una movilidad a través del presente, como si el presente fuese pasado y futuro a recorrer —el presente en toda su complejidad—, para concertarlo en una especie de armonía de los tiempos.”¹⁶¹²

Esa misma exigencia de equilibrio en la diversidad lleva a nuestra autora a manejar una metáfora implícita de una enorme potencia de sugestión. Si el mundo es pluralidad de voces y multiplicidad de tiempos, entonces el político, el ciudadano, el hombre en suma que se aboca sin miedo a la vida, en ninguna otra imagen encuentra su modelo más acabado que en el **contrapuntista**:

“(...) las gentes hostiles a la democracia la encuentran siempre desordenada o abocada al desorden (...). Es simplemente que al negarse a participar en su orden, confunden ese orden viviente, fluido con el caos, como alguien cuyo oído no pudiera seguir el fluir de una melodía o la complejidad del **contrapunto**; alguien que quisiera encontrar el orden y la armonía en el sonido continuo de una nota. Es el quietismo del que tenemos que librarnos los occidentales.”¹⁶¹³

Y es en este imperativo de soslayar el quietismo y la inmovilidad como la democracia adquiere su verdadera significación de marco que a un tiempo asegura y regula la diversidad, para que ningún componente, ningún ser del universo que ella coordina y alberga se hipertrofie, ofuscando la vida del resto¹⁶¹⁴:

“La democracia es el régimen de la unidad de la multiplicidad, del reconocimiento, por tanto, de todas las diversidades, de todas las diferencias de situación.”¹⁶¹⁵

Ser persona se constituye así en un proyecto para el que la democracia provee el espacio más adecuado. Es más, la democracia se revela como el medio

¹⁶¹² ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 204.

¹⁶¹³ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., pp. 206-207. La negrita es nuestra.

¹⁶¹⁴ Una de las más hermosas evocaciones de esta imagen orgánica y plural del concepto de armonía se encuentra en el capítulo II del libro primero del *De Institutione musica* de Severino Boecio, verdadera *auctoritas* durante siglos en los campos de la filosofía y la teoría de la música: “Realmente, si una cierta armonía no uniese las diferentes y contrarias potencias de los cuatro elementos, ¿cómo podrían formar unánimemente cada cuerpo y organismo? Esta deformidad produce la alternancia de las estaciones y la variedad de los frutos, pero, al mismo tiempo, hace del año una unidad. Por tanto, si se pudiese eliminar con una orden de la mente uno de los elementos origen de tanta variedad, todo perecería y, por decirlo así, no quedaría huella alguna de consonancia. Y al igual que en las cuerdas graves hay un límite del sonido para que la excesiva profundidad no llegue al silencio y en los sonidos agudos hay un límite a la tensión para que las cuerdas demasiado tensas no se rompan por la excesiva altura del sonido, siendo todo perfectamente consonante y adecuado, del mismo modo debemos reconocer que en la música del universo no puede existir nada tan excesivo capaz de ocultar las demás partes con su exceso.” (Reproducido en el libro de Giulio Cattin, *Historia de la música, 2. El medioevo (primera parte)*. Madrid: Turner, 1987, p. 163.)

¹⁶¹⁵ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 204.

óptimo para que ese desarrollo tenga lugar, garante al mismo tiempo de la vida, en un sentido no muy diverso del que hubiera podido darle un Spinoza¹⁶¹⁶

“Ser persona activamente exige esta atención constante al cambio de las situaciones vitales y una acción en consecuencia.”¹⁶¹⁷

En el extremo opuesto al espacio democrático encontramos el absolutismo con su corolario de miedo a la movilidad, a la variabilidad, a lo informe no sistemático de la vida:

“En todo absolutismo de pensamiento y en todo despotismo yace el miedo a la realidad humana y aun a la realidad, previa a la humana. Se teme a la riqueza, a la multiplicidad, al cambio.”¹⁶¹⁸

Pero para subsistir en el cambio, para manejarse en la improbabilidad de las certezas absolutas, se impone la necesidad de encontrar nuevas metáforas. Y es aquí donde volvemos a encontrarnos con la música:

“La mente de la mayoría de las gentes es todavía estática y concibe la realidad como conjunto de cosas y la vida —aun la propia— como conjunto de hechos, negándose a ver que los hechos son “momentos” de un interminable proceso, análogamente a como las llamadas cosas son, según la física moderna, haces de energía. Aún estas ideas no han creado sus imágenes adecuadas ni han engendrado, por tanto, un sentimiento que les corresponda. Aún subsiste la vieja imagen de la “materialidad” de las cosas y del tiempo plano, poblado de hechos de la vida histórica. Es el “materialismo” del que tenemos que librarnos los occidentales.”¹⁶¹⁹

Cuando Zambrano dice que la realidad tiene una naturaleza procesual que continuamente deviene, y afirma que estas ideas aún “no han creado sus imágenes adecuadas ni han engendrado, por tanto, un sentimiento que les corresponda”, está expresando claramente la preeminencia de la música como metáfora cabal del mundo, frente a otras artes, como la arquitectura, en las que la contundencia de una presencialidad sincrónica y la mera solidez de los materiales —materia que no está animada por el espíritu, sino que se halla sometida aún a la ley física de la

¹⁶¹⁶ *Ética*, parte cuarta, proposición LXVII: “El hombre libre en nada piensa menos que en la muerte, y su sabiduría no es una meditación de la muerte, sino de la vida.”

¹⁶¹⁷ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 204.

¹⁶¹⁸ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 205.

¹⁶¹⁹ *Ibid.*

gravedad, como dice Hegel en su *Estética*¹⁶²⁰— parecen impugnar esos motivos fundamentales de la metamorfosis y la fluencia:

“La confusión del orden con la quietud hunde sus raíces en un terror primario. Y es uno de los aspectos más peligrosos de ese estatismo que aún subsiste en la mente occidental. Pues no hay una razón para que la imagen sea la de un edificio más que la de una sinfonía. (...) la sinfonía hemos de escucharla, actualizarla cada vez; hemos de rehacerla en cierto modo, o sostener su hacerse: es una unidad, un orden que se hace ante nosotros y en nosotros. Nos exige participación. Hemos de entrar en él para recibirlo.”¹⁶²¹

La contraposición del orden musical al orden arquitectónico es uno de los motivos predilectos del discurso metafísico-político de Zambrano. La música se postula como imagen —es decir, metáfora— del “quehacer histórico” en un futuro teñido de las luces de la utopía:

“El orden de una sociedad está más cerca del orden musical que del orden arquitectónico. (...) La transformación que ha de verificarse quizá sea tal que algún día —felizmente— la imagen de la vida histórica del quehacer histórico provenga de la música; de este orden que armoniza las diferencias.”¹⁶²²

Hans-Georg Gadamer ha escrito acerca de este orden dialógico —con notas que lo asemejan bastante al ejercicio de la interpretación musical camerística— como forma de generar un horizonte más vasto de expectativas a partir de la interacción creativa de uno con otro. Adorno fue tal vez un poco más allá al sostener que “la esperanza de un verdadero encuentro entre los hombres se conserva en experiencias como interpretar música conjuntamente.”¹⁶²³

¹⁶²⁰ HEGEL, G.W.F. *Estética*. Barcelona: Península, 1989 (tercera parte, sección primera), pp. 193-221.

¹⁶²¹ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 206.

¹⁶²² *Ibid.*

¹⁶²³ ADORNO, Theodor W. “A cuatro manos una vez más” (*Impromptus*). Citado por Marta Tafalla, *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*. Barcelona: Herder Editorial, 2003, p. 95.

7. 2. ESPERANZA

7.2.1. Centralidad de la esperanza

La importancia del concepto de esperanza es tal en la filosofía de María Zambrano que especialistas de la solidez de Ana Bundgård han llegado a escribir que tal idea constituye “uno de los radicales de su pensamiento.”¹⁶²⁴

De “filosofía de la esperanza en tiempos de crisis”¹⁶²⁵ califica Bundgård el pensamiento zambraniano, abundando en “la relación dialéctica entre la crisis y la esperanza que a modo de hilo rojo hilvana diversos planteamientos nucleares”¹⁶²⁶ de la obra de nuestra autora.

Ana Bundgård quiere explicar, además, la génesis histórica de la esperanza en Zambrano, y al hacerlo, al iluminar un origen que considera históricamente condicionado, relativiza su contenido de verdad y la absolutidad de su significado:

“La razón poética es la respuesta esperanzadora que encuentra Zambrano frente a la desesperanza, la angustia vital y el nihilismo de una época en crisis. En ese sentido, podría afirmarse que el pensamiento zambraniano es filosofía de esperanza ante una crisis que culminó, a nivel histórico, con la segunda guerra mundial y, a nivel personal, y en esos mismos años, al adquirir nuestra autora conciencia de que el exilio era ya irreversible.”¹⁶²⁷

Sin poner en cuestión la interpretación de Bundgård, que puede ser en sustancia cierta, lo que nos interesa destacar aquí es el carácter verdaderamente central de la esperanza en la constelación de ideas que constituyen el universo mental de Zambrano, quien llega a calificarla de “*a priori* de todo humano camino.”¹⁶²⁸

Además, para Zambrano “la esperanza (...) construye la continuidad en la vida”¹⁶²⁹, lo cual implica que hay efectivamente un *filum* (de “hilo rojo” hablaba Ana Bundgård) que recorre el imaginario de nuestra autora, un elemento incesantemente aplicado a la generación de horizontes sucesivos —o a la resurrección periódica del mismo horizonte utópico—, que resulta fundamental para la vida. En qué medida ese instrumento se transparenta en la estructura

¹⁶²⁴ BUNDGÅRD, Ana. “La esperanza en tiempos de crisis”. En: *Actas del Congreso Internacional del Centenario de María Zambrano*. Vélez Málaga: Fundación María Zambrano, 2005, p. 82.

¹⁶²⁵ BUNDGÅRD, Ana. “La esperanza...”, *op. cit.*, p. 76.

¹⁶²⁶ BUNDGÅRD, Ana. “La esperanza...”, *op. cit.*, p. 75.

¹⁶²⁷ BUNDGÅRD, Ana. *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*. Madrid: Trotta, 2000, p. 17.

¹⁶²⁸ ZAMBRANO, María. *Notas...* *op. cit.*, p. 37.

¹⁶²⁹ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, *op. cit.*, p. 106.

gramatical capaz de sustentar los futuros verbales, o hasta qué punto esta centralidad de la esperanza se corresponde con los radicales de un lenguaje como la música, cuya dinámica —al menos, de manera evidente, durante la vigencia del llamado *common practice period* y de las potencialidades dramáticas inherentes al sistema tonal-funcional— tan bien se compadece con el modelo temporal de la suscitación de expectativas parcial o totalmente diferidas, es algo que está por ver y que este trabajo apenas podrá tocar. Se trata de un tema complejísimo que apela a la interacción de disciplinas tan dispares como, al menos, la historia de la música, la teoría de la percepción musical, la fenomenología de la conciencia interna del tiempo, el análisis musical, la teoría de las formas, la sociología de la música o la crítica del juicio teleológico, en el sentido en el que ésta se encuentra, inicialmente, en Kant.

La esperanza aparece en la obra de Zambrano como una suerte de formidable dispositivo hermenéutico, el único, tal vez, del que la persona dispone realmente para ser y afirmarse en el mundo:

“Lo histórico es (...) la dimensión por la cual la vida humana es trágica, constitutivamente trágica. Ser persona es rescatar la esperanza venciendo, deshaciendo, la tragedia. La persona, la libertad, ha de afirmarse frente a la historia, receptáculo de la fatalidad.”¹⁶³⁰

En sus fluctuaciones, en su estar sometida a vicisitud, la esperanza adquiere para Zambrano la contextura de lo vivo:

“(...) si en el fondo de la vida humana no alentara, inagotable y ávida, inexorablemente como la misma vida, la esperanza, no tendríamos historia ni el hombre se hubiera propuesto ser humano. Ha tenido que proponérselo y tenemos que seguir proponiéndonoslo. La esperanza no es un simple alentar, tiene sus eclipses, sus caídas, sus exaltaciones, su momentáneo anegamiento, su resurrección.”¹⁶³¹

Se constituye, pues, la esperanza en la *conditio sine qua non*, en el *a priori* de la posibilidad de la existencia de la historia, de la narración que llamamos historia —que es, ha de ser, como toda narración, de naturaleza eminentemente hermenéutica. Si los hechos pueden concatenarse en interpretación, piensa Zambrano, es porque alienta en la potencialidad de su selección, secuenciación y resonancia una visión redentora, una *imagen*. Ana Bundgård habla de una “salida volitivo/imaginativa, utópica y religiosa frente al nihilismo y la crisis de valores

¹⁶³⁰ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 250.

¹⁶³¹ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 46.

del mundo occidental.”¹⁶³² Para Zambrano, sin embargo, es un absoluto, pues “[u]na historia sin esperanza es inenarrable.”¹⁶³³

Sería muy interesante indagar —cosa que no podemos hacer aquí— las derivaciones de este pensar zambrano sobre la esperanza para el territorio de la estética (y no sólo la musical). ¿Está en el imaginario de Zambrano la existencia de unas supuestas “leyes estéticas” en las que estuviera subsumida la asunción de la positividad de la esperanza? ¿Está la esperanza presente aun en los ejemplos más sombríos del arte del pesimismo occidental, del arte-crítica, del arte constatación del desamparo y el destierro? ¿Y la preeminencia de un arte positivo delataría la predilección por un arte clásico y la connivencia con aquel juicio goetheano según el cual la diferencia entre éste y el romántico es la misma que existe entre lo sano y lo enfermo, o entre una “poesía propia de Tirteo” y otra “de hospital de campaña”¹⁶³⁴?

La esperanza constituye el óptimo del ser del hombre en el mundo y está en la base del ideal zambrano de libertad, pues “[l]a esperanza rescatada de la fatalidad es la libertad verdadera.”¹⁶³⁵ La libertad es cumplimiento y el pasado es móvil. La esperanza es factor transformador del pasado, lo cual es lo mismo que afirmar que es instancia de máxima potencia hermenéutica (es decir, “voluntad de poder” en un sentido positivo). ¿Acaso no enseña esto la música *formalmente*? ¿El advenimiento de una resolución, la distensión de un clímax, la exposición de un tema a una nueva luz tras un proceso de variación y desarrollo, no afectan de forma retrospectiva a lo ya experimentado por la conciencia del oyente y que yace en su memoria en estado de latencia? ¿No es ésta la forma de la libertad?:

“La libertad no es otra cosa que la transformación del destino fatal y ciego en cumplimiento, en realización llena de sentido. Y la esperanza es el motor agente de esta transformación ascensional.”¹⁶³⁶

¿Es, pues, la música —“la diosa que sirve a la memoria”¹⁶³⁷— una propedéutica a la esperanza? ¿Y no fue Zambrano quien afirmó que “[l]a esperanza purifica la memoria”¹⁶³⁸?

¹⁶³² BUNDGÅRD, Ana. “La esperanza...”, *op. cit.*, p. 78.

¹⁶³³ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, *op. cit.*, p. 106.

¹⁶³⁴ Palabras pronunciadas por Goethe el 24 de septiembre de 1827, según testimonio recogido por Johann Peter Eckermann en sus *Conversaciones con Goethe* (Barcelona: Acantilado, 2005, pp. 311-312).

¹⁶³⁵ ZAMBRANO, María. *El hombre...* *op. cit.*, p. 250.

¹⁶³⁶ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, *op. cit.*, p. 109.

¹⁶³⁷ ZAMBRANO, María. *El hombre...* *op. cit.*, p. 84.

¹⁶³⁸ ANDREU, Agustín (ed.). *Cartas de La Pièce...* *op. cit.*, carta nº 6 (La Pièce, 20 de agosto de 1974), p. 47.

Como veremos más adelante, la esperanza es para Zambrano mucho más: ni más ni menos que la sustancia material de la Utopía.

7.2.2. Sehnsucht

Como señala Ana Bundgård en el artículo citado arriba, la antítesis crisis-esperanza constituye el oxímoron central de toda esa constelación de oposiciones que habitan el pensamiento maduro de Zambrano. Es sabido que, en su esfuerzo por sugerir el perfil de lo inefable, nuestra pensadora incide muchas veces en la paradoja irreductible y descarnada. Esa actitud, así como el *pathos* de la pérdida y del destierro que recorre el *dictum* zambraniano, su concepción del alma como ser transterrado, deyecto, entidad mediadora entre el mundo celeste y el infernal, transida por el dolor de la memoria, todo ello en suma sugiere la relación con una serie de conceptos propios de la filosofía del romanticismo alemán, ámbito este en el que la idea de la ruptura entre el yo y el mundo, entre la infinitud de la idea y las limitaciones de la materia, la célebre *Zerrissenheit* (que podemos traducir como “desgarramiento” o “fractura”), generó dos actitudes antitéticas: por un lado la ironía, que tiene su manifestación más lograda en el aforismo fulgurante, a veces amargo, y por otro la *Sehnsucht*¹⁶³⁹, la “nostalgia infinita”, el “mal del deseo”, el incolmable sentimiento de ausencia que sólo a través de la expresión artística –y, más específicamente, musical- alcanza a dotarse de voz, presencia y consuelo: el mal que se atempera diciéndose a sí mismo.

La singular pertinencia de la música –y, más concretamente, de la música instrumental, la música “pura” o “absoluta”- con respecto a este concepto especialísimo de la estética musical del romanticismo germánico –el romanticismo por antonomasia-, tuvo en la figura del polifacético Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) a su propagandista más activo.

Son incontables los pasajes donde María Zambrano prefigura, sin nombrarla por su nombre, esta *Sehnsucht*, o bien aquella *Grundmelodie* o melodía fundamental que citábamos en el párrafo correspondiente del capítulo 6 postulada por Joseph von Eichendorff (1788-1857), uno de los recopiladores de *Des Knaben Wunderhorn*:

“El hecho de la cultura humana se funda en la esperanza, y la esperanza revela un nacimiento incompleto en una realidad inadecuada y aun hostil. (...) El hombre ha sentido el horror de su propio nacimiento al mismo tiempo que la nostalgia de un mundo mejor perdido (...).”

¹⁶³⁹ Cfr. BENEDETTO, Renato Di. *Historia de la música (8). El siglo XIX...* op. cit., p. 6.

“Y ante este horror descubre dos salidas: “desnacer” a la manera de Buda y todas las religiones que quieren ante todo borrar el hecho del nacimiento y anularlo. O existir, nacer de nuevo, ser engendrado nuevamente; de donde ha salido toda la cultura occidental, desde Grecia.”¹⁶⁴⁰

La *Sehnsucht*, como la *Grundmelodie* de Eichendorff, es la nostalgia infinita cuyo gemir recorre, silente, el alma del mundo a la manera de aquella enigmática melodía que Schumann incluye en el segundo movimiento (*Hastig*) de su *Humoresk*, op. 20, una de las últimas obras del tramo inicial, exclusivamente dedicado al piano, de la carrera compositiva del autor. La pieza está escrita en sistemas que agrupan tres pentagramas, en lugar de los dos habituales en el caso de la escritura pianística. El pentagrama central de cada uno de los sistemas atesora una melodía que lleva la indicación *innere Stimme*, “voz interior”. Sorprendentemente, esa melodía, cuyo perfil mantenido puede derivarse de la interacción entre la voz superior y el bajo, ha sido escrita para llevar una existencia puramente virtual, bien como existente únicamente mental, bien como canto plenamente interiorizado. Como escribe Charles Rosen, “it has its being within the mind and its existence only through its echo.”¹⁶⁴¹

Hastig. $\text{♩} = 126.$

© 1879-1887 Breitkopf & Härtel, Leipzig

¹⁶⁴⁰ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., pp. 112-113.

¹⁶⁴¹ ROSEN, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1995, p. 9.

La *Sehnsucht* no es un mero componente, si bien central, de un período histórico definido de la cultura humana, en este caso el Romanticismo. Muy al contrario, su existencia tiene un carácter metahistórico y supratemporal, es consustancial a la vida en tanto que vida, pues “el vivir humanamente comporta el sentir de haber perdido algo.”¹⁶⁴²

En el que hemos llamado oxímoron central de la filosofía de Zambrano, el binomio crisis-esperanza, la fracción crítica está representada de forma exclusiva por la *Sehnsucht*, el sentimiento del destierro trascendental del hombre, mientras que “la esperanza tiende a restablecer en el futuro la vida del pasado perdido”¹⁶⁴³, con una vocación de religación que recuerda en mucho la propia naturaleza religiosa que escritores como Hoffmann creyeron descubrir en el fondo más íntimo de la música.

“Nada separa más a los hombres que aquello que esperan, y la esperanza más difícil de abandonar es la que todavía no ha encontrado su argumento.”¹⁶⁴⁴

En el artículo titulado “Poema y sistema” afirma Zambrano que Poesía y Filosofía –y, más allá, la unidad última de la Religión- son apaciguamiento de “los más secretos anhelos”.¹⁶⁴⁵

La *Sehnsucht*, la nostalgia sin objeto generadora de la “esperanza sin argumento”, la esperanza absoluta, incondicionada, “desasida”, sujeta a muerte y resurrección:

“La esperanza se deja ver como todo lo que alienta constantemente en sus desfallecimientos, en sus atonías. El conocimiento que el ser humano tiene de sí mismo proviene de lo negativo: de aquello que siente que le falta o de la falla que lo sostiene. Y así, la esperanza salta visible en la desesperanza (...).”¹⁶⁴⁶

Esperanza y desesperanza se implican, se abren la una a la otra como la música y la nostalgia del infinito entre sí. Por algo el escritor romántico alemán Clemens Brentano (1788-1842) llamó a los sonidos “los hijos de la *Sehnsucht*.”¹⁶⁴⁷

¹⁶⁴² ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 307.

¹⁶⁴³ *Ibid.*

¹⁶⁴⁴ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 121.

¹⁶⁴⁵ ZAMBRANO, María. “Poema y sistema”. En: *Hacia un saber...* op. cit., p. 56.

¹⁶⁴⁶ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 101.

¹⁶⁴⁷ Vid. BENEDETTO, Renato di. *Historia de la música (8). El siglo XIX...* op. cit., p. 6.

7.2.3. Psiqué y Eros

Ψυχή, el alma. El motivo órfico del destierro del alma está prefigurado en el mito de Psiqué que nos han legado las *Metamorfosis* de Apuleyo¹⁶⁴⁸. Hagamos memoria de la fábula:

Psiqué es una princesa cuya sobrehumana belleza abruma a los posibles pretendientes. Su padre, el rey, desesperado de poder casarla, consulta al oráculo, y éste le sugiere una acción terrible: vestirla para la boda y abandonarla en una roca, donde un horrible monstruo la arrebataría. Y efectivamente Psiqué es arrebatada, pero en un sentido distinto del que permitía discernir la literalidad del oráculo. El viento la levanta y la transporta, llevándola hasta un valle profundo cubierto de blando césped. Al despertar, Psiqué se descubre en el jardín de un magnífico palacio de oro y mármol. Un palacio habitado por voces femeninas que la guían y se ponen a su servicio como esclavas. El esposo, el fingido monstruo, llegará con las sombras. Yace con ella noche tras noche, anónimo, sin rostro y sin nombre, señalando que cualquier intento de descubrir su identidad significaría la ruptura y la pérdida, pero Psiqué es feliz. A pesar de esa extraña dicha, llega un día en que la princesa siente añoranza de su casa, de sus ancianos padres y de sus hermanas. El esposo condesciende a las súplicas de Psiqué, la hija, la hermana, no sin antes advertirle de los peligros a que se expone abandonando su nueva morada. No obstante el riesgo, volverá Psiqué con los suyos. La narración de su felicidad y la constatación de la riqueza que rodea su nueva vida suscitan la envidia entre las hermanas, que hacen surgir la duda en el pecho de Psiqué, el deseo, la necesidad de quebrantar el pacto entre los esposos. De vuelta en su palacio y llevada por el insidioso consejo, Psiqué esconde una lámpara, una luz para iluminar, cuando duerma, el cuerpo y el rostro desconocidos del amante. La lámpara descubrirá al dormido, un hermoso adolescente cuya belleza hace temblar la mano de la esposa, tanto que una gota de aceite hirviente cae sobre la piel desnuda del efebo que, viendo rota la ley, escapa raudo para no volver jamás. Después Psiqué andará errante, exiliada, doliente por el mundo, repudiada por todos, perseguida por la cólera de una celosa y cruel Afrodita que la atormenta y la obliga a descender a los Infiernos para pedir a Perséfone un frasco de agua de Juvencia que no debe abrir, pero que finalmente abre, quedando sumida en un profundo sueño. En tal estado, Eros, el esposo que no ha podido olvidarla, la despierta de un flechazo y suplica a Zeus que le sea permitido casarse con esa

¹⁶⁴⁸ Vid. GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1986 [1951], pp. 458-459.

mortal. Finalmente Zeus concederá esa gracia y Psiqué se reconciliará con Afrodita.

La identificación del personaje central de esta fábula con el alma impone una interpretación alegórica. En ella ocupa un lugar prominente el tema del destierro y la nostalgia insondable (de Psiqué respecto del palacio donde habita con Amor, después de haber incumplido la ley), el descenso a los Infiernos (en las pinturas antiguas Psiqué era representada frecuentemente con alas de mariposa junto a la barca de Caronte), el motivo de la “iluminación” (la transgresión productiva que permite a Psiqué descubrir la identidad de su amante, al tiempo que, irremediamente, se inflige la pena de la expulsión del paraíso y la dolorosa errancia), el de las nupcias sagradas (el *hierogamos*), lo cual nos conduce en derechura a la mística, pues ésta no es otra cosa, al decir de Zambrano, que “el sentido nupcial de la vida.”¹⁶⁴⁹

La fundamentación del carácter móvil del alma, su condición de mensajera, de intermediaria, está en el amor que la posee y la vivifica. Y podríamos decir que el amor figura como causa última de toda clase de “transgresiones productivas”, ésas que los mitos fundacionales, las leyendas y las religiones han recogido en lenguaje simbólico:

“Psiqué y Eros andan juntos, casi indiscernibles en los momentos de máxima fortuna para ambos. El alma es una realidad mediadora, que también ha descendido y se ha adentrado en el hombre.”¹⁶⁵⁰

A la transgresión la llama Zambrano “engaño”, es decir, simulación de la verdad. Su carga de negatividad es germinal, potencia de despliegue, porque es lo negativo necesario para que se produzca la apertura del ser. Así, la realidad fenoménica y las engañosas apariencias quedan “salvadas”, redimidas por el amor que las imanta, fuerza o *demon* que es fundamental para la verificación de la poesía, esclava por antonomasia de la eternidad del instante. La verdad es, así, una conquista propiciada por el amor, un logro suyo, del amor, erigido de esa manera en suprema instancia hermenéutica. Se apunta aquí, por supuesto, principalmente, al amor como fuerza que dota de universalidad a lo virtual del arte, a la mentida verdad que nos proponen los artistas como causa material de su obra¹⁶⁵¹. El amor

¹⁶⁴⁹ ANDREU, Agustín (ed.). *Cartas de La Pièce...* op. cit., carta n° 41, p. 41.

¹⁶⁵⁰ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 271.

¹⁶⁵¹ Goethe escribió una autobiografía titulada *Dichtung und Wahrheit* [Poesía y verdad] en la que la elaboración poética a la que el autor somete ciertos episodios reales de los veinticinco primeros años de su vida hace entender que la conjunción copulativa no está uniendo dos territorios

sería de esta forma el principio, la esencia actuante de eso que se ha llamado “genio artístico”, un concepto al que va ligada la idea de infinitud desde la aparición de la *Crítica del Juicio* de Kant, y que habría tenido su sustanciación más radiante en la figura del más grande compositor de la historia de la música, Mozart¹⁶⁵²:

“Si no hubiera engaño, no habría trascendencia, porque permaneceríamos siempre encerrados dentro de los mismos límites. Y el engaño es, por otra parte, ilusorio, pues aquello que se ha amado, lo que en verdad se amaba cuando se amaba, es verdad; es la verdad, aunque no esté enteramente realizada y a salvo. Es la verdad, la verdad que espera en el futuro.”¹⁶⁵³

Toda la estética medieval está imbuida del axioma pitagórico-platónico de la armonía (que más que axioma actúa a modo de revelación o intuición sustancial de origen sonoro) y de la tríada de lo Bello-Bueno-Verdadero —parcialmente sintetizada en la célebre *kalokagathía*—, en la que el amor actúa como chispa estimulada por la presencia de lo bello físico. A este núcleo inicial vino a sumarse, con Plotino, la metáfora de la luz. Así es como, por ejemplo, Dante tomó de Santo Tomás el concepto de belleza como conjunción de *consonantia et claritas*, uniendo a estas ideas, como aportación metafísica propiamente suya, el amor¹⁶⁵⁴. En el “Paraíso” de su *Divina Comedia* el amor es el motor del mundo. La famosa última cuarteta de la obra reza así:

“Y la alta fantasía fue impotente;
mas a mi voluntad seguir sus huellas,
como a otra esfera, hizo el amor ardiente
que mueve al sol y a las demás estrellas.”¹⁶⁵⁵

La música es el corolario vibratorio de esa luz que es el *Amor che muove il sole e l'altre stelle*. El papel que la música juega en la fantasía de Dante y, más concretamente, en su proyección del Paraíso cristiano, está lejos de ser una cuestión baladí, sobre todo si tomamos en consideración las inmensas

inconmensurables uno respecto del otro, sino que tiene más bien un sentido identificativo, como el signo de igualdad en una ecuación.

¹⁶⁵² No sería impertinente citar aquí la sentencia escrita por Mozart en el álbum de Gottfried von Jacquin, con fecha de 11 de abril de 1787: “El verdadero genio sin corazón es un contrasentido. Porque ni una inteligencia elevada, ni la imaginación, ni las dos juntas, hacen el genio. ¡Amor! ¡Amor! ¡Amor! He aquí el alma del genio.”

¹⁶⁵³ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 274.

¹⁶⁵⁴ TATARKIEWICZ, Władysław. *Historia de la estética II. La estética medieval*. Madrid: Akal, 1989 [1962], p. 293.

¹⁶⁵⁵ DANTE. *Divina Comedia*. Cielo, canto XXXIII, versos 142-145. Traducción de Ángel Crespo. Barcelona: Editorial Planeta, 1983, p. 635.

repercusiones que esa construcción verbal tendrá en la futura representación icónica del *topos* celestial. Esto no es invención absoluta de Dante, puesto que él bebió a su vez de una tradición en la que se incardinaban textos como el *De coelesti hierarchia*, del llamado Dionisio Areopagita (el anónimo escritor del siglo V de nuestra era, principal intermediario entre Plotino y el Medievo), textos que, al mismo tiempo, permiten contextualizar y explicar cuestiones musicales tan concretas como el método creativo de los melógrafos orientales durante la Edad Media: al igual que la armonía y la belleza supremas de Dios se reflejan en la jerarquía de los seres celestes y, de aquí, a su vez, en la jerarquía de la iglesia terrenal, la música que inunda la bóveda del cielo, la música más excelsa, se transmite a través de los serafines a los profetas y santos, y de estos a los músicos tocados por el don divino de la inspiración.¹⁶⁵⁶

El amor, principio cósmico de la *dýnamis*, motor del mundo, está también en la base de aquello que absolutamente distingue al hombre, el lenguaje, y, más concretamente, en la base de aquella facultad lingüística que nos ha permitido crear los futuros verbales: la de intuir, padeciéndola, nuestra propia trascendencia. Amor y esperanza se implican, pues “[e]l argumento de la esperanza no prendería en el alma si el amor no preparase el terreno.”¹⁶⁵⁷

La esperanza, sin embargo, cuando no ha nacido de la matriz del amor, conlleva su riesgo de perdición y de esterilidad:

“El crimen ronda al amor tanto como al poder; tanto como el error ronda al anhelo y la ceguera a la esperanza.”¹⁶⁵⁸

Pero el que, movido por el amor, propala la esperanza, ése se inmuniza contra su ceguera, pues “es incontenible la esperanza y de esencia propagable”¹⁶⁵⁹, y, además, “el que transmite la esperanza no puede ser devorado por ella.”¹⁶⁶⁰

7.2.4. Comentario a Spinoza

Es bien conocida, y está siendo cada vez mejor estudiada, la importancia de la filosofía de Spinoza, especialmente de su *Ética*, en María Zambrano. Sobre

¹⁶⁵⁶ Vid. CATIN, Giulio. *Historia de la música, 2. El medioevo (primera parte)*. Madrid: Turner, 1987, p. 29.

¹⁶⁵⁷ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 274.

¹⁶⁵⁸ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 90.

¹⁶⁵⁹ ZAMBRANO, María. *La España de Galdós*, op. cit., p. 61.

¹⁶⁶⁰ *Ibid.*

esa imponente obra quiso ella escribir su tesis doctoral, que iba a titularse “La salvación del individuo en Spinoza”, proyecto que externamente truncó la Guerra Civil. Este es también el título del único artículo que ha sobrevivido de aquel trabajo académico, texto que después pasó a formar parte del libro *Los intelectuales en el drama de España*.

En un artículo posterior, “Poema y sistema”¹⁶⁶¹, escrito en 1944, volvió María Zambrano a acercarse a la figura del filósofo racionalista. Recientemente, Inmaculada Murcia Serrano ha reflexionado sobre el spinozismo zambraniano en un texto titulado “La metamorfosis de la razón poética en razón musical: análisis de “Poema y sistema” de María Zambrano”. En él sostiene que Zambrano leyó la *Ética* de Spinoza desde el pitagorismo, descubriendo así en ese *opus magnum* una verdadera encarnación de la unión operante entre filosofía, música y poesía:

“[En “Poema y sistema”] se evidencia un especial interés por resaltar lo que puede considerarse una nueva forma de razón, la razón musical, que adquiere transparencia a través de la identificación que Zambrano establece, a propósito de la *Ética* de Spinoza, entre filosofía, número y música, y que reaparecerá posteriormente en su propia idea del filosofar en libros como *Notas de un método* (1989), por ejemplo.”¹⁶⁶²

Razón musical la de Spinoza, deberíamos añadir, no porque sea biensonante, eufónica en su *dictum*, sino porque es la manifestación de una suerte de “álgebra superior” de las ideas y los conceptos, un sistema u organismo autosuficiente en el que el método geométrico de exposición, de sesgo preeminentemente deductivo, crea un tejido reticular de relaciones y referencias internas tal que, cual si de una página musical se tratase, cada acontecimiento –sea período, tema o intervalo- adquiriere su “significado”, su relevancia y su valor sólo en conexión con los otros, con todos los demás, de un modo que se acerca a la autorreferencialidad de los símbolos musicales y al tipo de narratividad abstracta que solemos asociar a la música.

“En última instancia, lo que Zambrano está queriendo decir es que, al menos en un libro como la *Ética* de Spinoza, el sistema filosófico, frente a lo que es habitual en su pensamiento, no termina devorando la realidad de la que trata, pues, precisamente el fundamento numérico o, en este caso, geométrico que la sustenta se resuelve finalmente en una experiencia unificadora, bella, poética o musical.”¹⁶⁶³

¹⁶⁶¹ Publicado por primera vez en *El Hijo Pródigo*, vol. 5, nº 18, México, septiembre de 1944; luego incluido en *Hacia un saber sobre el alma* (1950).

¹⁶⁶² MURCIA SERRANO, Inmaculada. “La metamorfosis de la razón poética en razón musical: análisis de *Poema y sistema* de María Zambrano.” En: *Actas del Congreso Internacional del Centenario de María Zambrano*. Vélez Málaga: Fundación María Zambrano, 2005, p. 605.

¹⁶⁶³ MURCIA SERRANO, Inmaculada. “La metamorfosis...”, *op. cit.*, p. 610.

Spinoza habría inconscientemente operado la reparación de una fractura antigua: la acontecida, ya en la Grecia clásica, entre filosofía y poesía. En función de la querencia geométrica –es decir, numérica y, por ende, musical- de su *logos*, la *Ética* habría alcanzado esa transparencia propia de todo lo que consigue borrar la señal de su origen, resuelto en sí mismo como completud incondicionada. La *Ética* de Spinoza sería así una especie de paradigma, o al menos una garantía de consecución, del proyecto zambraniano, un logro al que convendrían, además del de “poético” y “musical”, otros tantos adjetivos que solemos asociar al imaginario de reforma de la razón según la autora veleña, puesto que, mantiene Murcia Serrano, “razón poética, musical, maternal, dulcificada, son todas ellas expresiones sinónimas, en la medida en que comparten un mismo *desideratum* filosófico (...).”¹⁶⁶⁴

Como la propia Zambrano apunta en su artículo “Poema y sistema”, la diversidad de los géneros literarios propios del pensar filosófico responden a diferencias rítmicas o de *tempo*. Es un ritmo particular el que caracteriza y distingue a los distintos tipos de pensamiento. Un *tempo* y un ritmo, pero también una forma. La mención, junto al ritmo, de los aspectos formales como criterio de discriminación entre los diferentes “géneros” filosóficos sugiere que el pensamiento de Zambrano parece oscilar entre la constatación de la unamuniana *metarrítmisis* [cambio de ritmo] como causa principal de eso que Unamuno llamaba “transmutación de íntima estructura”, y la indisolubilidad, la mutua implicación, la recíproca reductibilidad entre forma y contenido, rasgo este último que, como sabemos, constituye uno de los radicales de la música:

“Pero además de ritmos, existen formas tan evidentemente distintas que apenas podemos creer que no hayan sido ya discernidas como signos indelebles y delatores de cada especie de Filosofía, de cada época también. El Renacimiento –por ejemplo- irrumpe con sus Tratados y Diálogos, enterrando a las Sumas Escolásticas (sic). Más allá de la diferencia del pensar y de lo que se piensa, ¿no dicen estas nuevas formas de un alma nueva, no avisan que es otro hombre el que piensa ahora?”¹⁶⁶⁵

Si la *Ética* de Spinoza se erige en exponente de un *logos* musical es, entonces, a causa de su forma y de su ritmo interno. Lo cual nos conduciría naturalmente de la ética a la estética; y como lo que se enfatiza como aportación más singular en el caso de Spinoza es el declarado *more geometrico*, léase matemático, de su argumentación, esa estética implicada parece haya de ser la que derivamos del *corpus* de ideas que hemos conservado como legado por el

¹⁶⁶⁴ MURCIA SERRANO, Inmaculada. “La metamorfosis...”, *op. cit.*, p. 606.

¹⁶⁶⁵ ZAMBRANO, María. “Poema y sistema”. En: *Hacia un saber...* *op. cit.*, pp. 52-53.

pitagorismo: armonía, unidad, proporción, simetría, canon, belleza como emanación del orden¹⁶⁶⁶. Sin embargo, no creo que la categoría estética, central en el pitagorismo, de *symmetría* –operante también en san Agustín y santo Tomás en su concepto de *pulchritudo* como *splendor ordinis*¹⁶⁶⁷ – sea la más pertinente, ni en el caso de María Zambrano, ni en el de Spinoza tampoco. Más convincente y mejor resultaría el encaje si señaláramos a Plotino, el fundador del neoplatonismo.

Plotino¹⁶⁶⁸ fue el primero en argumentar que, si la belleza dependía de la proporción, de la *symmetría*, entonces sólo podríamos encontrarla en los objetos complejos, compuestos de partes o miembros diversos, y no en las magnitudes continuas como la luz o el sonido en sí mismos¹⁶⁶⁹. Plotino rechaza la clásica definición greco-romana de belleza: la fuente de la belleza no es la *symmetría*¹⁶⁷⁰, sino aquello que se manifiesta a través de ella¹⁶⁷¹ y que es revelación del espíritu en la materia¹⁶⁷². La belleza no viene dada ni por la forma, ni por el color, ni por cualesquiera otros rasgos relativos a la plasticidad del objeto, sino por el alma, τὸ ἔνδον εἶδος, la forma interior, que es al mismo tiempo la que garantiza el reconocimiento por parte del alma que contempla, pues sólo un alma bella ve la belleza¹⁶⁷³. La estética de Plotino es, pues, espiritualista, pero no antropocéntrica: aquello que se revela en la masa oscura de lo material, iluminándolo, no sabe de los valores y los límites humanos, ni se conforma a nuestro sentido de la justicia, la bondad o el destino (al igual que no podemos hablar de antropocentrismo en la

¹⁶⁶⁶ Como puede leerse, por ejemplo, en el escritor del siglo V d. C. Estobeo: ἡ μὲν τάξις καὶ συμμετρία καλὰ καὶ σύμφορα, ἡ δ' ἀταξία καὶ ἀσυμμετρία αἰσχρὰ τε καὶ ἀσύμφορα [El orden y la simetría son cosas hermosas y útiles, pero el desorden y la asimetría, feas e inútiles] (Juan Estobeo, *Eclogae Physicae, Dialecticae et Ethicae* [Extractos de Física, Dialéctica y Ética] IV I, 40 H; frg. D 4, Diels.

¹⁶⁶⁷ Cfr. San Agustín de Hipona, *De vera religione*, XXX, 55 et passim.

¹⁶⁶⁸ Como es sabido, el núcleo de la reflexión estética de Plotino se encuentra en las *Enéadas* I, 6 (“Sobre la belleza”) y V, 8 (“Sobre la belleza intelectual”).

¹⁶⁶⁹ Está por estudiar la influencia de la estética plotiniana en los desarrollos de la música “cultura” occidental a partir de 1945: la llamada “vuelta a la naturaleza”, las indagaciones en la pura fisicidad del sonido que encontramos en el campo de la electroacústica o la etiquetada como “música de texturas” delatan la existencia de ciertos vínculos –conscientes o no– con aquella filosofía que sería útil clarificar.

¹⁶⁷⁰ Vid. TATARKIEWICZ, Władysław. *Historia de la estética I. La estética antigua*. Madrid: Akal, 1987 [1970], pp. 327-341. Los fragmentos en griego de las *Enéadas*, junto con sus respectivas traducciones, están extraídos de aquí.

¹⁶⁷¹ Διὸ καὶ ἐνταῦθα φατέον μᾶλλον τὸ κάλλος τὸ ἐπὶ τῇ συμμετρίᾳ ἐπιλαμπόμενον ἢ τὴν συμμετρίαν εἶναι καὶ τοῦτο εἶναι τὸ ἐράσμιον [Por lo cual debe decirse aquí que la belleza es más el resplandor que se trasluce de la proporción que la proporción misma, y que ese resplandor es lo encantador] (Plotino, *Enéada* VI 7, 22).

¹⁶⁷² τὸ καλὸν τὸ ἐν σώματι ἀσώματον [La belleza que existe en el cuerpo es incorpórea] (Plotino, *Enéada* I 6, 6).

¹⁶⁷³ οὐδὲ τὸ καλὸν ἂν ἴδοι ψυχὴ μὴ καλὴ γενομένη [y ningún alma podría ver la belleza, sin haberse hecho bella] (Plotino, *Enéada* I 6, 9).

Ética de Spinoza¹⁶⁷⁴ o en la filosofía de Zambrano, cuyas reflexiones sobre las diversas dimensiones de la temporalidad en los sueños o sobre el poder creador de *la palabra* configuran algunos de los múltiples ejes de un sistema abierto del mundo para el que el hombre no es más que la criatura en la que la propia trascendencia —quiere decirse, la intuición de su alienación y marginalidad de partida— se ha convertido en el contenido nuclear de la consciencia.)

En Plotino encontramos asimismo una jerarquización de las artes en la que, a pesar de su interés por las artes de la imagen (pintura y escultura), se vio finalmente movido a dar prioridad a la música, la que más alejada se encuentra de lo corpóreo y la que, tal vez con más derechos, se cuenta entre las artes psicagógicas¹⁶⁷⁵. La estética de Plotino se basa en dos conceptos: lo absoluto y la emanación. El absoluto irradia como el origen de toda luz, y de él emanan todas las formas de la existencia a partir de las sucesivas hipóstasis: el mundo de las ideas, el de las almas y el de la materia. La materia es masa oscura, mientras que el espíritu es luz.

La “música” de la *Ética* de Spinoza, ese prodigio (siempre según Zambrano) de “diamantina transparencia”, encarna un tal anhelo de rigor y pureza en el encadenamiento de las proposiciones (a partir de los axiomas y definiciones previos), un afán tan decidido de trascender las trampas del lenguaje, que resulta casi inevitable evocar los principios de aquella *ars magna* de Raimundo Lulio, o los de la *mathesis universalis* que tan ávidamente persiguieron Descartes y Leibniz. Para este último, la *mathesis universalis* era equivalente a la *characteristica universalis*, “un lenguaje universal expresado en forma simbólica que permitiera a todos usar los mismos símbolos con el mismo significado”¹⁶⁷⁶: es decir, un lenguaje eminentemente formal susceptible de promover un cauce de reflexión cuyas conclusiones pudiesen reclamar para sí ese tipo de universalidad absoluta que asociamos a las ciencias matemáticas.¹⁶⁷⁷

¹⁶⁷⁴ No parece haberlo en quien escribe: “Quien ama a Dios no puede esforzarse en que Dios lo ame a él.” (*Ética*, parte quinta, proposición XIX.)

¹⁶⁷⁵ ῥητορείαν δὲ καὶ μουσικὴν καὶ πᾶσαν ψυχαγωγίαν ἢ πρὸς τὸ βέλτιον ἢ πρὸς τὸ χεῖρον ἄγειν ἀλλοιούσας [la retórica, la música, y cuantas cosas seducen el alma en general, transforman al hombre y lo llevan hacia lo mejor o hacia lo peor] (Plotino, *Enéada* IV 4, 31).

¹⁶⁷⁶ FERRATER MORA, José. “Mathesis univeersalis”. En: *Diccionario de filosofía* (vol. III), op. cit., pp. 2331-2332.

¹⁶⁷⁷ Ya en nuestra contemporaneidad, la aritmetización de la lógica formal que permitió a Kurt Gödel, en 1930, la apabullante —y elegantemente sobria— demostración de su “Teorema de la incompletud” podría señalarse como un ejemplo logrado de las posibilidades, y las limitaciones, de aquel ardiente sueño racionalista.

Hay un último aspecto de la relación entre Zambrano y Spinoza que me gustaría tratar. Es el que, de hecho, da título a este párrafo y lleva implícita una suerte de crítica o disensión de Zambrano respecto de un Spinoza que escribe en la parte cuarta, proposición XLVII, de su *Ética*:

“Los afectos de la esperanza y el miedo no pueden ser buenos de por sí.”

El mismo Spinoza que, en el *Escolio* de la misma proposición, profundiza en lo dicho, afirmando:

“Y así, cuanto más nos esforzamos en vivir según la guía de la razón, tanto más nos esforzamos en no depender de la esperanza, librarnos del miedo, tener el mayor imperio posible sobre la fortuna y dirigir nuestras acciones conforme al seguro consejo de la razón.”

¿Cómo leería nuestra autora esas líneas? ¿Qué pudo pensar frente a ellas? No creo que haya que forzar la interpretación. El hecho de que Zambrano pueda llegar a considerar a Spinoza como un modelo de imbricación entre poesía y filosofía —“el aliento poético de un Parménides renació en la diamantina transparencia de la *Ética* de Spinoza”¹⁶⁷⁸, escribe ella-, y que el proyecto del pensar zambraniano fuese el alumbramiento de una razón distinta, precisamente una razón poética o musical, no significa que debamos buscar una imposible confraternidad incesante entre uno y otro autor. En el apartado “esperanza” disienten, y de una manera por fuerza inconciliable.

Para Zambrano, al contrario que para Spinoza, la esperanza es potencia creadora para “el ser que padece su propia trascendencia”. Es, efectivamente, constatación o corolario de una carencia de partida —la esperanza no se da sin miedo, y el miedo no se da sin tristeza, dice Spinoza—, pero se la valora positivamente por cuanto supone la proyección del obligado desbordamiento del que quiere —y no tiene más remedio— que “llegar a ser el que es”.

“(…) la esperanza es el vacío activo de un ser insuficiente para sí mismo, de un ser que no es todavía.”¹⁶⁷⁹

Hay un famoso fragmento de *Los bienaventurados* que podríamos acotar como posible respuesta de Zambrano al autor de la *Ética*:

¹⁶⁷⁸ ZAMBRANO, María. “Poema y sistema”. En: *Hacia un saber...* op. cit., p. 54.

¹⁶⁷⁹ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 37.

“Pues que hay una esperanza que nada espera, que se alimenta de su propia incertidumbre: la **esperanza creadora**; la que extrae del vacío, de la adversidad, de la oposición, su propia fuerza sin por eso oponerse a nada, sin embalsarse en ninguna clase de guerra. Es la esperanza que crea suspendida sobre la realidad sin desconocerla, la que hace surgir la realidad aún no habida, la palabra no dicha: la esperanza reveladora; nace de la conjunción de todos los pasos señalados, afinados y concertados al extremo; nace del sacrificio que nada espera de inmediato mas que sabe gozosamente de su cierto, sobrepasado, cumplimiento. Es la esperanza que crece en el desierto que se libra de esperarnos por no esperar nada a tiempo fijo (sic), la esperanza librada de la infinitud sin término que abarca y atraviesa toda la longitud de las edades.”¹⁶⁸⁰

He aquí la esperanza absoluta (también en el sentido etimológico, *ab alio soluta*, separada y autónoma respecto de todo lo demás). Su linaje es extenso: el alcionismo de Nietzsche, la *griechische Heiterkeit* o jovialidad griega, la imperturbabilidad creativa —justamente porque está asistida por esa esperanza que nada espera, imparcial, que alienta como una mera vibración o tintineo de vida—, la productividad que se alía con un operante y activo sentido lúdico, el misterioso *demon* que sume al ente en un estado “musical”.

7.3. UTOPIA

7.3.1. Lo auroral

La tan querida imagen de la aurora, de lo que se insinúa aun sin acabar de darse nunca, como una promesa inaplazable cuyo cumplimiento se inscribe en un horizonte continuamente diferido. Nacimiento de un hombre nuevo, dotado de nuevos sentidos que lo vuelvan susceptible de captar facetas de la realidad hasta ahora ocultas, sentidos que esperan en estado de latencia en un lugar de intersección que es descrito con todas las notas de los espacios intermediarios (“ese vacío en el que se entrecruzan sonido y silencio, luz y oscuridad”), vacío, pues, de rumor y penumbra, de pura sugerencia. La condición grávida de ese vacío generador se enlaza con la metáfora del movimiento y de la danza. “La danza de la creación” parece ser concebida como un incesante devenir de transposición simbólica de unos seres en otros, de unas cualidades en otras, más allá de las condiciones y las limitaciones de nuestros sentidos, una conversión de la que sólo las desviaciones sinestésicas podrían haber empezado a dar, en algunos seres escogidos, alguna noticia, algún conato. La facultad metaforizante del hombre, criatura simbólica, es el ápice naciente de ese esplendente futuro, y el

¹⁶⁸⁰ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 112. La negrita es nuestra.

propio hombre se erige en metáfora incompleta de su esperada transfiguración. El *ens metaphorice*, el que existe metafóricamente: ése es el hombre.

“El acuerdo, el acorde que hace de este planeta su orbe, no se produce por ninguna construcción de la conciencia, de ningún tipo de conciencia, sino que exige el nacimiento, la apertura, de unos nuevos sentidos que quizás están ahí penando por aflorar, y que parecen habitar, aunque hasta ahora no se haya constatado, en ese vacío en el que se entrecruzan sonido y silencio, luz y oscuridad, para crear danzando unos cuerpos sin materia, pero cuerpos; cántico sería de todas las criaturas, aun de las que no saben, pues que algunas otras cantarán por ellas y con ellas danzarán, no en el río de la realidad, de la realidad que fluye y que huye, sino en la órbita sin fin de la que desprenden música, poesía, unidad en unidad; danza o himno misterioso e inaudible de toda la creación, aquí y ahora. Las variaciones o mutamientos, la danza de la creación, no surgen siguiendo el orden impuesto por la diversificación de los sentidos, proyectada por el número de sentidos y por su limitación. A una conversión corresponden otros sentidos, tal como si el ser viviente fuera una metáfora que no ha acabado de manifestarse.”¹⁶⁸¹

La aurora, lo auroral, es signo de liberación en el seno de la historia. Centro de continua generación, factor genesiaco es la aurora, la aurora que incesantemente apunta, *aurora consurgens*¹⁶⁸²; sin embargo, al tiempo que es incesante alumbramiento de nuevos modos, actitudes y valores, puede algún día llegar a dar de sí la negación de la historia, erigirse en la liberación respecto del tiempo sucesivo, respecto de lo que Valente llamaba “la sorda letanía cotidiana de la muerte”. La aurora, territorio fronterizo, mediador, cruce de caminos, tiene en su propia situación penumbrosa la señal de su significado, pues “sólo en las penumbras, en las sombras, anida la liberación”¹⁶⁸³:

“(…) aun sin cumplirse, seguirá la Aurora alumbrando, en el seno de la historia, inéditas historias, tal vez la prometida historia que nos libere de la historia.”¹⁶⁸⁴

¹⁶⁸¹ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., pp. 139-140.

¹⁶⁸² En carta dirigida a Agustín Andreu y remitida desde La Pièce, con fecha de 19 de mayo de 1974, María Zambrano escribe: “El pensamiento que se da a luz ha de ser concebido y eso es doloroso y algo más, algo inenarrable: desgarramiento, entrega, oscura gestación, luz que se enciende en la oscuridad hasta que la claridad del Verbo aparece como una aurora «consurgens».” [Agustín Andreu (ed.). *Cartas de La Pièce...* op. cit., carta nº 41, p. 37.]

Aurora consurgens es, por cierto, el título de una de las obras más famosas de la tradición alquímica. Hoy estimado como anónimo, aunque atribuido en principio a Tomás de Aquino, en palabras de Raimon Arola (*Alquimia y religión...* op. cit., p. 68) es “uno de los textos iluminados más antiguos y sin duda más sorprendentes.”

¹⁶⁸³ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 178.

¹⁶⁸⁴ ZAMBRANO, María. *De la Aurora*, op. cit., p. 175.

Y entre esos múltiples amaneceres, está también el alba de una nueva razón que libere al ser humano de su ceguera, una razón que no rinda sus frutos a costa del suplicio y la alienación:

“Una metafísica experimental, que sin pretensiones de totalidad haga posible la experiencia humana, ha de estar al nacer.”¹⁶⁸⁵

La aurora se presenta como símbolo perfecto de toda acción verdadera, paradigma de lo que existe sin dobleces, de lo que se da a existir como un filo único en el que presencia y verdad se implican mutuamente:

“(…) presencia y fragancia van juntas en las cosas que permanecen en estado naciente.”¹⁶⁸⁶

Por eso lo auroral es la estación incesante del Edén:

“(…) el lugar él mismo naciente, *natura naturans*, ha de ser el Paraíso. Allí el interior y la forma se corresponden, sin que el interior sea ocultación ni la forma cárcel, donde y cuando la superficie no se ha contraído ni erizado en defensa de amenaza alguna ni de contienda posible, cuando todo es lo que era, sin más conocimiento mutuo que la presencia dada y percibida al par, cuando todo seguía, sigue siendo, según número, peso y medida. Antes, pues, del amor y de la guerra, del amor escindido, caído bajo la avidez.”¹⁶⁸⁷

La correspondencia entre el interior y la forma evoca inmediatamente el modelo de la música a la que, entonces, cabría reconocer una especial cercanía a la naturaleza de lo paradisiaco y lo utópico.

El hombre mismo es criatura auroral, y como tal es continuamente definido. Así, en *El sueño creador* se dice que “el ser del hombre (...) siempre alborea”¹⁶⁸⁸; en *Persona y democracia* escribe Zambrano que “el hombre es criatura en trance de continuo nacimiento”¹⁶⁸⁹, y en las musicales *Notas de un método* afirma que “el hombre, más que un ser entero y verdadero, es un conato de ser (...)”¹⁶⁹⁰

Esa condición de criatura auroral es interpretada, sin embargo, no como garante o definición de un estado definitivo, *télos* con el que el hombre haya de

¹⁶⁸⁵ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 26.

¹⁶⁸⁶ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 37.

¹⁶⁸⁷ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 37.

¹⁶⁸⁸ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 112.

¹⁶⁸⁹ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 143.

¹⁶⁹⁰ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 78.

conformarse, incapaz de trascenderlo, sino como señal de potencias aún por desarrollar. El hombre es criatura que ha de acabar de nacer:

“(…) una vez que se ha nacido, sea delito o no, no hay más posible escapatoria que el acabar de nacer tanto como que (sic) sea permitido.”¹⁶⁹¹

Esa necesidad de constante actualización es realmente signo de todo lo vivo, pues “las sustancias vivientes, siendo acto, poseen una potencia nunca enteramente actualizada; señal de vida.”¹⁶⁹² Y esa incesante necesidad, ese ser el hombre y, en general, todo lo viviente, una suerte de *in fieri* sin término tendría su justificación en la misma naturaleza del origen, porque “[n]ace el hombre como producto de un largo sueño, en el que va un designio incommensurable.”¹⁶⁹³

Descendiente del sueño (¿del sueño de quién?, ¿de qué?), conato, larva en vía de una impredecible metamorfosis, la constante promesa del hombre constituye también la materia de su drama, tal como éste se materializó de forma sensible, por primera vez en Occidente, en la tragedia clásica:

“El fruto de la tragedia no es un conocimiento, tal como el conocimiento es entendido, un saber adquirido. Se aparece más bien como el medio que se necesita para crear para que el hombre siga naciendo (sic). Y así todos los protagonistas de tragedia, cuando han apurado en una y otra forma su pasión, se asimilan a un cierto elemento o suceso natural y humano unidamente. Orestes, al viento y los remordimientos. Edipo, al fuego que llora, el llanto de fuego. En Antígona hay el llanto de la virginidad que fecunda sin haber sido fecundada. La virginidad que se asimila al alba; una metáfora y una categoría de ser que sólo pasando a través de su no-ser se da. Mediadora entre la naturaleza y la historia, hace que en la historia se cumpla una acción del ser de la naturaleza, como si algo de lo divino de la naturaleza debiera de encarnar en la humana historia.”¹⁶⁹⁴

El padecimiento y el dolor (la *encarnación*, diríamos, sirviéndonos de un término cuyas asociaciones cristianas no habrían resultado chocantes para María Zambrano) se presentan así como instancias necesarias a fin de propiciar el despliegue de lo que está encerrado, encapsulado, pendiente de operar su despliegue. La referencia, en la cita anterior, al tan querido mito de Antígona, función simbólica de inmensa resonancia en la filosofía de Zambrano, no es baladí. Si estableciéramos un paralelismo entre esa figura y la singularidad del ser humano, ente cuya racionalidad es causa de un desgarramiento doloroso y

¹⁶⁹¹ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 80.

¹⁶⁹² ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 173.

¹⁶⁹³ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 47.

¹⁶⁹⁴ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 94.

productivo al mismo tiempo, el pensamiento –al menos en sus formas y modos occidentales- adquiriría ese papel de negación, de herramienta para un ser “que sólo pasando a través de su no-ser se da”. El pensamiento es para el hombre la principal función *antigonal* o *antigónica*, acto de negación que llevaría implícito, como azar impostergable, la posibilidad de trascenderse a sí mismo:

“Si originariamente el hombre fuera un ser enteramente revelado a sí mismo, no tendría que pensar, no tendría ninguna necesidad de medir, de sondear.”¹⁶⁹⁵

El pensamiento, “ese azaroso y a veces angustioso sufrir la propia razón y sufrirse a sí mismo en la razón, que podría acabar con la trascendencia, con la vida y con el ser”¹⁶⁹⁶, tiene un origen indeterminado, no consciente. No es fruto cada pensar de una volición sustentada sobre argumentos debatibles, no procede de una decisión susceptible de ser iluminada mediante “razones”, explicada mediante “motivos”: como esa *materia oscura* de la que hablan los físicos, su naturaleza es enigmática, su fuente de generación ignota. Y si para Zambrano el pensamiento por excelencia es el de la libertad, también lleva impresa la huella de una génesis más alta. Ella lo dice en una forma nuevamente esmaltada de motivos de inspiración cristiana:

“(…) si a todo pensamiento ha precedido un sueño como su raíz y su materia, el pensamiento de la libertad, más que ningún otro, arrastra consigo el sueño de su origen; un sueño en que el hombre se apropia de algo divino que le fue revelado en una pasión divina y humana a un tiempo. (...)”¹⁶⁹⁷

La libertad, el sueño de la libertad, se revela como el horizonte mismo de lo que podríamos llamar “proceso de humanización”:

“El sueño de la libertad aparece así como el más decisivo de los sueños habidos hasta ahora. Pues quién sabe si al hombre le esperan aún otros sueños enteramente desconocidos o el rescatar algunos desechados como imposibles, y que sólo fueran nacidos antes de tiempo. Mas, por ahora, el sueño de la libertad es todavía el alba, el alba misma de lo humano.”¹⁶⁹⁸

En el ineluctable destino de prosecución de ese sueño al que nace abocado todo ser humano, quiéralo o no, se perfila el modelo de hombre para Zambrano: un modelo de tensión constante y sostenida, de incesante vigilancia y anhelo:

¹⁶⁹⁵ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 130.

¹⁶⁹⁶ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 128.

¹⁶⁹⁷ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 115.

¹⁶⁹⁸ *Ibid.*

“El hombre en una vigilia sin escisión y sin desfallecimiento, en estado naciente.”¹⁶⁹⁹

Así debe ser, porque lo que la aurora promete, fuente misma de vida, no es otra cosa sino el renacimiento, la resurrección y la vida eterna:

“¿O no será por el contrario ella la Aurora el anuncio, la señal, de un cuerpo invulnerable que nazca, crezca libre de toda amenaza, imposible de morir?”¹⁷⁰⁰

7.3.2. La ruina como aurora

Justamente ese potencial nunca plenamente actualizado de todo lo viviente del que hablábamos antes, es el que se transparenta en esos objetos que, para Zambrano, constituyen algo así como el negativo de toda aurora: nos referimos a la ruina, tema al que en la tercera parte de *El hombre y lo divino* dedica un capítulo sugestivo.

“Algo alcanza la categoría de ruina cuando su derrumbe material sirve de soporte a un sentido que se extiende triunfador; supervivencia, no ya de lo que fue, sino de lo que no alcanzó a ser.”¹⁷⁰¹

La ruina es un descarnamiento que deja al descubierto el alma interior. En ese sentido, la ruina es superior a su origen, consecuencia de una depuración que hace resplandecer la esencia, liberada ya de cualesquiera determinaciones referentes a la utilidad, representatividad o función externa. Paradójicamente, la ruina, que ya sólo existe por sí y para sí, representa el triunfo sobre el tiempo de aquello que no alcanzó a desplegarse en el tiempo:

“La ruina guarda la huella de algo que aun cuando el edificio estaba intacto no aparecía en su entera plenitud.”¹⁷⁰²

Pero, aunque sea la consecuencia del efecto destructor del tiempo, la ruina no es un símbolo de muerte. En un pasaje que presenta visajes de lecturas plotinianas (“Ningún alma podría ver la belleza sin haberse hecho bella”, Plotino, *Enéada* I 6, 9), Zambrano sostiene que hay una posibilidad para la consuetudinaria resurrección:

¹⁶⁹⁹ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 141.

¹⁷⁰⁰ ZAMBRANO, María. *De la Aurora*, op. cit., p. 55.

¹⁷⁰¹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 253.

¹⁷⁰² *Ibid.*

“Todo lo que estuvo vivo, desde el momento que lo miramos, vuelve a estarlo, lo restituimos a la vida con sólo atender a ello un instante. Lo vivo, aunque ya no lo esté, revive al contacto de la vida.”¹⁷⁰³

7.3.3. El hombre futuro

El pensamiento utópico de María Zambrano constituye una suerte de soteriología *sui generis* en la que el hombre, centro de la creación, se eleva a ese estado a partir de una inversión idealista de la sentencia atribuida a Heráclito:

“(…) es el ser humano el que alberga el pasar de todas las cosas. La condición humana alberga al cosmos y a su pasar.”¹⁷⁰⁴

“El hombre ha de ser movido y ha de moverse, las dos cosas sincrónicamente”¹⁷⁰⁵, pues el hombre parece ser “el anuncio incompleto, la incompleta profecía”¹⁷⁰⁶, como afirma Zambrano en un párrafo de sus *Notas de un método* titulado “La rosa del tiempo”.

El carácter transitivo de la existencia humana es nuclear a esta concepción, según la cual “vivir humanamente es transmitir, ofrecer, raíz de la trascendencia y su cumplimiento al par.”¹⁷⁰⁷

El hombre, decía Nietzsche en su *Zarathustra*, es como un cable tendido sobre el abismo. Zambrano hace suya, en parte, esa imagen, solo que *humanizándola*, pues si el hombre es tránsito hacia algo que desconocemos, su modelo cabal es entonces el del puente:

“Un puente es el paradigma, el mejor ejemplo de lo que es un camino; quieto y extendido, tiene algo de alas que se abren.”¹⁷⁰⁸

Una y otra vez encontramos esa misma idea de incompletud referida al ser humano, en ocasiones horadada por el ardor de los mitos predilectos, como el de Antígona:

“Es [el hombre] un ser que ha de acabar de hacerse o de ser. Una especie de partenogénesis le está propuesta.”¹⁷⁰⁹

¹⁷⁰³ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 173.

¹⁷⁰⁴ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 71.

¹⁷⁰⁵ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 128.

¹⁷⁰⁶ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 139.

¹⁷⁰⁷ ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, op. cit., p. 107.

¹⁷⁰⁸ *Ibid.*

Hay una consecuencia muy importante que extraer de este hecho, pues es esa constitución incompleta, o inconclusa, del hombre, el factor generador de lo que llamamos historia: de no ser por el desvalimiento de la criatura humana, de no ser por su condición fragmentaria y transitiva, no existiría la historia, ni ésta sería una “narración” inteligible para nosotros. No es la historia la que coarta, limita o aliena al hombre. Es más bien la limitación o alienación de partida del ser humano la que se convierte en catalizador de todo proceso histórico:

“La historia no tendría sentido si no fuera la revelación progresiva del hombre. Si el hombre no fuera un ser escondido que ha de irse revelando.”¹⁷¹⁰

Si el hombre es el horizonte, el permanente *in fieri* de la historia, entonces nuestra meta ha de ser la de acabar de revelarnos, acabar de ser, acabar de nacer:

“El hombre ha de ir haciéndose no ya su vida, sino proseguir su no acabado nacimiento (...).”¹⁷¹¹

El déficit de ser que hay en el hombre es el que inspiró, tal vez, el precepto pitagórico de *dia pas on*: “pasar por todo” para liberarse de todo. La realidad es nuestra condena, necesaria por causa de esa naturaleza fragmentaria o incompleta nuestra, pero redentora en el sentido de que, al ponernos frente a la constatación del estado de dependencia y servidumbre en el que indefectiblemente nacemos y nos desarrollamos, ante los severos límites de nuestra “potencia de obrar”, abre al mismo tiempo la puerta a la posibilidad de trascenderlos, una posibilidad que, por otra parte, de no haber en nosotros algo más grande que el territorio acotado por nuestros límites, no podríamos tan siquiera llegar a imaginar. Si Goethe sostenía que “lo más alto a lo que puede llegar el ser humano es el asombro”¹⁷¹², podríamos afirmar que eso más alto a lo que se puede llegar está en íntima relación con ese sentimiento de déficit que nos es consustancial:

“(…) si se tratase [el hombre] de un ser entero, enteramente ser, no tendría que entrar en la realidad; no tendría que realizarse en el tiempo, ni en ningún otro medio. No tendría que pasar por nada.”¹⁷¹³

¹⁷⁰⁹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 365.

¹⁷¹⁰ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 41.

¹⁷¹¹ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 27.

¹⁷¹² Palabras pronunciadas por Goethe el 18 de febrero de 1829, según testimonio recogido por Johann Peter Eckermann en sus *Conversaciones con Goethe* (Barcelona: Acantilado, 2005, pp. 370-371).

¹⁷¹³ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 54.

La conciencia de nuestra incompletud está en la base de todos los movimientos que denominamos utópicos, que vendrían a constituirse así, por decirlo con palabras de Zambrano, en “una especie más alta de sueño”¹⁷¹⁴ destinado a probarnos la existencia o, cuando menos, la posibilidad de otra forma de organización y de vida.

Nuestra infelicidad tiene que ver con albergar ideas inadecuadas, y ese albergar ideas inadecuadas parece ser, al menos en parte, un problema de acuidad de los sentidos (los internos y los externos), y, más concretamente, un problema de visión. La centralidad de la imagen acomete desde el momento en que Zambrano señala la ausencia de un lugar, de un espacio o un punto en el espacio desde el que contemplarnos en la realidad de lo que acaso ya somos, pero continuamente pugnamos por llegar a ser, “[p]ues sólo desde un lugar atemporal, mas que incluya la temporalidad, toda la temporalidad, podríamos vernos en la realidad verdadera.”¹⁷¹⁵

“Vernos en la realidad verdadera”, desgarrar el velo de Maya, curarnos la ceguera de una perspectiva ciega. En cierta medida, Zambrano viene a decirnos que ese desvelamiento iluminador tendría una consecuencia muy concreta y redundaría en una constatación inmediata, a saber, que “[e]l amor es potencia anterior al mundo que vemos, y ha estado en la metamorfosis primera de la cadena de metamorfosis visibles e invisibles que marcan la formación del universo.”¹⁷¹⁶

El amor, “potencia anterior al mundo que vemos” (nuevamente el verbo que remite al acto de captar una imagen), hace posible la vida y hace pasable la muerte:

“(...) el que de veras ama, muere ya en vida. Aprende a morir. Es un verdadero aprendizaje para la muerte.”¹⁷¹⁷

Subyace en el amor una suerte de *principio antrópico* (o tal vez sea él el principio antrópico *par excellence*), pues el hombre no puede vivir en la realidad sin más. Necesita acomodarse una realidad suya, necesita tratar con “máscaras” en las que ese fondo inconmensurable, incognoscible, inmensamente destructivo de la realidad se individualice y se concrete. El principio antrópico estaría en la estructura de nuestra psique, permitiéndonos entablar conversación con el mundo:

¹⁷¹⁴ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 145.

¹⁷¹⁵ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 159.

¹⁷¹⁶ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 263.

¹⁷¹⁷ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 275.

“(…) el caos, estado anterior al mundo habitado, es caos para el hombre, es la realidad meramente cósmica, sin número ni armonía, sin espacio ni tiempo, es decir, sin condiciones de existencia humana: la realidad inconmensurable.”¹⁷¹⁸

Los científicos y los filósofos definen el principio antrópico como aquel según el cual el universo conocido guardaría, en lo que respecta a las leyes fundamentales de su estructura física, una curiosa pertinencia (de carácter intencional) con las condiciones que han permitido la generación y la conservación de la vida (y de la vida inteligente, es decir, humana, habría que añadir). Esa estructura física viene determinada por un conjunto muy reducido de números fundamentales que regulan las intensidades de unas pocas leyes naturales básicas¹⁷¹⁹. El principio antrópico, en su forma débil, afirma: “Los valores observados de las cantidades básicas de la física no son cualesquiera, sino que están restringidos por dos condiciones: que en torno a alguna estrella pueda aparecer la vida basada en el carbono, como la nuestra, y que el universo debe ser lo bastante antiguo como para que eso haya ocurrido ya.”¹⁷²⁰

Las críticas que pueden dirigírsele son, por supuesto, muy variadas: desde la invocación del espíritu de Copérnico y la consiguiente enunciación del “principio cosmológico”, que niega en absoluto la singularidad de nuestro minúsculo rincón del universo y el carácter inédito de la vida tal como la conocemos (según la llamada “hipótesis de la mediocridad”, que, desde un punto de vista estadístico, postula la posibilidad de encontrar un número indefinido de mundos habitados¹⁷²¹), hasta la hipótesis del “multiverso” del cosmólogo ruso Andrei Dimitrievich Linde (n. 1948), según la cual el cosmos constituiría una ingente (y tal vez eterna) entidad múltiple, constituida por un número desconocido de universos autónomos en los que regirían leyes físicas completamente distintas: se trata de una actualización física moderna de *la pluralité des mondes* que podemos remontar a Giordano Bruno y vincular con la Ilustración¹⁷²². Si el ser humano ha podido medrar en este recóndito rincón de nuestra galaxia es meramente porque éste era uno de los que ofrecía oportunidades para ello.

Ya hemos mencionado arriba la absolutidad del amor como “potencia anterior al mundo que vemos”, su condición de *fons et origo* de toda vida y de

¹⁷¹⁸ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op.cit., p. 263.

¹⁷¹⁹ Se trata de números tales como la constante *G* de Newton, la que regula la llamada interacción fuerte (que mantiene unidos protones y neutrones en los núcleos atómicos), el cociente entre las fuerzas electromagnética y nuclear o la constante cosmológica de Einstein, entre otros.

¹⁷²⁰ Citado por FERNÁNDEZ-RAÑADA, Antonio. “Los números cósmicos y el principio antrópico”. En: *Revista de libros*, nº 72, diciembre de 2002, p. 32.

¹⁷²¹ Esta proposición está en la misma línea de las que niegan cualquier tipo de plan teleológico en la estructura y las relaciones de los seres vivos.

¹⁷²² Vid. STEINER, George. *Gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela, 2002, p. 135.

todo cosmos. Pero una utopía no es sino la proyección hacia delante, meced al impulso de la esperanza, de un sentimiento de proveniencia en el que inevitablemente vuelve a transparentarse la silueta de la *Sehnsucht* romántica. Para Zambrano es un radical de todo ser humano:

“(…) previamente a todo acontecimiento memorable, está el sentir originario del hombre, de sentirse venir de algo. Si por un momento fijamos la atención en nosotros mismos, sentimos nuestra vida viniendo, fluyendo desde un pasado.”¹⁷²³

Mas el error está implícito en el deseo que va aparejado a esa nostalgia infinita:

“Y mientras más honda, apasionadamente, se es capaz de anhelar, querer, amar, mayor es el riesgo del error.”¹⁷²⁴

Frente a su enigma, frente a su posibilidad, la actitud que debe adoptar el hombre es muy clara: “La fe es la actitud que corresponde al futuro; es el modo de tratar con él; de abrirle paso.”¹⁷²⁵

“No hay creación sin profecía”¹⁷²⁶, dirá Zambrano en *Persona y democracia*, un libro en el que de principio a fin se enhebra el hilo conductor de la utopía. La capacidad del hombre para proyectarse indefinidamente hacia el futuro está determinada por su condición de criatura polirrítmica, pues “la pluralidad de sus tiempos [los del hombre] responde a la no lograda unidad de su ser, a sus múltiples posibilidades de ser.”¹⁷²⁷

Esa pluralidad de tiempos, vivientes en compleja simultaneidad en ese extraño ser que es el hombre, genera inevitablemente tensiones y puede conducir a una irrefragable necesidad de trascendencia, a un intento de resolución total, al delirio del místico, porque “quienes no saben qué hacer con su vida aspiran a ser arrebatados.”¹⁷²⁸

¹⁷²³ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 162.

¹⁷²⁴ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 48.

¹⁷²⁵ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 160.

¹⁷²⁶ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 163.

¹⁷²⁷ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 27.

¹⁷²⁸ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 131.

7.3.4. *Homo vacuus, homo anhelans*

Para Zambrano el anhelar, condición constitutiva del hombre, y la nada, son los dos términos de una misma ecuación:

“El anhelo es un signo de vacío. El hombre podría definirse (...) como el ser que alberga dentro de sí un vacío; el vacío sólo aparece en la vida humana.”¹⁷²⁹

El vacío trae consigo el anhelo, que en su formulación radical adquiere la forma de la *Sehnsucht* de los románticos, la nostalgia infinita o nostalgia del infinito:

“El anhelar es como la respiración del alma. Presupone un vacío que ha de llenarse; ese dentro que es la vida donde quiera que se muestre. En el ser humano este vacío es metafísico, podría decirse, puesto que nada lo calma.”¹⁷³⁰

A su vez anhelo, *Sehnsucht* y esperanza se implican. Este último término, sin embargo, tiene para Zambrano la preeminencia de lo que es raíz y origen, núcleo generador, porque “el anhelo es la manifestación difusa, primaria, superficial de la esperanza, que es su foco, su hogar y su raíz última.”¹⁷³¹

El ejercicio de la esperanza es retratado como acto sustancial de la persona, imprescindible para su incesante sostenimiento, y el modo en que María Zambrano lo describe se acerca mucho a la actitud que adopta un oyente ante el acto de la escucha musical:

“El esperar es el movimiento íntimo de la interioridad, se entiende como alma o persona y es, a la vez, pasividad y actividad.”¹⁷³²

Pasividad y actividad conjuntamente. Mixtura de lo que Eduard Hanslick caracterizó de forma separada y opuesta como “percepción patológica” frente a “percepción estética” de la música¹⁷³³. Si de las palabras de Zambrano quisiéramos derivar una estética de la escucha musical, habríamos de remitirnos a ese estado ideal de la humanidad que Hölderlin describió como estar *en todo y por encima de todo*: activar la capacidad creativa del oyente (su productivo participar en el desenvolvimiento de la obra durante la escucha, la continua generación de expectativas), sin que esto suponga la impugación del abandonarse a la

¹⁷²⁹ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 82.

¹⁷³⁰ *Ibid.*

¹⁷³¹ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., pp. 83-84.

¹⁷³² *Ibid.*

¹⁷³³ HANSLICK, Eduard. *De lo bello...* op. cit., pp. 89-102.

inmersión, el anonadamiento pasivo en las aguas lustrales del sonido, la apertura sin filtros a eso que Zambrano parece señalar cuando escribe que “la vida humana tiene un sentir originario indiscernible en que no hay sensación.”¹⁷³⁴

Como si de una melodía se tratara, la esperanza, las notas de la esperanza, deberían sujetarse a una medida y a un *tempo*, a modo de respiración del ente:

“Pues el esperar [es] un movimiento espontáneo, irreprimible de la persona, debería ejercitarse con un cierto ritmo (...).”¹⁷³⁵

La historia muestra que, hasta el momento, el hombre no ha dominado enteramente el arte de administrar la esperanza en sus tiempos, y que, en alguna medida, esa impericia ha determinado (y sigue determinando) la estructura narrativa de nuestro devenir:

“El ritmo de esperar (...) ha oscilado frenéticamente entre estallidos de esperanza y caídas en la desesperación, separados por largas pausas de esperanza retenida, al modo de pantanos.”¹⁷³⁶

La arritmia de la historia humana es consecuencia de ese exceso del que hablaba Hölderlin, ese exceso del hombre (“el hombre es un animal lujoso, constitutivamente excesivo”¹⁷³⁷) del que cabría esperar tanto lo mejor como lo peor. A causa de esa constitutiva lujuria, el hombre necesita de la fabulación, necesita construir mitos, crearse horizontes:

“No ha habido civilización sin quimera. Y de la calidad, fuerza y realidad de su quimera, depende la grandeza de esta civilización.”¹⁷³⁸

La crisis adviene cuando el ideal propuesto se quiebra o es demasiado débil o inadecuado. Es inevitable que en este punto arribe a la memoria el poema “Desolación de la Quimera” de Luis Cernuda, perteneciente al libro del mismo título que el autor fue reuniendo entre 1956 y 1962. La imagen de la decadencia se asocia al estado casi exangüe del ideal:

“Bien otros fueron para mí los tiempos
 Cuando feliz, ligera, hollaba el laberinto
 Donde a tantos perdí y a tantos otros los dotaba

¹⁷³⁴ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 124.

¹⁷³⁵ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 86.

¹⁷³⁶ *Ibid.*

¹⁷³⁷ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 89.

¹⁷³⁸ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 163.

De mi eterna locura: imaginar dichoso, sueños de futuro,
Esperanzas de amor, periplos soleados.
Mas, si prudente, estrangulaba al hombre
Con mis garras potentes, que un grano de locura
Sal de la vida es. A fuerza de haber sido,
Promesas para el hombre ya no tengo.”

Sin embargo, a pesar de su condición de “cosa que se propone a la imaginación, como posible o verdadera, no siéndolo”, es decir, a pesar de su existencia virtual, la quimera se erigiría paradójicamente en instrumento o catalizador de lo que al hombre es más vital, la búsqueda de la verdad:

“El necesitar de la verdad es lo característico del hombre. Y en la medida no ya en que lo logre, sino en que lo quiera, en que lo persiga, irá unificando su tiempo, reuniéndolo de su dispersión.”¹⁷³⁹

La verdad es el alimento del hombre: “La persona humana (...) respira en el tiempo y se alimenta de la verdad”¹⁷⁴⁰, escribe Zambrano. Que para conseguirla necesite fabricarse modelos, simulacros o máscaras no significa una negación de ese principio.

7.3.5. El tiempo

La persona humana “respira en el tiempo”, dice Zambrano, lo cual significa que la raíz de nuestro conocimiento discursivo, la conciencia del incardinarse toda acción en una secuencia de la que forman parte el pasado y el futuro, es también la fatal espoleta de nuestra mortalidad. Mas en algunas situaciones particulares, los instantes, los *quanta* de los que parecen estar constituidas las “unidades de vivencia” de todo ser humano, pueden llegar a revelar su naturaleza compuesta. Cual si de un físico de partículas se tratara, Zambrano esboza, sin nombrarla así, una singular concepción atomista de la conciencia del tiempo, una idea que parece sugerir –es un corolario nuestro- la existencia de un sustrato desconocido sobre el que se verificara la fluencia sucesiva de nuestra vida: como si de la focalización de la atención en un fragmento simple del presente, en ciertas condiciones especiales de “lucidez”, se derivara la constatación de la naturaleza extraordinariamente compleja, ella misma móvil, de ese “átomo” temporal objeto o espacio de nuestra inmersión, y, por tanto, hubiera que inferir la prelación de un *elementum* ignoto que hiciera las

¹⁷³⁹ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., pp. 165-166.

¹⁷⁴⁰ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 167.

veces de soporte de esa mutabilidad¹⁷⁴¹. Luminosas intuiciones de ese tipo pueden encontrarse en *Los sueños y el tiempo*, un libro que contiene alguno de los análisis de la temporalidad más penetrantes desde las *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo* de Edmund Husserl:

“El ensancharse del presente es un sumirse en el presente, un abismarse en él. Y a una cierta duración de ese estado, el instante parece ceder y diversificarse; un vagabundear de la atención comienza dentro de él, como si dentro de este ancho presente se esbozara una complejidad que deshace su unidad; como si una contenida fluencia, o al menos una labilidad, lo irisara como el agua impura irisa una redoma de cristal. Como si no fuera posible que el tiempo se mantuviese así: recogido, uno, esférico, cerrado en sí mismo, con la pureza de una gota de luz suspendida en el vacío. Como si la unidad del tiempo no pudiera mantenerse, y se descompusiera en sí mismo, por sí mismo, al no hacer alusión al pasado y al futuro; al no estar engarzado en la relatividad.”¹⁷⁴²

Los sueños juegan un papel extraordinario en la actualización de los embriones, larvas o “conatos de ser” que afloran en esos momentos en los que el presente se detiene y se disgrega en sus partículas elementales:

“Los sueños serían así etapas indispensables de la vivificación de aquello que es sólo vida en potencia, pasividad viviente.”¹⁷⁴³

Y como en Zambrano la metafísica tiene siempre una orientación pragmática, lo mismo que vale para el individuo aislado, vale también para el cuerpo social. También en ese caso los sueños pueden actuar como electores de una vía, visores de una perspectiva, responsables de un desvelamiento; como agentes de ese *salto cuántico* que en ocasiones parece protagonizar la historia:

“Mas existen los sueños compartidos: ciertas horas de la vida colectiva e histórica. Ciertos momentos de la historia que son vividos fuera del tiempo y de la historia y que son, sin embargo, los instantes decisivos, los instantes históricos.”¹⁷⁴⁴

Pero hay un aspecto más importante desde el que los sueños tienen que ver con el suceder de la historia. Los sueños son el escenario por antonomasia de toda anticipación. La premonición de carácter visionario es, mucho antes de los grandes trágicos griegos, un motivo capital de la literatura universal vinculado al acto de soñar. Desde ese punto de vista, los sueños no son sólo fulguraciones

¹⁷⁴¹ Prácticas como la del *koan* que el maestro propone al discípulo en el budismo zen sugieren esa misma dirección.

¹⁷⁴² ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 85.

¹⁷⁴³ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 118.

¹⁷⁴⁴ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 27.

accidentales, catalizadores azarosos de la historia, sino más bien la condición misma de su devenir. Sin ellos no se produciría la necesaria apertura que permite la fluencia de los hechos. Los sueños son los *poros* de la historia, las vías por las que es posible propiciar el advenimiento de lo futuro:

“(…) sin anticipación, el futuro no existiría, no se abriría paso jamás. Es el sacrificio recto que han realizado cuantos hacen un vacío en su tiempo para rememorar y pensar. Heroico hasta el martirio en algunas circunstancias en que el futuro es demasiado diverso o en que el pasado se ha ido acumulando sin examen, conflicto tras conflicto sin aclarar, en un solo conflicto estacionado que desencadena la catástrofe. Pararse entonces a pensar puede significar el martirio (...).”¹⁷⁴⁵

Las artes que se desenvuelven en el tiempo, como la música, parecen encarnar esta idea de un modo especialmente claro, pues participan de una gramática singular, determinada por la naturaleza del material, en la que el acto de anticipar previene la continuidad y el devenir de la obra. *Exposición, desarrollo, recapitulación*, son términos relativos a la técnica musical que se ajustan bien a un modelo de crecimiento en el que son las peculiaridades de la microestructura las que dictan, en la obra lograda, los rasgos de la macroestructura (la forma de una fuga depende, en grandísima medida, de las características de su *sujeto* o tema; las potencialidades de un desarrollo sonatístico se derivan de las posibilidades combinatorias y las singularidades armónicas de los temas escuchados con anterioridad). En algunos casos, de esa pertinencia entre los distintos niveles o estratos de una composición musical puede emanar un *ethos* particular. El sentido de redención o de victoria heroica tras la tensión agonística que asociamos a ciertas músicas (Beethoven, por ejemplo), tiene una justificación que podría describirse formalmente desde el campo del análisis musical. Cuando Zambrano escribe, por ejemplo, que “sólo son permanentes las victorias que salvan el pasado, que lo purifican y liberan”¹⁷⁴⁶, parece estar haciendo el retrato metafísico-poético de un concreto logro artístico.

7.3.6. Trascender la historia

¿Por qué existe la historia? Porque, como señalábamos arriba, el hombre es un ser constitutivamente excesivo. La historia es concebida como una suerte de excedente que el hombre genera, que puede generar justamente porque está por encima de ella. El hombre parece pertenecer a un universo físico en el que rigen más dimensiones de las cuatro conocidas:

¹⁷⁴⁵ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., pp. 166-167.

¹⁷⁴⁶ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 50.

“(…) existe la historia (…) porque el hombre, su protagonista, es algo que no se agota en la historia, porque en alguna dimensión de su ser está más allá de ella. Y por eso la produce.”¹⁷⁴⁷

Continuamente enuncia Zambrano en *Persona y democracia* esta idea de que el hombre “no se agota en la historia”. El vínculo o la familiaridad genética del hombre con alguna fuente de trascendencia vendría demostrada, negativamente, por la propia existencia de la historia:

“En el hombre hay algo que escapa a la sociedad y justamente, por suceder así, hay historia humana.”¹⁷⁴⁸

Mas la historia es a la vez prueba de la pluralidad de dimensiones o planos en los que la acción humana se mueve, “precipitado” del espíritu, consecuencia de una *apertura* que garantiza la fluencia de nuestro tiempo, y al mismo tiempo ocultamiento u ofuscación de esa única vía a través de la cual nos es posible vindicar el futuro, la redención, lo mesiánico. Así, hablará Zambrano de “la condenación de la historia sobre la vida”¹⁷⁴⁹ y de “la pasión que ser y verdad sufren humanamente, es decir, teniendo que entrar en la historia (…)”¹⁷⁵⁰

La historia contiene el germen de su propia negación. En *El hombre y lo divino* escribe Zambrano: “(…) lo que la historia parece perseguir: que cese la historia y que comience la vida.”¹⁷⁵¹

La connotación negativa de la historia, concebida como aquello que sofoca a la vida, no aboca a nuestra autora necesariamente al pesimismo. No sólo perseguirá María Zambrano en sus escritos “un conocimiento purificador de las entrañas que engendran la historia”¹⁷⁵², sino que, puesto que los límites de nuestra memoria y nuestro entendimiento son incontestables, puesto que nunca podremos conocer todas las claves, todas las variables que alientan tras el fenómeno, Zambrano escapa al determinismo por la vía de constatar la naturaleza desbordante de la realidad: el sentido de la apertura alcanza aquí toda su religiosa dimensión. Hay que estar abiertos a lo imprevisible —actitud ésta que recuerda al

¹⁷⁴⁷ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 145.

¹⁷⁴⁸ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 151.

¹⁷⁴⁹ ZAMBRANO, María. *La España de Galdós*, op. cit., p. 32.

¹⁷⁵⁰ ZAMBRANO, María. *La España de Galdós*, op. cit., p. 42.

¹⁷⁵¹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 316.

¹⁷⁵² ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 88.

pensamiento de alguno de sus queridos presocráticos—: “Todo puede suceder porque la realidad rebasa siempre lo que sabemos de ella.”¹⁷⁵³

Tal vez se trate de ese mismo sentido de la apertura, de esa misma singular disposición que permitiría al hombre romper el círculo o, más bien, la espiral de la historia, la que considera Zambrano cuando describe un movimiento ascensional como modo de acceso a la “realidad verdadera”, ésa que “se encuentra en una ascensión, no en una brega.”¹⁷⁵⁴

En todo caso, ya se trate de ruptura o ascensión, de brega o de revelación, lo cierto es que el hombre es la criatura que parece estar siempre al borde mismo de transfigurarse. Su modo es la inminencia –y su corolario negativo, la zozobra-. Parece que, si el hombre sigue siendo sólo hombre es por muy poco, que la línea invisible que lo separa de desplegar su trascendencia es muy delgada, pero infranqueable: es el *quantum* mínimo, aunque inabarcable en su potencialidad, del grano de mostaza del que hablan los evangelios, ése que, siendo la más pequeña semilla, alberga en sí la promesa de convertirse en el árbol más frondoso, el que da cobijo a las aves del cielo, la casa del ser. Una sola gota bastaría para trascender la historia:

“Una forma de la “piedra filosofal” de los alquimistas, de la “flor azul” de los románticos alemanes y, en forma “laica” y por tanto más modesta, de la conquista del Santo Grial. Europa, los occidentales, ¿no tendremos que estar buscando siempre un tesoro perdido, una gota de sangre divina, una gota del tiempo originario?”¹⁷⁵⁵

La exégesis bíblica parece encontrar a partir de aquí su cauce, al postularse como método el de desandar la historia, lo que, en el fondo, significa desandar la lógica, la moral, y, en definitiva, desandar el lenguaje tal como nos han sido dados, pues “un ser perfectamente inocente contendría dentro de sí toda la esencia de la vida (...).”¹⁷⁵⁶ El motivo evangélico (y nietzscheano) del “volverse como niños” aflora en este pasaje y en otros de *Notas de un método*:

“Pues de lo que se trata, como alguien nos dijo, es de volverse niños; mas hay que interpretarlo como volver a ser criaturas, despersonalizar a la historia que está suplantando al “sentir originario”, apresado ya por la razón.”¹⁷⁵⁷

No siempre el hombre ha sido, o ha querido ser, sin embargo, ignorante de esas vías, saberes ocultos que la historia dejó sepultados en el pasado. En un línea

¹⁷⁵³ ZAMBRANO, María. *La España de Galdós*, op. cit., p. 137.

¹⁷⁵⁴ ZAMBRANO, María. *La España de Galdós*, op. cit., p. 168.

¹⁷⁵⁵ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 138.

¹⁷⁵⁶ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 140.

¹⁷⁵⁷ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 55.

que conecta perfectamente con la de su muy admirado Marius Schneider, el estudioso de una cosmología musical perdida, Zambrano prefigura la explosiva carga de heterodoxia de un bagaje que, como el pitagórico, podría seguir existiendo en estado de latencia:

“Y a medida que avance el historiarse de la humana vida, estos caminos recibidos [los de la sabiduría secreta] irán siendo olvidados y, sobre todo, descalificados, aunque se usen. Y el tomarlos en cuenta, tanto como el aceptar algo recibido, aparecerá como una defeción, o como un desvarío.”¹⁷⁵⁸

Pero, a pesar del olvido, voluntario o fortuito, de las sabidurías eclipsadas, hay una *radix* inmovible, y un estar condenados a expandirnos, en nuestra historia, a partir de un mismo y único centro. Una condena que al mismo tiempo parece ser gozosa posibilidad de salvación, pues apunta a un absoluto que engloba y acoge:

“(…) la dependencia del pasado viene, aun más que del pasado que se conoce, de un pasado incognoscible por naturaleza.”¹⁷⁵⁹

7.3.7. La vida menesterosa

Afirmar la dependencia que tiene la vida respecto de un pasado incognoscible introduce en el pensar el concepto de infinitud. Pero esa idea es inmediatamente contrapesada por la de la indigencia, que también le está asociada, a modo de señal. Es un motivo nietzscheano: “La vida es esencialmente hambrienta, menesterosa y ávida.”¹⁷⁶⁰

Infinitud e indigencia parecen incluso implicarse mutuamente, porque la indigencia es interpretada, casi schopenhauerianamente, como signo de una voluntad inmovible, esencial:

“La vida es por sí misma una infinitud en donde todo ser viviente muere. (…).”
“(…) Su indigencia es (...) el principio de su poder.”¹⁷⁶¹

Ya en la mera reclamación de la individualidad hay un *quantum* de transgresión, una pulsión inconfundible de avidez, porque “[l]a individualidad parece ser producto de una rebeldía. Es prometeica en su origen.”¹⁷⁶²

¹⁷⁵⁸ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 30.

¹⁷⁵⁹ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 306.

¹⁷⁶⁰ ZAMBRANO, María. *La España de Galdós*, op. cit., p. 75.

¹⁷⁶¹ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 146.

¹⁷⁶² ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 97.

En consonancia con esa interpretación implacable y ávida de la vida, escribirá Zambrano en *Persona y democracia* que “todo ser viviente roba para dar más, para dar lo no habido”¹⁷⁶³. Al margen del mundo de la vida, sólo el ámbito de la creación artística, donde el préstamo de lo preexistente —el robo— se transustancia en la savia de una nueva obra, puede igualarse a ese esquema de continua fagocitación e incorporación de unos seres por otros. En el campo del arte, además, la superación del modelo, la deliberada erosión del sello primigenio, el brillo de la impronta del nuevo autor sobre el viejo material, es condición ética insoslayable para el artista: en arte el robo sólo es permisible si va seguido de asesinato.

La razón discursiva que Zambrano somete a crisis es, aun con sus limitaciones, ella misma un reflejo o emanación de la vida. No su centro o su núcleo, sino más bien una suerte de excedente, la cumbre de la ola que despunta por la escollera. El orden de la vigilia, el de la fría luz cartesiana, no es algo necesariamente contrario a la vida:

“El Yo pues, vivifica. Y al vivificar establece un orden, edifica. Orden y vida no están pues en antagonismo desde la raíz. La estructura total de la vigilia, predispuesta al concepto, no es sino una forma de vida, y sólo se revela *orden* muerto ante una estructura superior que sea al par más orden y más vida. El estado de lucidez y el pensamiento mismo cuando fluye son esa vida donde el concepto actúa como materia.”¹⁷⁶⁴

Y, sobre todo, la vida es misterio indescifrable. Una proposición cuyo *quod erat demonstrandum* permanece escondido, como una especie de *Teorema de Fermat*¹⁷⁶⁵ irreductible y desafiante:

“Cada especie es quizás un teorema de la vida en el espacio-tiempo, cuya demostración y prueba se nos mantiene oculta. Porque la vida gusta de esconder su esfuerzo. Es misteriosa como toda conclusión.”¹⁷⁶⁶

¹⁷⁶³ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 147.

¹⁷⁶⁴ ZAMBRANO, María. *Los sueños...* op. cit., p. 118.

¹⁷⁶⁵ Aunque, como es sabido, el llamado “último teorema de Fermat” fue demostrado por el matemático británico Andrew Wiles en 1995.

¹⁷⁶⁶ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 148.

7.3.8. Poder y utopía

En su fundamental *Persona y democracia*, escribe Zambrano:

“Pero mandar ¿no es algo que habrá de desaparecer, que estamos buscando desaparezca?”¹⁷⁶⁷

La extinción del poder, de toda forma de poder, parece ser algo inextricablemente unido al imaginario utópico contemporáneo. En el campo musical, posiblemente nadie como John Cage (1912-1992) ha encarnado tan bien una concepción de la música como modelo o paradigma, celebración en acto de lo que pueda ser la ideación de un espacio organizado y, al mismo tiempo, garante de la libertad individual de las unidades que lo habitan. Cage, a cuya estrecha cercanía a la filosofía oriental en general, y al budismo zen en particular, hay que añadir la notable influencia de la obra del filósofo anarquista estadounidense Henry David Thoreau (1817-1862), sostenía un acercamiento al acto compositivo *purposeless*, no intencional, en el que los sonidos fuesen valorados por sí mismos, sin verse “constreñidos” por la subjetividad del artista creador y las estructuras narrativas superpuestas con las que se devalúa la natural irradiación de su ser (el título de uno de sus escritos es: “Jamás he escuchado un sonido sin amarlo: el único problema con los sonidos es la música”).

Cage escribió:

“(...) antes de anclar toda cosa en un punto preciso, me esfuerzo por prepararle un espacio de libertad que le sea propio”¹⁷⁶⁸.

Estaba entonces declarando esa voluntad de liberar los sonidos de una situación de alienación establecida de antemano. Con ese objetivo diseñó lo que llamaba “paréntesis temporales”: segmentos de tiempo sucesivos, aunque susceptibles de mutua imbricación, dentro de los cuales el intérprete puede disponer a su arbitrio la generación de una serie de sonidos acotada previamente por el compositor.

Cage descarta como necesariamente deseables valores que la tradición ha ensalzado como signos de excelencia, tanto en el ámbito creativo como en el interpretativo de la música: ataque simultáneo, coordinación, sincronidad, coherencia orgánica, empaste. Un ataque simultáneo, por ejemplo, es geoméricamente el *análogon* del punto en la plástica, la verificación de una

¹⁷⁶⁷ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 32.

¹⁷⁶⁸ CAGE, John. *Escritos al oído*, op. cit., p. 201.

convergencia implacable, pero Cage piensa más bien en la generación de espacios tridimensionales que permitan el ejercicio de una música (y una sociedad) distintas:

“Lo que ofrece la música convencional, es siempre un punto temporal. Se trata de un punto físico. Y esto crea de inmediato un problema: desde que se empieza a tocar, el ataque debe ser simultáneo, y es necesario un director de orquesta para imponer un comienzo coherente. Con los paréntesis temporales es posible componer música para una gran orquesta sin tener que cargar con un director. Esto permite imaginar una sociedad sin presidente. Y según entiendo, esto es capital: si de un punto se pasa a un espacio, éste podrá ser utilizado de tantos modos diferentes como individuos haya.”¹⁷⁶⁹

La forma en la que se conecta lo que parece ser el plano de lo meramente estético, con el plano ético y político, es el símbolo de una voluntad de no separar el mundo del arte del mundo de la vida, o de propiciar una armonización del hombre con su entorno físico, puesto que, vaticina Cage, “la flexibilidad de los paréntesis temporales permitirá una mejor comprensión de las operaciones de la naturaleza”¹⁷⁷⁰.

“El recurso a los paréntesis temporales permite escribir una línea única de notas, y hacer interpretar, a partir de esta sola y misma línea, a una gran orquesta de ochenta a cien músicos. Esto no es difícil, es incluso muy simple; pero gracias a los paréntesis temporales, la diversidad de sonidos obtenidos es inmensa: se hace posible acortar o alargar un sonido, producir a voluntad el timbre que cada ejecutante desea, etc. Igualmente, se es libre de hacer que la sonoridad sea móvil o no. En resumidas cuentas, teniendo como punto de partida una simple línea escrita, el mismo acontecimiento se abre a **una armonía de diferencias.**”¹⁷⁷¹

En línea con estos planteamientos, Cage menciona a otros compositores, como el italiano Giacinto Scelsi (1905-1988), precursor del espectralismo, cuyas

¹⁷⁶⁹ CAGE, John. *Escritos al oído*, op. cit., p. 206. En la página 47 de este mismo libro propone Cage varios ejemplos de obras suyas en las que esta suerte de “anarquismo musical” habría encontrado algún vía para su exteriorización. El autor explicita así esas vías: “Pensando en la orquesta no exactamente como músicos sino como gente, he probado diferentes relaciones de gente a gente en diferentes piezas. *Etcetera* empieza con la orquesta en tanto que solistas, dejando que de vez en cuando ofrezcan sus servicios a alguno de los tres directores. *Etcetera 2/4 Orchestras* empieza con cuatro directores, dejando que los miembros de la orquesta de cuando en cuando abandonen el grupo y toquen como solistas. En *Atlas Eclipticalis* y *Concert for Piano and Orchestra* el director no es una persona que manda sino un servicio, proporcionando el tiempo. En *Quartets* no más de cuatro músicos tocan a la vez, los cuatro cambian constantemente. Cada músico es un solista. Llevar a la sociedad orquestal la devoción por la música que caracteriza a la música de cámara. Construir una sociedad pieza a pieza. Llevar la música de cámara al tamaño de la orquesta.”

¹⁷⁷⁰ CAGE, John. *Escritos al oído*, op. cit., p. 206.

¹⁷⁷¹ CAGE, John. *Escritos al oído*, op. cit., p. 207. La negrita es nuestra.

obras más características se basan en la repercusión sobre una sola nota, alterada, sin embargo, a partir de sutiles inflexiones tímbricas, dinámicas, microtonales, etc.

Creo que existen muchas e importantes coincidencias entre los paréntesis temporales de Cage y la idea de democracia que albergó María Zambrano. Para ella, la palabra democracia no tenía la connotación de mero sistema de gobierno; uno más que, como todos los otros, hubiera tenido su rastreable génesis histórica, su geografía de radicación, sus límites, su inevitable desgaste. Una suerte de consideración teleológica, un carácter supratemporal le está asociado: no sólo no es la democracia, como pretendía Churchill, “el menos malo de los sistemas políticos”, sino que para Zambrano representa una suerte de promesa, un espacio o cuerpo en gran medida inexplorado. Sus defectos no son imputables al sistema como tal, sino a la impericia o la incapacidad del hombre para actualizar sus potencias:

“(…) el privilegio de algunas de esas palabras [como “democracia”] es que contienen un futuro no actualizado y cuya superación completa nos es todavía imposible vislumbrar.”¹⁷⁷²

La democracia permitiría la conformación de la sociedad como matriz óptima para la recepción de ese abismático contacto de ser que es la persona humana. Es un motivo en parte rousseauiano, el del *Contrato social*: que la sociedad permita a cada cual ser tal cual es, desplegarse máximamente en todas sus posibilidades de desarrollo, hacer resonar todas las cuerdas de su humanidad esencial, mas de manera que esto coadyuve al mismo tiempo al sostenimiento y mejoramiento del conjunto:

“(…) que la sociedad sea adecuada a la persona humana; su espacio adecuado y no su lugar de tortura.”¹⁷⁷³

Más que un punto, la democracia es un espacio de acción. Si, como sostenía Heidegger, *die Sprache ist das Haus des Seins* [el lenguaje es la casa del ser], entonces la democracia constituiría el necesario receptáculo donde situar el *Dasein*, la encarnación histórica del hombre, criatura inevitablemente abocada al mundo: parafraseando al pensador alemán, podríamos decir que *die Demokratie ist das Haus des Daseins*. Lo que José Gaos tradujo como el estado “deyecto” de la criatura humana, la derelicción del estar-ahí propio del hombre (*Geworfenheit*

¹⁷⁷² ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 171.

¹⁷⁷³ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 172.

des Daseins en el original), tendría en la democracia al mismo tiempo su caja de resonancia, su “paréntesis temporal” de actualización y su *télos* de plenitud:

“(…) el día venturoso en que todos los hombres hayan llegado a vivir plenamente como personas, en una sociedad que sea su receptáculo, su medio adecuado, el hombre habrá encontrado su casa, su “lugar natural” en el universo.”¹⁷⁷⁴

El concepto zambraniano de democracia se nutre de una metáfora inconfundiblemente extraída de la idea de armonía musical, y se funde al mismo tiempo con un componente ético que, en su trascendencia, adquiere paradójicamente el sesgo lúdico de un autónomo sistema dinámico de pesos y contrapesos, pulsiones y resistencias, necesarias ambas en su antagonismo para asegurar la vida plena de todo ente y conjurar a la vez todo peligro de exceso o *hybris*:

“¿No sería la idea más perfecta, más equilibrada, aquella hecha por el juego de las tres edades? Y ¿no sería el hombre, o el grupo de hombres especialmente dotados para dirigirla, quienes supieran integrar en su actuación los tres modos de actuar: el del ensimismamiento del niño, el de la acometividad del joven y esa serenidad, ese poder de regulación del hombre maduro dado a la justicia, capaz de neutralizar las demasías de la historia?”¹⁷⁷⁵

Por su dimensión holística, la democracia significa que todo lo individual es colectivo, que cada átomo singular repercute en la totalidad, al tiempo que es esa misma totalidad la que lo hace posible. Dicho de otro modo, toda acción tiene una dimensión creativa, y toda creación una proyección social (también -y especialmente, añadiríamos- el acto de la creación artística):

“(…) la persona puede crear en función de la sociedad y para ella, lo que siempre sucede aunque no se quiera, pues toda creación humana se revierte en algún modo sobre la sociedad.”¹⁷⁷⁶

A veces, en medio de este discurso abstracto, Zambrano descende a la concreción de un espacio físico e histórico como receptáculo propiciador de esa intangible aurora que parece ocultarse en el ideal de la democracia. Es la intuición de España como horizonte utópico:

¹⁷⁷⁴ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 60.

¹⁷⁷⁵ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 66.

¹⁷⁷⁶ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., pp. 160-161.

“(...) España no es una nación, sino más y menos: el germen de un continente, yo diría de un modo de vida en vías de nacimiento y siempre interrumpido.”¹⁷⁷⁷

Otras veces, sin embargo, es la utopía negativa de la Guerra Civil española la que se expresa con la amarga ironía que descansa en la interpretación literal de privación implícita en la palabra que inventara Thomas Moro (οὐ-τόπος, el lugar no existente):

“La “Utopía”, nuestra utopía, se nos ha cuidadosamente repartido: a vosotros, los muertos, os dejaron sin tiempo; a nosotros, los supervivientes, nos dejaron sin lugar.”¹⁷⁷⁸

7.3.9. Utopía y música

El vínculo entre música y utopía, como el que existe entre música y esperanza, parece ser especialmente poderoso. A la intangibilidad e invisibilidad del sonido, soporte material de la música, parece corresponder una adecuación no igualada por las otras artes para evocar conjunciones perfectas, paraísos posibles. Y esto lo ha encarnado la música, tanto desde el punto de vista de la religión –la cristiana, principalmente-, poblando a partir de Dante la imaginaria del Paraíso cristiano como promesa cierta para el creyente de un edén cuya edificación depende sólo de la fe y no de un esfuerzo arquitectónico de la razón, como desde el punto de vista de una ingeniería social, política, educativa, capaz de proyectar ciudades o estados utópicos en los que es la precisión de un mecanismo de generación de riqueza, distribución de la justicia, propagación del saber el que convierte a sus ciudadanos en entes cuya felicidad se convierte en objetivo prioritario. La primera actitud, la del paraíso cristiano, tiene un fondo pneumático e inefable; la segunda, la de la razón, filosófico y racional. No es necesario decir que la conjunción de ambas no es imposible.

La ponderación del amor como fuerza primigenia y el milagro lingüístico de dar peso ontológico al futuro, a lo aún no habido, constituyen para George Steiner los pilares de la esperanza:

“(...) los dos milagros que validan la existencia mortal son el amor y la invención de los futuros verbales. Su conjunción, si es que alguna vez llega a darse, es lo mesiánico.”¹⁷⁷⁹

¹⁷⁷⁷ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 125.

¹⁷⁷⁸ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 237.

¹⁷⁷⁹ STEINER, George. *Errata...* op. cit., p. 211.

Mas, para Zambrano, hay una diferencia entre esperanza y utopía, entre paraíso immanente y paraíso trascendente, y esa diferencia tiene su instante de encarnación más sensible en la Ciudad de Dios agustiniana:

“La Ciudad de Dios cristiana, donde se alojara la vida eterna, no es una utopía. (...) La Ciudad de Dios de San Agustín es la réplica cristiana a la República platónica, pero ya no es de este mundo. La Ciudad de Dios no es utopía porque está pensada como realidad, más allá de la vida visible no es “edificada”, sino descrita; no es pensada sino presentida.”¹⁷⁸⁰

Si San Agustín representa la inconmensurable inminencia –y el vértigo- de una transfiguración, la del espíritu, que en cualquier instante puede sobrevenir, porque es interna y aliada de la carne, la segunda vía, la de la razón, pone el origen de la utopía en un esfuerzo arquitectónico, externo, subrayando el componente de artificio que tal enfoque presupone. Un esfuerzo cuya tensión ha ocupado al hombre desde hace milenios y que todavía no se ha agotado, pues “hay grupos de utopías, familias cuyo linaje no se ha recorrido aún”¹⁷⁸¹. Así la *República* platónica, *La Ciudad del Sol* de Campanella, o la propia *Utopía* de Tomás Moro, con sus industriosos utopianos, no serían más que una muestra parcial de esa suerte de *spes ordine geometrico demonstrata*:

“Es el origen de la utopía, la esperanza sometida a razón, a la razón geométrica.”¹⁷⁸²

En esta matematización de la esperanza que es la utopía, los griegos vuelven a ejercer su prioridad y su preeminencia:

“Cuando nació la razón en los hermosos días de Grecia fue la depositaria, el vehículo de la esperanza y así aparece espléndidamente en Platón. (...)”

“El pesimismo, la melancolía, la angustia, están en la tragedia, en el mundo de los Dioses despiadados.”¹⁷⁸³

Pero, podríamos preguntarnos, someter a la esperanza a razón geométrica, ¿no es desvirtuarla? ¿No es hacerle sufrir una violencia? No lo creemos. Más bien podría decirse que se trata de una operación que meramente constata la existencia de un hiato, de una falla reparable. Entre esperanza y utopía parece haber la misma tensión que existe entre el componente semítico y el componente helénico de la razón occidental. Así, para la esperanza es fundamental la evocación y la

¹⁷⁸⁰ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 153.

¹⁷⁸¹ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 150.

¹⁷⁸² ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 151.

¹⁷⁸³ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 31.

memoria. Se espera porque ya se tiene una experiencia, todo lo difusa que se quiera, de lo esperado. Para el pensamiento utópico, sin embargo, esa evocación es preterida, lo cual conlleva el peligro de olvidar el dolor, el sufrimiento y la opresión habidas en el pasado. El elemento mediador entre la esperanza encarnada y la aséptica construcción de la utopía podría ser de nuevo la memoria, lo cual puede llevarnos a postular como ideal conciliador una suerte de *anamnetische Utopie*, una **utopía anamnética**, por semejanza con aquella *anamnetische Vernunft* o razón anamnética de la que se habló en el párrafo 3.1 (“Mnemósine”) de este trabajo.

También Zambrano propone una suerte de razón anamnética, al menos como prólogo de una reforma del pensar, alba de un hombre nuevo:

“Cuando se llega a la embriaguez del delirio se hace necesario despertar, volver a despertar. El despertar de la filosofía fue primeramente “entrar en razón”. Mas, cuando la razón se ha embriagado, el despertar es “entrar en realidad”; tal vez sea por el momento hacer memoria, hacer historia, recoger de las tribulaciones, la experiencia.”¹⁷⁸⁴

En el terreno de la música, la vía de la prosecución de la utopía por la vía de la razón parece haber tenido un momento de cristalización afortunada en la filosofía de la música y el concepto trascendente de la creación que asociamos a la Segunda Escuela de Viena. Es conocida la reflexión de Schoenberg sobre la última sinfonía, inconclusa, de Gustav Mahler:

“Sabemos tan poco acerca de lo que su *Décima* (para la que, como en el caso de Beethoven, existen esquemas) hubiese expresado, como poco es lo que sabemos sobre la de Beethoven o la de Bruckner. Parece ser que la *Novena* es el límite. El que quiera ir más adelante ha de sucumbir. Parece como si en la *Décima* se nos fuese a hacer partícipes de algo que no debemos conocer todavía, algo para lo que aún no estemos preparados. Aquellos que escribieron una *Novena* se situaron sumamente cerca de la posteridad. Quizá los enigmas de este mundo serían resueltos si alguien que los conociese llegara a escribir una *Décima Sinfonía*. Y esto no es probable que suceda.”¹⁷⁸⁵

En el marco de la filosofía contemporánea, cualquier intento de vincular música y utopía tiene como piedra de toque fundamental un texto, *Der Geist der Utopie* [El espíritu de la utopía], del filósofo alemán Ernst Bloch (1885-1977). El libro, publicado en 1918, representa para Enrico Fubini un hito que “puede leerse como si se tratara de una transposición, en términos filosóficos muy conscientes, de las aspiraciones ético-musicales y estéticas que tuvo Schoenberg en los años

¹⁷⁸⁴ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 121.

¹⁷⁸⁵ SCHOENBERG, Arnold. “Gustav Mahler”. En: *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus, 1963, p. 64.

que transcurrieron entre la alucinación expresionista y la reconstrucción dodecafónica”¹⁷⁸⁶. El libro de Bloch contiene numerosas e importantes referencias a la música. Para Bloch, la música posee un “axioma utópico”¹⁷⁸⁷ superior al de las demás artes. Mas la música no encarna la utopía, no es su verificación o su encarnadura, sino que más bien constituye su anuncio, su apertura, su vindicación, su elemento catalizador.

En 1974, Bloch concedió una entrevista en la que, a propósito de su libro, hacía referencia al papel que en él ocupa la música:

“¿(...) qué decir del lenguaje de la música? ¿Por qué todo el mundo cree comprenderlo y, sin embargo, nadie sabe realmente qué significa la música o qué significado concreto encierra una melodía?” Y sigue más adelante: “¿Cuándo comenzaremos por fin a comprenderla de forma clara? ¿Cuándo podremos sentir diáfananamente a Beethoven, escuchándolo y comprendiéndolo como si se tratara de una palabra que se verbaliza? Al permanecer abierta, la música es una expedición a la utopía, a la utopía de nosotros mismos. De aquí que dentro de ella resuene el encuentro con el Yo.”¹⁷⁸⁸

En la música hay apertura y anticipación (recordemos que fue Zambrano quien escribió que “sin anticipación, el futuro no existiría”¹⁷⁸⁹), creación de un espacio de sentido no verbal —o al menos no verbalizable— donde nuestras más hondas intuiciones pueden articularse y encontrar una modulación, donde esos futuros verbales que son, según Steiner, el segundo pilar de lo mesiánico, encuentran el ámbito propicio para su posibilidad y circulación¹⁷⁹⁰. Es así como, en palabras de Enrico Fubini, “la música adquiere un potente valor propulsor con respecto a la historia de la humanidad.”¹⁷⁹¹

El final del segundo acto de la también inacabada ópera *Moisés y Aarón* de Schoenberg encierra una exclamación que constituye una constatación dolorosa de esos límites que el lenguaje genera y afirma, y que sólo la música, símbolo por antonomasia de toda “palabra redentora”, parece poder trascender. Grita así Moisés:

¹⁷⁸⁶ FUBINI, Enrico. *La estética musical...* op. cit., p. 443.

¹⁷⁸⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸⁸ BLOCH, Ernst. *Der Geist der Utopie*. Citado por Enrico Fubini, *La estética musical...* op. cit., pp. 443-444.

¹⁷⁸⁹ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., pp. 166-167.

¹⁷⁹⁰ Tal vez sería oportuno recordar aquí, de nuevo, unas palabras del inédito zambraniano “La Música”, de 1955: “La Música nunca es coetánea, nunca es el presente, o viene del remoto pasado o es el futuro; o anuncia, crea, un – *transfuturo* [lejano]” (página 119 de la edición citada de Jesús Moreno Sanz.)

¹⁷⁹¹ FUBINI, Enrico. *La estética musical...* op. cit., p. 444.

“¡Así pues, he sido vencido!/¡Cuanto pensé fue todo locura/y no puede ni debe decirse!/¡Oh palabra, palabra que me falta!”¹⁷⁹²

Muchos años antes de escribir ese fragmento, en torno a 1910, Schoenberg concibió un aforismo, cercano al espíritu de Bloch, donde, con un tono característicamente dramático y existencial, tornasolado por las vetas de la estética expresionista, el padre de la dodecafonía enfatiza poéticamente la relevancia y la responsabilidad social y política de la condición de artista:

“El arte es la invocación angustiosa de aquellos que viven dentro de sí el destino de la humanidad; de aquellos a los que no les satisface éste, sino que lo asumen resignadamente; de aquellos que no sirven pasivamente al motor llamado “potencias oscuras”, sino que se lanzan al engranaje en movimiento para comprender su estructura; de aquellos que no apartan los ojos a un lado para ponerse a buen recaudo de las emociones, sino que los abren de par en par para afrontar cuanto haya que afrontar; y de aquellos que, no obstante, cierran a menudo los ojos para percibir de esta manera lo que los sentidos no les transmiten, para mirar dentro de sí lo que solo en apariencia acaece fuera de sí, siendo dentro de ellos mismos donde existe el movimiento del mundo; afuera no llega más que el eco de este movimiento: la obra de arte.”¹⁷⁹³

En el caso de María Zambrano, sus escritos se focalizaron de una manera muy intensa y directa en el concepto de la esperanza (así, por ejemplo, el último capítulo de *Los bienaventurados*, titulado “Las raíces de la esperanza”), mientras que lo utópico aparece más bien como lectura derivada, referencia transversal o supuesta. Una de las pocas, si no la única definición directa de utopía se asienta sobre una singular reflexión autobiográfica que puede leerse en su libro *Filosofía y poesía*:

“Entiendo por Utopía la belleza irrenunciable y aun la espada del destino de un ángel que nos conduce hacia aquello que sabemos imposible, como el autor de estas líneas ha sabido siempre que Filosofía, ella, y no por ser mujer, nunca la podría hacer.”¹⁷⁹⁴

Al igual que Schoenberg, que habla de “percibir lo que los sentidos no transmiten” y que, como es sabido, especuló acerca del principio por él intuido –y parcialmente realizado- de una *Klangfarbenmelodie* [melodía de timbres], Zambrano postuló igualmente el advenimiento de “inéditos humanos sentidos”¹⁷⁹⁵

¹⁷⁹² “So bin ich geschlagen!/So war alles Wahnsinn, was ich gedacht habe,/und kann und darf nicht gesagt werden!/O Wort, du Wort, das mir fehlt!”

¹⁷⁹³ Tomamos la cita de Enrico Fubini, *La estética musical...* op. cit., pp. 445-446.

¹⁷⁹⁴ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 9.

¹⁷⁹⁵ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 177.

como señal de una transfiguración requerida por la esperanza y por su sistemática según razón, la utopía:

“Quizá estén alboreando estos sentidos ya desde el comienzo de los tiempos y con ellos una inédita forma del conocimiento reiteradamente anunciada y aun propuesta a la mente histórica por la mejor filosofía.”¹⁷⁹⁶

Es, pues, inevitable el vincular ese alba de inéditos sentidos humanos con el luminoso columbrar una nueva razón. El horizonte, la esperanza y la utopía del hombre son la razón poética. Ésa es, para Zambrano, la *Décima* aún por escribir:

“La palabra de la razón ha recorrido mayor camino, se ha fatigado, pero tiene su cosecha de seguridades. La de la poesía parece estar a pesar de todas las estaciones recorridas, en el mismo lugar de que partiera. Sus conquistas se miden por otra medida; no avanza. (...) Hechizada y prisionera; así ha de seguir, sin duda, y su unión con la otra palabra, la de la razón, no parece estar muy cercana todavía. Porque todavía no es posible pensar desde el lugar sin límite en que la poesía se extiende, desde el inmenso territorio que recorre errante.”¹⁷⁹⁷

Trascender la razón, instalarse en su más allá. A los que inquirían de José Lezama Lima la clave para interpretar su escritura, éste los remitía siempre a la misma fuente: los Evangelios. Cuando se leen los parlamentos de Cristo en el Nuevo Testamento parece que el lector esté asistiendo a la exhibición de un álgebra especial de los sentidos y las referencias. Detrás de las parábolas, las comparaciones y los dichos, las palabras de Jesús, “Luna de Dios en la noche humana”¹⁷⁹⁸, operan en un terreno donde lo singular del *dictum*, del decir, fuese el trasunto de una lógica supra-verbal en la que las dicotomías fuesen superadas, anuladas en un acto que apunta a algo, una realidad o principio indecibles. Es esa “verdad revelada e indescifrable” que rememora este fragmento de *Filosofía y poesía*:

“La verdad se reconoce ya como parcial y la misma razón descubridora del ser, reconoce la diferencia injusta entre lo que es, y lo que hay. Al hacerlo así, se acerca al terreno de la poesía. Y la poesía al sufrir el martirio de la lucidez, se aproxima a la razón. Mas no pensemos todavía en que se verifique su reintegración, tantas veces soñada por quienes no pueden decidirse entre una y otro. Quien está tocado de la poesía, no puede decidirse y quien se decidió por la filosofía no puede volver atrás. Sólo el tiempo, la historia, cuando al fin, haga que se sitúe la razón, agotado el tema del ser y de la creación, más allá. Allí donde, desde hace largos tiempos, espera la verdad revelada e indescifrable, la verdad

¹⁷⁹⁶ ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., pp. 177-178.

¹⁷⁹⁷ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 116.

¹⁷⁹⁸ ZAMBRANO, María. *Unamuno*, op. cit., p. 191.

donde, realmente, la “caridad está hechizada”. Caridad y comunión que no han trascendido al pensamiento, porque nadie ha podido todavía pensar este “logos lleno de gracia y de verdad”.¹⁷⁹⁹

“Caridad hechizada”, expresión deliberadamente cuasi homófona del título de aquel célebre ensayo de José Lezama Lima, *La cantidad hechizada*. Donde la “caridad está hechizada” es el punto de encuentro entre lógica, ética y estética, donde el desenvolvimiento pleno de una forma se identifica con la plenitud de su sentido. Este punto, se piense lo que se piense, ninguna manifestación artística ha logrado sugerirlo de manera más explícita que la música. Siempre que las otras artes han planteado la posibilidad de su liberación respecto del mundo fenoménico y su incardinación en un plano superior que aunara forma y contenido, han aspirado, de una manera u otra, a la condición de la música.

Esa aspiración de las artes, de la que la música parece gozar sin esfuerzo alguno, por su propia naturaleza, estaría condicionada por una determinación de principio más importante aún, más esencial, en la que el motivo de la *anámnesis* vuelve a ponerse en primer plano:

“El arte parece ser el empeño por descifrar o perseguir la huella dejada por una forma perdida de existencia. Testimonio de que el hombre ha gozado alguna vez de una vida diferente.”¹⁸⁰⁰

Es, de nuevo, la misma idea del paraíso ínsito en la memoria. Para que algo sea gozado, antes ha tenido que ser “sentido en su privación”. El retrato que hace aquí Zambrano de ese “eros” o apetito puede ser igualado sin dejar el más mínimo resquicio con aquella “nostalgia infinita” o “nostalgia del Infinito” que los románticos alemanes llamaban *Sehnsucht*:

“Hay un libro venerable que por tantos motivos puede ser considerado el origen de la poesía: el *Libro de los Muertos*, de Egipto. La momia perfecta se presenta ante sus jueces; al final de cada examen son pronunciadas las palabras sagradas, sacramentales: "Pasa; eres puro" y le es franqueada una puerta; espacios cerrados hasta ese instante, espacios de los que entra en posesión al par que de su libertad (...). Y ese espacio y esta realidad si pueden ser gozados tienen que haber sido sentidos en su privación, por ese "eros", apetito que no se dirige a cosa alguna en particular, sino a una realidad presentida en el recuerdo.”¹⁸⁰¹

¹⁷⁹⁹ ZAMBRANO, María. *Filosofía...* op. cit., p. 116.

¹⁸⁰⁰ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 45.

¹⁸⁰¹ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 46.

El poeta está poseído por el furor de la *anámnesis*. Recordemos que el músico es también un poeta. Los románticos se referían al compositor como *Tondichter*, “poeta del sonido”:

“Poeta es el hombre devorado por la nostalgia de estos espacios, asfixiado más que ningún otro por la estrechez del que se nos da, ávido de realidad, de intimidad con todas sus formas posibles.”¹⁸⁰²

Sehnsucht, nostalgia, deseo de religación: pulsiones todas ellas que no sólo debemos asociar a la esfera del arte o la propia religión, sino que hay que vincular también con la *mathesis*, la actividad científica y el ejercicio de la Filosofía:

“(…) lo que el hombre moviliza para engendrar la objetividad es religioso (…).”¹⁸⁰³

Todo aquello que el hombre activa para ponerse en el estado que llamamos “objetividad”, toda pulsión analítica es algo que, en su causa última (o en su fuente primera, como se quiera decir), se rehúsa al escrutinio de la razón.

¹⁸⁰² ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 47.

¹⁸⁰³ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 118.

8. CONCLUSIONES

La vertiente —y hasta podríamos decir la *naturaleza sonora*— de la filosofía de María Zambrano es un aspecto que la bibliografía existente hasta la fecha ha tratado de forma a la vez insuficiente e incesante, de forma tangencial o como componente en algunos casos casi anecdótica de esa filosofía. En gran medida, esa tangencialidad ha venido dada por el hecho de que la mayoría de los especialistas que se han parado a considerar en algún momento lo musical del pensamiento zambraniano provenían de campos distintos al de la propia música.

En cuanto a una ponderación ajustada del valor y la intensidad de las relaciones efectivas que Zambrano tuvo con la música a lo largo de su vida, podemos afirmar que María Zambrano albergó la intención de dedicarse profesionalmente a ella, probablemente al piano (siendo la práctica musical y el estudio del piano una suerte de asociación inevitable para las mujeres de su clase social en esa época), y para ello hizo planes de cursar estudios superiores en ese sentido. Fue principalmente la oposición paterna a este proyecto vital la que determinó que Zambrano encauzara sus inquietudes en otra dirección.

Ya desde el período segoviano (1909-1926), es constatable la frecuentación por parte de María Zambrano de la oferta musical local (en este caso la Sociedad Filarmónica de Segovia), con una regularidad que denota no un mero deseo de plegarse a convenciones sociales propias de su clase, sino un interés real y mantenido por la llamada música culta.

En Madrid, las vivencias musicales de María Zambrano se enriquecen lógicamente, dada la mayor oferta cultural en general, y musical en particular de la capital de España. Sus testimonios autobiográficos nos la muestran como testigo asidua de las actuaciones de la Orquesta Sinfónica de Madrid, la orquesta de Enrique Fernández Arbós, principalmente en los conciertos populares que ésta ofrecía en el Monumental Cinema, espacio que la formación empezó a frecuentar de manera constante a partir de 1926.

La programación musical de la Orquesta Sinfónica, así como la de la Orquesta Filarmónica de Madrid, fundada y dirigida por el maestro Bartolomé Fernández Casas, no se centraba sólo en el repertorio clásico-romántico, sino que incluía igualmente un gran número de estrenos, tanto de compositores extranjeros (Stravinsky, Milhaud, Casella, Honegger) como españoles (los Halffter, Bacarisse, Pittaluga¹⁸⁰⁴, Esplá, etc.) Esta circunstancia nos permite plausiblemente

¹⁸⁰⁴ El padre del compositor Gustavo Pittaluga, el doctor Pittaluga Fattorini (también Gustavo de nombre, 1876-1956), que ejerció como catedrático de Parasitología y Patología Tropical en la Universidad de Madrid, ha sido considerado el segundo gran amor de María Zambrano ya en la larga estancia en La Habana, así como, en declaración de ella misma, “mi guía en el exilio”. (Cfr.

colegir que Zambrano tuvo muchas oportunidades de exponerse al estímulo estético e intelectual de la música contemporánea de su tiempo, con inclusión de la de los compositores españoles de la llamada Generación del 27, contemporáneos de la generación literaria del mismo título. Esto podría haber supuesto una familiarización más que anecdótica de Zambrano con el llamado Neoclasicismo musical que ese grupo de compositores representó para la historia de la música española. Así parecen indicarlo las descripciones que Zambrano incluye en *Delirio y destino* sobre el ambiente intelectual y los intereses estéticos de la juventud en los años que se sitúan en el entorno de la proclamación de la República.

Ya en su exilio en Cuba, durante los años cuarenta y principio de los cincuenta, Zambrano seguirá en parte en la órbita del Neoclasicismo a través de su estrecha amistad allí con un músico de procedencia española: Julián Orbón. Orbón pone en contacto a María con su propia música, con la actividad sinfónica de La Habana (principalmente la generada por la Orquesta Filarmónica, que era frecuentada por grandes directores e intérpretes europeos) y con la tradición musical española, que Orbón debió conocer bien y debía ser presencia no infrecuente en las reuniones del Grupo Orígenes que tenían como sede privilegiada la casa de los Orbón. Esta música era evocada como un nexo de unión con la patria perdida, ayudando a conformar ese sentimiento de ausencia que los años irán modulando.

En sus otros lugares de exilio, y hasta su vuelta a España en 1984, María Zambrano siguió frecuentando recitales y conciertos, con las lógicas limitaciones impuestas por una incensante precariedad económica, los problemas de salud (los propios y los de su hermana Araceli) y el intenso trabajo intelectual desplegado para hacer frente a las necesidades mínimas de subsistencia. Ese contacto con la música aflora, a modo de delgados filamentos de luz, en la correspondencia, en los escritos filosóficos y en los sucesivos ejercicios de confesión y memoria.

La afición a la llamada música culta o seria en María Zambrano no está marcada por un signo de elitismo o aristocratismo estético de ninguna especie. También la música popular (flamenco, tonadas infantiles, cantos espirituales negros, folclore afrocubano, etc.) fue objeto de su predilección, como manifestación espontánea del sentir del pueblo, de ese pueblo por cuya redención

MORENO SANZ, Jesús. "Guías y constelaciones". En: *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes/Fundación María Zambrano, 2004, pp. 209-252.) Las "Cartas a María Zambrano" del doctor Pittaluga, precedidas de un estudio titulado "La relación epistolar de Gustavo Pittaluga y María Zambrano", han sido publicadas por Rogelio Blanco en el número 313, de junio de 2007, de la *Revista de Occidente*, pp. 39-69.

ella trabajó y que consideraba como las entrañas —sofocadas, reprimidas, silenciadas— del cuerpo social.

La vuelta a España, ya en el marco de una seguridad económica relativamente mayor y del creciente reconocimiento de su figura, supuso una intensificación postrera, si cabe, de esas ricas vivencias musicales acumuladas durante toda una vida. Unas veces como complemento algo fortuito de sus escasos momentos de ocio, en el curso de sus muy esporádicas salidas por Madrid, otras respondiendo a la programación y a las escuchas dirigidas de algunos amigos, Zambrano sigue descubriendo músicas (de Monteverdi a Bruckner), ahondando su vecindad y cercanía connaturales con la que ella llamó “la más real de las artes.”¹⁸⁰⁵

La constante remisión a la música a lo largo y ancho de la obra zambraniana no es un mero recurso retórico. La metaforización del lenguaje a partir de categorías musicales apunta a un estatus de auténtico *centro focal* de su filosofía.

La música (y con ella todas las realidades asociadas a su campo semántico) constituye para Zambrano la metáfora por antonomasia entre las que ella considera “vivas y actuantes”¹⁸⁰⁶. La metáfora más poderosa entre las “que se imprimen en el ánimo de las gentes y moldean su vida”¹⁸⁰⁷, cuya función sería la de “definir una realidad inabarcable por la razón, pero propicia a ser captada de otro modo.”¹⁸⁰⁸

Si la aportación más sustantiva y original de María Zambrano a la historia de la filosofía universal es el hallazgo de la llamada “razón poética”, la centralidad de la música en su obra viene corroborada por el hecho de que fue la propia autora la que sugirió la expresión “razón musical” como equivalente a la anterior, al tiempo que propuso como definición de la música la de “razón mediadora” (otro de los muchos nombres de la razón poética).¹⁸⁰⁹

El propio pensamiento es definido como música interior y el hacer “música con el pensamiento”¹⁸¹⁰ es un estado constantemente invocado y perseguido (puesto que “[e]l pensamiento cuanto más puro, tiene su número, su medida, su música.”¹⁸¹¹) Un estado cuya dinámica aboca a una “precisión” que Zambrano estima como algo muy distinto de la *clarté* cartesiana¹⁸¹². La célebre “danza del

¹⁸⁰⁵ ZAMBRANO, María. “La Música”, *op. cit.*, p. 120.

¹⁸⁰⁶ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* *op. cit.*, p. 59.

¹⁸⁰⁷ *Ibid.*

¹⁸⁰⁸ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...*, *op. cit.*, p. 60

¹⁸⁰⁹ *Cfr.* ZAMBRANO, María. *Notas...* *op. cit.*, p. 129.

¹⁸¹⁰ ZAMBRANO, María. *Delirio...* *op. cit.*, p. 210.

¹⁸¹¹ ZAMBRANO, María. “Poema y sistema”. En: *Hacia un saber...* *op. cit.*, p. 55.

¹⁸¹² ZAMBRANO, María. *Delirio...* *op. cit.*, p. 210.

pensamiento”¹⁸¹³, de fuertes resonancias nietzscheanas, se inscribe absolutamente en esta misma línea.

La exaltación de la música se vincula entonces inextricablemente en Zambrano con la crítica al racionalismo, pero también con la crítica al absolutismo y con la postulación del fin de la “historia sacrificial”, expresión con la que Zambrano connota principalmente el carácter del devenir histórico en Occidente (de ahí su anhelo simultáneo de una “religión de la luz” y no del sacrificio, como es la cristiana). De lo gnoseológico a lo político-existencial, la música constituye una suerte de hilo que atraviesa los distintos planos de la reflexión zambrana a modo de paradigma constantemente aludido, imagen insustituible para suscitar y propiciar las transformaciones que Zambrano columbra, desea y persigue.

Al margen de posibles matices, la pertinencia del doble calificativo compuesto con el que Zambrano definió la filiación de su pensamiento (órfico-pitagórico) nos parece incontestable. A ello apunta lo que hemos llamado la naturaleza *antigonal* del alma (interpretada órficamente como enterrada en el sepulcro que es el cuerpo), el carácter mediador del alma y la música, la reivindicación de las entrañas (“palabra que nace en Unamuno”¹⁸¹⁴, con la salvedad del remoto precedente de Empédocles¹⁸¹⁵) y el corazón (víscera también, más noble) como instancias centrales de la vida, la concepción del sentir y el entender como unidad perdida que debe ser restaurada (lo que Zambrano llama “la ciencia del corazón”¹⁸¹⁶ y nosotros la función noética del mismo). La atención a las entrañas supone igualmente la introducción del factor musical, pues si el espacio corresponde al dominio del pensamiento, el de las entrañas es el ritmo.¹⁸¹⁷

Orfismo, pitagorismo y música convergen en el carácter nuclear que en Zambrano asume la *anámnesis* (recordemos que en el orfismo y el pitagorismo Mnemósine tiene relevancia religiosa), hasta el punto de que podría hablarse en nuestra autora, por analogía con la tradición judía de la memoria (la de autores como Benjamin, Adorno o Bloch), de una metafísica, una gnoseología y una moral anamnéticas. La relevancia de la música en este aspecto es irrefutable (recordemos, una vez más: “La música es la diosa que sirve a la memoria”¹⁸¹⁸). Las reflexiones sobre la Guerra Civil y la memoria de los vencidos (tal como

¹⁸¹³ Vid. “Poema y sistema”, en *Hacia un saber...* op. cit.

¹⁸¹⁴ ZAMBRANO, María. *Unamuno*, op. cit., p. 170.

¹⁸¹⁵ Diels-Kranz 31 B 4.

¹⁸¹⁶ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 67.

¹⁸¹⁷ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 68.

¹⁸¹⁸ ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 84.

aparece, por ejemplo, en *Delirio y destino*¹⁸¹⁹), ponen de manifiesto la dimensión ética de esta componente esencial de la razón poética.

Orfismo y pitagorismo significan también, por último, la reivindicación del *lógos*-número (pitagórico y heracliteano) frente al *lógos*-palabra (aristotélico) y, con él, de un sentido relacional y procesual del hombre, de la sociedad y del mundo. En relación con esto, vista y oído encarnan dos esferas bien diferenciadas de conocimiento y dos maneras bien distintas de ser y estar en el mundo.

La prevalencia mística del sentido del oído es una de las confirmaciones más reveladoras que Zambrano encuentra en el que habría de ser uno de sus maestros intelectuales, Marius Schneider. El eje Unamuno-Schneider, además, es esencial a la hora de determinar la centralidad del *ritmo* en la ontología zambraniana. El primero a través de su idea de *metarritmis* o cambio de ritmo (es decir, variación en lo más íntimo y definitorio de un ser) como principal factor transformativo de la realidad. El segundo por su aseveración de la naturaleza polirrítmica del hombre y la constatación de que “[e]n su forma más substancial, todos los ritmos son acústicos”¹⁸²⁰, lo cual eleva a un plano de absoluta hegemonía la imitación acústica sobre las demás.

Zambrano debe a Schneider, igualmente, el concepto de isomorfismo rítmico, es decir, el “parentesco rítmico de los fenómenos”¹⁸²¹ emplazados en los más distintos planos morfológicos y la “constitución formal del cosmos.”¹⁸²² Pero la incidencia de Schneider se refleja en, al menos, otros cuatro aspectos o temas del discurso zambraniano:

Schneider supone para Zambrano una confirmación de esas otras fuentes de saber (el cristianismo primitivo, la Patrística, el gnosticismo, el misticismo cristiano y sufí, el hinduismo) en las que el alemán detecta supervivencias de las concepciones místicas primitivas.

La reconstrucción arqueológica que hace Schneider de una cosmología musical megalítica abre a Zambrano la visión de las fuentes más remotas de la tradición del pitagorismo. Schneider tiende puentes que serán muy significativos para la evaluación que Zambrano haga de aquella tradición.

El “saber sobre el alma” de Zambrano será inmensamente estimulado por la influencia de Schneider, y determinado por una certeza básica, a saber: la de que “el contenido mítico de las religiones es la manifestación misma de la vida del alma.”¹⁸²³

¹⁸¹⁹ ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 238.

¹⁸²⁰ SCHNEIDER, Marius. *El origen de los animales-símbolos...* op. cit., p. 325

¹⁸²¹ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 47.

¹⁸²² *Ibid.*

¹⁸²³ ZAMBRANO, María. *El sueño creador*, op. cit., p. 77.

Otro de los focos, por último, determinados por la lectura del autor alemán es la musicalidad del lenguaje originario, así como la relación entre el componente intelectual de la palabra y el componente acústico o fónico, tema éste que se fusiona plenamente con las reflexiones de Zambrano acerca de la Palabra en *Claros del bosque* o *De la aurora*.

El concepto de isomorfismo rítmico puede ser utilizado para buscar homologías entre el pensamiento zambraniano y la música. Abre, además, la caja de las resonancias que las investigaciones sobre los sueños y el tiempo puedan tener para la comprensión de la música

La reflexión sobre la Palabra es inseparable de la referida al arte de los sonidos. La relación entre una y otra se caracteriza por un dualismo interpretativo según el cual la música es lo sustancialmente otro que la palabra y, al mismo tiempo, su más determinante dependencia genética. En la música se oculta la semilla de la palabra. La música es matriz o “placenta de sombra”¹⁸²⁴ del *verbum*. Es esta última una idea especialmente importante en las más señaladas monografías zambranianas.

El par palabra-música tiene su *análogon* en la polaridad cielo-tierra (la pareja Urano-Gea de la *Teogonía* de Hesíodo). Esa polaridad viene signada por una oposición de género que mantiene vínculos con ciertas tradiciones de pensamiento. La femineidad de la Música-Tierra-Gea y la masculinidad de la Palabra-Cielo-Urano puede señalarse como nexo común entre la ontología pitagorizante de Zambrano y la metafísica de la música de Wagner.

El origen común de palabra y canto es un principio afirmado por Zambrano: no en una clave antropológica, tal como puede encontrarse en Rousseau, sino en clave religiosa, mística y gnóstica. En su metafísica de la palabra, Zambrano se muestra muy afín al tono propio del Evangelio de Juan.

El vínculo entre palabra y silencio establece vínculos innegables con el gnosticismo (los testimonios de Hipólito de Roma o Clemente de Alejandría que recogemos en nuestro trabajo abogan por esta interpretación).

En relación con esta metafísica de la palabra, la esperanza y el proyecto utópico sostenidos por Zambrano (pues el origen de la utopía es “la esperanza sometida a razón, a la razón geométrica”¹⁸²⁵) se articula como un desandar el camino histórico recorrido por aquella, para procurar un luminoso y musical retorno al origen: la subsunción de la palabra en su matriz primera, la del silencio, y con ello su adentramiento en el ritmo. Sólo de esa manera la palabra recuperará, dice Zambrano, su inocencia perdida y su autenticidad.¹⁸²⁶

¹⁸²⁴ ZAMBRANO, María. *España...* op. cit., p. 216.

¹⁸²⁵ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 151.

¹⁸²⁶ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 49.

La retórica zambraniana (lo que hemos llamado el singular *dictum* de la autora) está impregnada del modelo relacional y fluente de la música, de una manera que permite compararla con su opuesto simétrico: la retórica musical inspirada en las *figurae* del *ars rethorica* de la Antigüedad, tal como la practicaron los músicos de los siglos XVII y XVIII, principalmente.

La recurrencia y la sistematicidad en el uso de imágenes musicales permiten abordar el proyecto de definir un sistema musical zambraniano a base de cuatro parámetros principales: ritmo, armonía, melodía, forma.

El parámetro ritmo es el de más largo recorrido en su filosofía. Su fuente es claramente unamuniana y llega a Zambrano a través de un ensayo de 1916 titulado *La juventud "intelectual" española*¹⁸²⁷. En Unamuno está ya la certeza de que “el temperamento o idiosincrasia de cada cosa (...) se revela en un ritmo particular y (...) la suprema fórmula de cada ser puede resultar fórmula de función rítmica.”¹⁸²⁸ Esta certeza vendrá luego confirmada en la crucial lectura que Zambrano hará de *El origen musical de los animales-símbolos* de Schneider en París, en los años 60, la cual llevará a Zambrano a afirmar que “[c]ada animal tiene su propio ritmo, sólo el hombre es polirrítmico, sólo el hombre imita y danza.”¹⁸²⁹ De aquí se derivarán vastas consecuencias en los más distintos planos de la reflexión zambraniana. Así, por ejemplo, el *análisis rítmico* se revela como herramienta hermenéutica privilegiada para el historiador e instrumento idóneo de prospección y diagnóstico social para el político y el mero ciudadano. Pues si el mundo es pluralidad de voces y multiplicidad de tiempos, entonces el político, el ciudadano, el hombre en suma, en ninguna otra imagen encuentra su modelo más acabado que en el *contrapuntista*.

La naturaleza polirrítmica y polifónica de la criatura humana está igualmente en la base del pensar utópico de María Zambrano, de un modo que presenta visos de analogía con el de otros pensadores y poetas como Friedrich Hölderlin. Las imprevisibles posibilidades del hombre, su condición de proyecto a realizar, la indefinición de sus futuras “mutaciones”¹⁸³⁰, todo ello deriva de su polirritmia constitutiva.

El parámetro armonía aparece en Zambrano, por un lado, como derivación de la tradición proveniente de la filosofía griega (Pitágoras, Heráclito, Platón y Plotino, principalmente) y de las ideas físicas del estoicismo, por otro como

¹⁸²⁷ UNAMUNO, Miguel de. “La juventud «intelectual» española”, contenido en *Ensayos* (tomo III). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1916.

¹⁸²⁸ UNAMUNO, Miguel de. “La juventud «intelectual» española”, *op. cit.*, p. 47.

¹⁸²⁹ ZAMBRANO, María. “Consideraciones sobre el animal”. En: *Semana*, vol. XI, n° 326, San Juan de Puerto Rico, 24 de marzo de 1965, p. 3.

¹⁸³⁰ ZAMBRANO, María. *Notas...* *op. cit.*, pp. 41-42.

auténtico instrumento de análisis en el marco de la fenomenología de la forma-sueño. Aquí la autora hace un uso tan preciso de las secuencias de metáforas interrelacionadas (“tonalidad” y “atonalidad”, “disonancia” y “consonancia”) que es imposible negar que Zambrano albergara un conocimiento, siquiera vago, de la teoría musical.

El parámetro melodía es el *análogon* de toda ordenación matemático-lógica de elementos dispersos que, justamente en virtud de esa ordenación, alcanzan a cobrar un sentido y a tornarse expresivos. Este parámetro ocupa también un lugar de relevancia como metáfora dentro de lo que hemos llamado “fenomenología de la creación artística”.

En *Notas de un método* se da un giro interpretativo interesante en cuanto a la valoración relativa de los parámetros rítmico y melódico. Allí el ritmo es caracterizado con un signo axiológico negativo (como “expresión de la falta de libertad”¹⁸³¹, como materialización de lo infernal), mientras que el pensamiento, el pensamiento creador, es considerado “melódico”.¹⁸³²

La exaltación zambraniana de la melodía tiene en *Notas de un método* su puntal más prominente: se emparenta, por un lado, con los arcanos de la tradición órfico-pitagórica y, por otro, con la lectura que realizó Zambrano de *El origen musical de los animales-símbolos* de Schneider. La melodía, entendida como emanación acústica del alma (“la melodía, el canto del alma”¹⁸³³) encuentra su validación en las investigaciones que el erudito alemán realizó sobre la cosmovisión de las culturas primitivas, en las cuales figura como motivo privilegiado el de la imagen mística del agua como reflejo sonoro del ser más interno del hombre.

El parámetro forma —que hemos tomado como remitente a la fenomenología de la forma-sueño zambraniana— es, junto con el relativo al ritmo, el más fértil en cuanto a sus potenciales aplicaciones a los campos de la fenomenología de la creación, la percepción, el análisis y la interpretación musical.

Los análisis de la temporalidad desplegados por Zambrano en sus investigaciones sobre los sueños denotan un altísimo grado de perspicacia o acuidad que, siendo la música arte del tiempo, arrojan todo un caudal de posibles proyecciones en el terreno del arte de los sonidos que habrán de ser objeto de futuros trabajos.

Zambrano tenía un interés sincero por la ciencia de su tiempo, especialmente por las teorías físicas contemporáneas, que no desconocía: la

¹⁸³¹ ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., p. 12.

¹⁸³² *Ibid.*

¹⁸³³ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 101.

relatividad, el principio de indeterminación o el teorema de la incompletud de Kurt Gödel¹⁸³⁴. Aunque no fuese una especialista en estos temas, las consecuencias espirituales de estos descubrimientos la interesaron y permearon su discurso, orientando a su vez sus propias y personales investigaciones.

Una de las pruebas más evidentes de esta orientación la constituye las investigaciones de Zambrano sobre la temporalidad y la fenomenología de la forma-sueño, cuya precisión nos ha llevado a hablar de una suerte de “física de los sueños” desarrollada por ella.

Zambrano define la naturaleza discontinua (que nosotros hemos llamado *cuántica*) del tiempo. Discontinuidad que se convierte, sin embargo, en garante del carácter transitivo del mismo. La discontinuidad implica la íntima estructura atomística del tiempo, y esto presupone a su vez la existencia del “átomo de vacío”¹⁸³⁵ que haga posible la fluencia de los *quanta* temporales.

La agudeza de Zambrano en sus análisis de la temporalidad, de la fenomenología de la conciencia interna del tiempo y de la forma-sueño la llevan a descender a un nivel de observación que podría ser calificado de *subatómico*, puesto que se aplica a describir los constituyentes elementales de las unidades mínimas que considera. Lo más llamativo a este respecto es su constatación de la doble naturaleza, *corpúscular* y *ondulatoria* a la vez, del tiempo.

El concepto físico de “gravedad” (y su derivado, “campo gravitatorio”) es también acogido por Zambrano como metáfora que alude a la fuerza de atracción ejercida sobre el sujeto por todo lo que éste experimenta en su ser como aguardándolo en estado de latencia y la fluctuante reclamación que el pasado y el futuro realizan sobre el instante presente, condicionándolo, determinando su expansión o su contracción (puesto que el tiempo no es una magnitud absoluta).

En el terreno de la ética, Zambrano sugiere la perspectiva de una suerte de “ética gravitacional” (la expresión es nuestra), definida por el influjo que, desde la pasividad operante de aquéllos que están privados de voz (los muertos, los no nacidos, los seres irracionales), emana hacia los vivos que, a causa justamente de su razón, su vida y su libertad, quedan obligados a actuar en el mundo. Esta ética está íntimamente relacionada con la llamada *razón anamnética*, que a su vez hay que vincular con la tradición judía de la memoria y con la centralidad de esta instancia en las vetas místicas del orfismo y el pitagorismo.

A imagen y semejanza de la física contemporánea, Zambrano establece una relación formularia entre gravitación y temporalidad. En los sueños se produce, por emplear una expresión común a los físicos, una “dilatación

¹⁸³⁴ Vid. MORENO SANZ, Jesús. “Guías y constelaciones”, *op. cit.*

¹⁸³⁵ ZAMBRANO, María. *Notas...* *op. cit.*, p. 35.

gravitacional del tiempo”, porque en ellos lo gravitatorio alcanza una potencia máxima que conduce directamente al fenómeno de la atemporalidad.

La atemporalidad de los sueños —es decir, el constituirse los sueños en la “inmovilidad de un movimiento”¹⁸³⁶— es un rasgo que estos tienen en común con la música.

Los análisis zambranianos sugieren fuertemente la posibilidad de llevar a cabo una geometrización de las investigaciones realizadas en el ámbito de la fenomenología de la forma-sueño, constituyendo ésta una de las principales vías, a nuestro juicio, para posibles futuras investigaciones. Algunos atisbos de esta posibilidad vendrían dados por la frecuencia con que Zambrano hace uso de referencias geométricas: una de las frecuentes es la de la línea espiral (que, como recuerda Schneider, es “símbolo por excelencia de la evolución mística del universo hacia la eternidad.”¹⁸³⁷)

Los descubrimientos realizados por Zambrano en el terreno de la fenomenología de la forma-sueño podrían revelarse en un futuro inmediato como susceptibles de aplicación en el campo del análisis musical. Así, la complejidad y riqueza de tales descubrimientos sugiere incluso la posibilidad de proyectar análisis aplicados a partir de las categorías enunciadas por Zambrano. Es ésta una de las vías más prometedoras de desarrollo entrevistas en el pensamiento musical zambranianiano.

La música, en tanto modelo de fluencia, se eleva a paradigma del orden social. En concreto, el parámetro del ritmo es nuclear dentro de la reflexión política de Zambrano, pues, como escribe en *Persona y democracia*, “[u]n cierto ritmo (...) es la base de la civilización, de una sociedad”¹⁸³⁸ y “[e]l orden de una sociedad está más cerca del orden musical que del orden arquitectónico”¹⁸³⁹. Desde un punto de vista ético y político, el paradigma de la música se revela como un potente factor corrector del absolutismo, herramienta de diagnosis de posibles desviaciones o patologías, inductor de la tolerancia y sostenedor de la esperanza. Con ésta, y ya en el orden transformativo de la historia, la música se muestra íntimamente relacionada, así como con la utopía (que no es sino “la esperanza sometida a razón.”¹⁸⁴⁰) Estas ideas conectan a Zambrano con la tradición utópico-musical que se remonta a Bloch, Schoenberg, Cage o Scelsi.

¹⁸³⁶ ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 18.

¹⁸³⁷ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos...* op. cit., p. 207

¹⁸³⁸ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 29.

¹⁸³⁹ ZAMBRANO, María. *Persona...* op. cit., p. 206.

¹⁸⁴⁰ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber...* op. cit., p. 151.

BIBLIOGRAFÍA

A. BIBLIOGRAFÍA DE MARÍA ZAMBRANO

A.1. Monografías

Horizonte del liberalismo. Madrid: Ediciones Morata, 1996 [1930].

Los intelectuales en el drama de España y escritos de la Guerra Civil.

Presentación de Jesús Moreno Sanz para la edición de Madrid: Trotta, 1998 [1937].

Filosofía y poesía. México: Fondo de Cultura Económica, 1996 (3ª ed.) [1939].

Pensamiento y poesía en la vida española. Madrid: Endymion, 1996 [1939].

Unamuno. Edición e introducción de Mercedes Gómez Blesa. Barcelona:

DeBols!llo, 2004 [1942].

La confesión, género literario y método. Madrid: Siruela, 2004 (3ª ed.) [1943].

Séneca. Madrid: Siruela, 2002 (2ª ed.) [1944, con el título de *El pensamiento vivo de Séneca (Presentación y antología)*, editorial Losada, Buenos Aires].

La agonía de Europa. Madrid: Trotta, 2000 [1945].

Hacia un saber sobre el alma. Madrid: Alianza, 2004 [1950].

El hombre y lo divino. México: Fondo de Cultura Económica, 1993 [1955].

Persona y democracia: la historia sacrificial. Madrid: Siruela, 2004 (2ª ed.) [1958].

Fragmentos de los cuadernos del Café Greco. Roma: Instituto Cervantes, 2004 [1958].

La España de Galdós. Madrid: Endymion, 1989 (3ª ed.) [1960].

España, sueño y verdad. Barcelona: Edhasa, 2002 [1965].

El sueño creador. Madrid: Turner, 1986 [1965].

La tumba de Antígona. Diotima de Mantinea. Málaga: Litoral, 1983 [1967].

Claros del bosque. Barcelona: Seix Barral, 2002 (5ª ed.) [1978].

De la Aurora. Madrid: Tabla Rasa, 2004 [1986].

Notas de un método. Madrid: Mondadori, 1989.

Algunos lugares de la pintura. Madrid: Acanto/Espasa-Calpe, 1989.

Delirio y destino. Los veinte años de una española. Madrid: Círculo de Lectores, 1989.

Los bienaventurados. Madrid: Siruela, 2004 [1990].

Los sueños y el tiempo. Madrid: Siruela, 2004 (2ª ed.) [1992].

Las palabras del regreso. Edición y presentación de Mercedes Gómez Blesa. Salamanca: Amarú Ediciones, 1995.

La Cuba secreta. Madrid: Endymion, 1996.

Cervantes (Ensayos de crítica literaria). Málaga: Fundación Málaga, 2005.

Algunos lugares de la poesía. Edición, introducción y notas de Juan Fernando Ortega Muñoz. Madrid: Trotta, 2007.

La aventura de ser mujer. Selección y edición de Juan Fernando Ortega Muñoz. Málaga: Veramar, 2007.

Filosofía y educación. Manuscritos. Selección y edición de Ángel Casado y Juana Sánchez-Gey Venegas. Málaga: Ágora, 2007.

A.2. Artículos

“Falla y su *Retablo*”. En: *Con dados de niebla*, nº 6, Huelva, 1988 [*Hoja literaria* 3, marzo de 1933].

“Conde de Keyserling: la vida íntima”. En: *Revista de Occidente*. Madrid, febrero de 1934, pp. 227-232.

“Eloísa o la existencia de la mujer”. En: *Anthropos* (Suplementos). Barcelona, nº 2, 1987, pp. 79-87 [*Sur* (Buenos Aires), nº 124, febrero de 1945].

“La Cuba secreta”. En: *Orígenes*, nº 20, La Habana, 1948, pp. 63-69.

“Fragmentos sobre la naturaleza”. En: *Anthropos* (Suplementos). Barcelona, nº 2, 1987, pp. 87-90 [*Orígenes* (La Habana), nº 33, 1953].

“Carta abierta a Alfonso Reyes sobre Goethe”. En: *El Nacional*. México, septiembre de 1954, p. 23.

“El Cid y don Juan: una extraña coincidencia”. En: *Papel literario (El Nacional)*. Caracas, 15 de octubre de 1959, pp. 1 y 6.

“Mozart, un milagro musical”. En: *Semana*, 12 de febrero de 1964, p. 4.

“La plegaria silenciosa”. En: *Con dados de niebla. Revista de Literatura: María Zambrano. Artículos de la Revista "Semana"*. Presentación y recopilación de Mercedes Gómez Blesa. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, 2002, pp. 45-46 [*Semana*. San Juan de Puerto Rico, vol X, nº 300, 11 de marzo de 1964, p. 4].

“La ciudad, creación histórica”. En: *Semana*, 22 de abril de 1964.

“La ciudad”. En: *Semana*, 11 de noviembre de 1964.

“La metáfora del corazón”. En: *Semana*, 24 de febrero de 1965, p. 4.

- “Consideraciones sobre el animal”. En: *Con dados de niebla. Revista de Literatura: María Zambrano. Artículos de la Revista “Semana”*. Presentación y recopilación de Mercedes Gómez Blesa. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, 2002, pp. 106-107 [*Semana*. San Juan de Puerto Rico, vol XI, nº 326, 24 de marzo de 1965, p. 3].
- “La palabra y el silencio”. En: *Anthropos* (Suplementos). Barcelona, nº 2, 1987, pp. 113-116 [*Asomante* (San Juan de Puerto Rico), octubre-diciembre de 1967].
- “J.L.L. en La Habana”. En: *Índice*, nº 232, Madrid, 1968, pp. 28-31.
- “Entre el ver y el escuchar”. En: *Educación*. San Juan (Puerto Rico), nº 30, septiembre de 1970, pp. 112-113.
- “Los cielos y otros fragmentos”. En: *Exilio*. Nueva York, n. 3-4, 1971, pp. 81-86.
- “Del método en filosofía o de las tres formas de visión”. En: *Anthropos* (Suplementos). Barcelona, nº 2, 1987, pp. 120-124 [*Río Piedras* (San Juan de Puerto Rico), nº 1, septiembre de 1972].
- “Miguel de Molinos, reaparecido”. En: *Ínsula*, Madrid, núm. 338, enero de 1975, pp. 3-4.
- “Acerca de la generación del 27”. En: *Ínsula*, Madrid, núm. 368-369, julio-agosto de 1977, pp. 1-2.
- “La mirada originaria en la obra de José Ángel Valente”. En: *Quimera*, febrero de 1981, pp. 39-42.
- “La oscuridad de Nietzsche”. En: *Diario 16* (Culturas). Madrid, 12 de mayo de 1985, p. III.
- “Metamorfosis”. En: *Diario 16* (Culturas). Madrid, 16 de junio de 1985, nº 10.
- “Un impar monumento”. En: *Diario 16* (Culturas). Madrid, 23 de junio de 1985, nº 11.

- “La inminente vuelta de los aedas”. En: *Diario 16* (Culturas). Madrid, 30 de junio de 1985, nº 12, p. I.
- “Árbol, toro, lira”. En: *Diario 16* (Culturas). Madrid, 7 de julio de 1985, nº 13.
- “Lenguajes no humanos”. En: *Diario 16* (Culturas). Madrid, 8 de septiembre de 1985, núm. 22.
- “El balbuceo”. En: *Diario 16* (Culturas). Madrid, 16 de octubre de 1985, nº 26, p. III.
- “De los números y los elementos”. En: *Diario 16* (Culturas). Madrid, 20 de octubre de 1985, nº 28, p. I.
- “El rumor”. En: *Diario 16* (Culturas). Madrid, 16 de febrero de 1986, nº 45, p. VI.
- “El misterio de la quena”. En: *Diario 16* (Culturas). Madrid, 16 de abril de 1988, p. VII.
- “El silencio”. En: *Heraldo de Aragón*. Zaragoza, 27 de noviembre de 1988, p. 13.
- “María Zambrano: *Yo soy de la razón pasiva*”. En: *Diario 16* (Culturas). Madrid, 3 de diciembre de 1988. Entrevista de Javier Ruiz a María Zambrano.
- “A modo de autobiografía. María Zambrano”. En: *Compluteca*, abril de 1989, pp. 7-15.
- “Del silencio. Apuntes”. En: *La comarca*, nº 8. Vélez-Málaga, noviembre-diciembre de 1989, p. 4.
- “Los dos polos del silencio”. En: *Creación*. Madrid, nº 1, 1990, pp. 6-9. [En: *Liber amicorum: Salvador de Madariaga*. De Tempel (Brujas), 1966, pp. 195-199. A su vez, este artículo está contenido en el más amplio titulado “La palabra y el silencio”, de 1967, mencionado arriba.)
- “El espacio y el ritmo”. En: *Torre de las palomas*, nº 3, Málaga, invierno de 1990.
- “Las dos metáforas del conocimiento”. En: *Credo*. La Habana, nº 1, 1993, p. 8.

“La huella del paraíso”. En: *Álbum Letras-Artes*. Madrid, nº 40, 1994, pp. 74-79.

“Escritos sobre Nietzsche”. En: *Philosophica Malacitana*, Suplemento nº 2, 1994, pp. 131-142. (Selección de artículos e inéditos publicados por esa revista, con la coordinación de Luis E. Santiago Guervós, bajo el título general de “Actualidad de Nietzsche en el 150 aniversario de su nacimiento”).

“La restauración de la danza”. En: *Rey lagarto*. Sama de Langreo (Asturias), nº 30-31, 1997, p. 48

“Ciudad ausente”. En: *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*. Barcelona, 2000, nº 2, p. 133.

“La casa y su melodía”. En: *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”*, nº 3, Barcelona, 2001, pp. 143-144.

A.3. Inéditos

“Sobre el mito de Tristán e Iseo” (1940, M-15)

“Arte y danza” (1948, M-311)

“La Música” (1955, M-213). (Este inédito fue publicado por Jesús Moreno Sanz en la revista *Archipiélago*, nº 59, diciembre de 2003, pp. 115-122.)

“El canto” (1958, M-375)

“Orfeo” (1964, M-92)

“La casa y su melodía” (12 de noviembre de 1964, M-299). Inédito publicado en la revista *Aurora*, nº 3, febrero de 2001, pp. 143-144.

“Para entender la obra de María Zambrano” (sin fecha ni número de catalogación). Inédito publicado en la revista *Antígona. Revista cultural de la Fundación María Zambrano*, nº 1, 2007, pp. 158-159.

B. BIBLIOGRAFÍA SOBRE MARÍA ZAMBRANO

- ADÁN, Óscar. “La entraña y el espejo”. En: *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*. Carmen Revilla (ed.) Madrid: Trotta, 1998, pp. 173-191.
- AMORÓS, Amparo. “Zambrano-Valente: la palabra, lugar de encuentro”. En: *Litoral* (Málaga) II/124-125-126, 1983, pp. 63-74.
- ANDREU, Agustín (ed.). *Cartas de La Pièce (correspondencia con Agustín Andreu)*. Valencia: Pre-Textos y Universidad Politécnica de Valencia, 2002.
- ANDREU, Agustín. *Sideraciones (2)*. Valencia: Pre-Textos/Univ. Politécnica de Valencia, 2003.
- ANDREU, Agustín. “Pitágoras y Aristóteles sobre el alma en el hombre y lo divino de María Zambrano”. En: *Actas del Congreso Internacional del Centenario de María Zambrano: I. Crisis y Metamorfosis de la Razón en María Zambrano, Vélez-Málaga 2004*. Vélez Málaga: Fundación María Zambrano, 2005, pp. 26-74.
- BALZA, Isabel. “Una aproximación a lo femenino en María Zambrano”. En: *Paradigma. Revista universitaria de cultura*, nº 5, mayo de 2008, pp. 9-11.
- BENEYTO, José María/GONZÁLEZ FUENTES, Juan Antonio (coords.). *María Zambrano. La visión más transparente*. Madrid: Trotta, 2004.
- BERGAMÍN, José. *Dolor y claridad de España. Cartas a María Zambrano*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2004.
- BLANCO MARTÍNEZ, Rogelio. “Razón pictórica”. En: *Archipiélago*, 59: “María Zambrano: la razón sumergida”, 2003, pp. 94-97.
- BLANCO MARTÍNEZ, Rogelio. “La pintura: lugar antropológico privilegiado”. En: *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Fundación María Zambrano, 2004, pp. 663-669.

BLANCO MARTÍNEZ, Rogelio. “La relación epistolar de Gustavo Pittaluga y María Zambrano”. En: *Revista de Occidente*, nº 313, junio de 2007, pp. 39-45.

BONILLA, Alcía B. “Razón poética y género: arquetipos femeninos”. En: *Philosophica Malacitana*, IV, 1991, pp. 49-64.

BUNDGÅRD, Ana. *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*. Madrid: Trotta, 2000.

BUNDGÅRD, Ana. “La esperanza en tiempos de crisis”. En: *Actas del Congreso Internacional del Centenario de María Zambrano*. Vélez Málaga: Fundación María Zambrano, 2005, pp. 75-92.

BUNDGÅRD, Ana. “El silencio de Job”. En: *Antígona. Revista cultural de la Fundación María Zambrano*, nº 2, 2007, pp. 6-19.

CEREZO GALÁN, Pedro. “De la historia trágica a la historia ética”. En: *Philosophica Malacitana*, IV, 1991, pp. 71-90.

CEREZO GALÁN, Pedro. “Criaturas de la aurora”. En: *Catálogo de la Exposición “María Zambrano: 1904-1991”* (comisariada por Blanca Sánchez y Rogelio Blanco Martínez). Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2000, pp. 52-56.

CEREZO GALÁN, Pedro. “La otra mirada. (A modo de introducción a la razón poética)”. En: *Archipiélago*, 59, diciembre de 2003, pp. 25-34.

CEREZO GALÁN, Pedro. “Los maestros de María Zambrano: Unamuno, Ortega y Zubiri”. En: *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes/Fundación María Zambrano, 2004, pp. 189-208.

CEREZO GALÁN, Pedro (ed.). *María Zambrano*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005.

- CHICA, Francisco. “Un cielo sin reposo. Emilio Prados y María Zambrano: correspondencia(s)”. En: *Homenaje a María Zambrano. Estudios y correspondencia* (VV.AA.) México D. F.: El Colegio de México, 1998, pp. 199-259.
- CRUZ AYUSO, Cristina de la. “A propósito de María Zambrano”. En: *Revista de Hispanismo Filosófico*, núm. 8, pp. 85-87.
- DIEGO, Eliseo. Prólogo a *María Zambrano en Orígenes*. México: El Equilibrista, 1987, pp. VII-XI.
- EGUIZÁBAL, José Ignacio. *La huida de Perséfone. María Zambrano y el conflicto de la temporalidad*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- EGUIZÁBAL, José Ignacio. *El exilio y el reino: en torno a María Zambrano*. Madrid: Huerga y Fierro editores, 2002 [2000].
- FENOY GUTIÉRREZ, Sebastián. “María Zambrano y Spinoza: una misma concepción de la libertad humana”. En: *Actas del II Congreso Nacional de Antropología Filosófica*, editadas por Jacinto Chozza en el volumen *Pensar lo humano*, Madrid: Iberoamericana/Shaf, 1997, pp. 67-70.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Eugenio. “Ecos de Spinoza en María Zambrano”. En: *Spinoza en España*. Edición a cargo de Atilano Domínguez. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- FERNÁNDEZ MARTORELL, Concha. *María Zambrano: entre la razón, la poesía y el exilio*. Mataró: Ediciones de Intervención Cultural, 2004.
- FORNIELES, Javier (ed.). *Correspondencia. José Lezama Lima – María Zambrano. María Zambrano – María Luisa Bautista*. Sevilla: Ediciones Espuela de Plata, 2006.
- GÓMEZ BLESA, Mercedes. “Los miradores de María Zambrano”. En: *Antígona. Revista cultural de la Fundación María Zambrano*, nº 2, 2007, pp. 62-77.
- GÓMEZ CAMBRES, Gregorio. *El camino de la razón poética*. Málaga: Editorial Ágora, 1992.

GÓMEZ CAMBRES, Gregorio. *La aurora de la razón poética*. Málaga: Ágora, 2005. (Incluye un breve escrito de María Zambrano titulado *La vocación de maestro*, citado en el apartado “Fuentes primarias” de la presente bibliografía).

GONZALO CARBÓ, Antoni. “María Zambrano y la gnosis: «don celeste», cielo interior”. En: *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”*, nº 4, febrero de 2002, pp. 44-56.

HIGUERA, Fermín. “Lo musical en María Zambrano”. En: *María Zambrano. La visión más transparente*. Madrid: Trotta, 2004, pp. 173-180.

LAPIEDRA GUTIÉRREZ, Guillermo. 1997. “Una comparación entre Razón Vital y Razón Poética. María Zambrano y la Filosofía de la Religión.” En: *Revista de Ciencias de las Religiones*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1997.

LLEVADOT, Laura. “Zambrano-Spinoza: elementos y tránsitos del pensar”. En: *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*. Carmen Revilla (ed.) Madrid: Trotta, 1998, pp. 139-147.

LÓPEZ ARANGUREN, José Luis. “Los sueños de María Zambrano”. En: *Revista de Occidente*, febrero de 1966, pp. 207-212.

LÓPEZ ARANGUREN, José Luis. “Filosofía y poesía”. En: *El pensamiento de María Zambrano*. Madrid: Zero-Zyx, pp. 111-121.

McGILL, Guillermo. “De la música, las ideas y la verdad. Homenaje a María Zambrano”. En: *Cuadernos de Jazz*, nº 83, julio-agosto de 2004. Acceso 14-01-2007, <<http://www.revistasculturales.com>>

McGILL, Guillermo. “Antología para músicos: Fragmentos de María Zambrano”. En: *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Fundación María Zambrano, 2004, pp. 609-630.

MAILLARD, Chantal. “Acerca de la razón poética”. En: *María Zambrano: el canto del laberinto*. Segovia: Diputación provincial, 1992, pp. 73-78.

- MAILLARD, Chantal. *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*, ensayo 6. Lérida: Ed. de la Universitat de Lleida, 1997.
- MAILLARD, Chantal. “La violencia de la palabra. Algunas consideraciones acerca del origen de la poesía y la filosofía”. En: *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Fundación María Zambrano, 2004, pp. 385-396.
- MARSET, Juan Carlos. *María Zambrano: I. Los años de formación*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2004.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco. “Introducción al pensamiento musical de María Zambrano”. En: *Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología* (Oviedo, del 17 al 20 de noviembre de 2004). *Revista de Musicología*, vol. XXVIII, nº 2, diciembre de 2005, pp. 1017-1025.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco. “Algunas puntualizaciones sobre *La agonía de Europa* de María Zambrano y la música”. En: *Interartes* (año 5, suplemento nº 10), Loulé (Portugal), mayo de 2006, pp. 39-46.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco. “La ‘razón poética’ en la Edad de Plata: el pensamiento musical de María Zambrano (1904-1991)”. En: *Actas del Seminario Internacional Complutense “Música y Cultura en la Edad de Plata, 1915-1939. En el cincuentenario de Adolfo Salazar* (Madrid, del 17 al 19 de abril de 2008). En prensa.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco. “Notas sobre el pitagorismo en María Zambrano”. En: *Actas del V Congreso Internacional sobre la Vida y la Obra de María Zambrano* (Vélez-Málaga, del 22 al 25 de abril de 2008). En prensa.
- MICHERON, Cécile. “Introducción al pensamiento de María Zambrano: *Algunos lugares de la pintura*”. En: *LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica*, 36, 2003, pp. 215-244.

MORA GARCÍA, José Luis. “Hija de un sueño. El magisterio de sus padres”. En: *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Fundación María Zambrano, 2004, pp. 253-270.

MORENO SANZ, Jesús. “La Música, el Número”. En: María Zambrano, *La tumba de Antígona. Diotima de Mantinea*. Málaga: Litoral / Autores, 1989, p. 144.

MORENO SANZ, Jesús. “Roce adivinatorio mirada remota. Lógica musical del sentir en María Zambrano”. En: *Isegoría*, 11, abril de 1995, pp. 162-176.

MORENO SANZ, Jesús. *Encuentros sin fin con el camino de pensar de María Zambrano, y otros encuentros*. Madrid: Endimión, 1996.

MORENO SANZ, Jesús (ed.). *La razón en la sombra. Antología crítica [de escritos de] María Zambrano*. Madrid: Siruela, 2004 (2ª ed.).

MORENO SANZ, Jesús. “Guías y constelaciones”. En: *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Fundación María Zambrano, 2004, pp. 209-252.

MORENO SANZ, Jesús. “El espejo del agua: antología de la pintura”. En: *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Fundación María Zambrano, 2004, pp. 641-662.

MOREY, Miguel. “Conjeturas sobre el interrogar”. En: *Actas del II Congreso Internacional sobre la vida y la obra de María Zambrano*. Vélez-Málaga: Fundación María Zambrano, 1998.

MOREY, Miguel. “Delirios en La Habana. Materiales de lectura”. En: *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”*, nº 2, marzo de 1999, pp. 103-113.

MUÑOZ HUBERMAN, Angelina. “María Zambrano: el número, la música, la nada.” En: *Actas del II Encuentro Internacional. La luz y el tiempo*. Morelia (México), 1988.

- MUÑOZ VITORIA, Fernando. "Memoria de los sueños". En: *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Fundación María Zambrano, 2004, pp. 597-605.
- MURCIA SERRANO, Inmaculada. "La metamorfosis de la razón poética en razón musical: análisis de *Poema y sistema* de María Zambrano." En: *Actas del Congreso Internacional del Centenario de María Zambrano*. Vélez Málaga: Fundación María Zambrano, 2005, pp. 605-613.
- NEVES, Maria João das. "Diótima de Mantinea en la voz de María Zambrano". En: *Aurora. Papeles del "Seminario María Zambrano"*, nº 1, 1999, pp. 92-99.
- NEVES, Maria João das. "Estética e sonho". En: *Interartes*. Loulé: Instituto Universitário Dom Alfonso III, diciembre de 2004, pp. 5-16.
- NEVES, Maria João das. "Razón poética y círculo de quintas. La musicalidad de la palabra zambraniana". En: *Actas del Congreso Internacional del Centenario de María Zambrano*. Vélez Málaga: Fundación María Zambrano, 2005, pp. 614-621.
- NEVES, Maria João das. "A música do pensamento em três andamentos". En: *Interartes*. Loulé: Instituto Universitário Dom Alfonso III, mayo de 2006, pp. 5-38.
- NEVES, Maria João das. "A Razão Medicinal. Zambrano e Séneca: Convergências e Divergências". En: *Antígona. Revista cultural de la Fundación María Zambrano*, nº 2, 2007, pp. 162-173.
- NEVES, Maria João das. "Al encuentro del ser recibido: la fenomenología del sueño de María Zambrano en el Asesoramiento Ético y Filosófico". En: *Aurora. Papeles del "Seminario María Zambrano"*, nº 8, noviembre-diciembre de 2007, pp. 37-54.
- NIMMO, Clare E. "The Poet and the Thinker: María Zambrano and Feminist Criticism". En: *The Modern Language Review*, vol. 92, nº 4, octubre de 1997, pp. 893-902.

ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando (ed.). *María Zambrano o la metafísica recuperada*. Málaga: Ayuntamiento de Vélez-Málaga, 1982.

ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. “Los intelectuales en el drama de España, según María Zambrano”. En: *Litoral*, II, 1983, pp. 130-158.

ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. “Encuadramiento órfico-pitagórico de la filosofía zambraniana”. En: *Philosophica Malacitana*, IV, 1991, pp. 197-214.

ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. *Apuntes para una teoría de Andalucía*. Málaga: Editorial Librería Ágora, 1992.

ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. *María Zambrano. Su vida y su obra*. Málaga: Delegación Provincial de la Consejería de Educación y Ciencia, 1992.

ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. *Introducción al pensamiento de María Zambrano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. *La eterna Casandra*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1996.

ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. “La metafísica de María Zambrano”. En: *Letra internacional*, otoño 2004, pp. 36-39.

ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. *Biografía de María Zambrano*. Málaga: Arguval, 2006.

ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. “Presencia de Aristóteles en la metafísica zambraniana”. En: *Antígona. Revista cultural de la Fundación María Zambrano*, nº 2, 2007, pp. 112-137.

PARDO, Carmen. “Vibraciones del pensar”. En: *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Fundación María Zambrano, 2004, pp. 631-640.

- PARDO, Félix. “Voces pitagóricas en el pensamiento de Rosa Chacel”. En: *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”*, nº 3, febrero de 2001, pp. 101-114.
- PINEDA, Víctor Manuel. “Sacrificio, agonía y salvación del individuo (sobre el Spinoza de María Zambrano)”. En: Carmen Revilla (ed.). *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*. Madrid: Trotta, 1998, pp. 149-158.
- PINO CAMPOS, Luis Miguel. “Antígona: de la piadosa rebelde de Sófocles a la mística inmortal de María Zambrano”. En: *Antígona. Revista cultural de la Fundación María Zambrano*, nº 1, 2007, pp. 78-95.
- PITTALUGA, Gustavo. “Cartas a María Zambrano” (editadas por Rogelio Blanco Martínez). En: *Revista de Occidente*, nº 313, junio de 2007, pp. 46-69.
- PRIETO, Sonia/ADÁN, Óscar. “Notas sobre la “forma-sueño” y los últimos neoplatónicos”. En: *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”*, nº 2, marzo de 1999, pp. 114-120.
- PRIETO, Sonia. “El pensar que fluye como gota de aceite”. En: *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”*, nº 4, febrero de 2002, pp. 107-112.
- PRIETO, Sonia. “Amor de engendrar en la belleza. Filosofía y conocimiento amoroso en María Zambrano”. En: José María Beneyto / Juan Antonio González Fuentes (coords.). *María Zambrano. La visión más transparente*. Madrid: Trotta, 2004, pp. 393-425.
- RAMÍREZ, Goretti. *María Zambrano crítica literaria*. Madrid: Devenir, 2004.
- REVILLA, Carmen (ed.). *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*. Madrid: Trotta, 1998.
- REVILLA, Carmen (ed.). “Raíz y horizonte del pensamiento de María Zambrano”. En: *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*. Madrid: Trotta, 1998.
- RIUS GATELL, Rosa. “Del pitagorismo y Aristóteles: a hombros de María Zambrano”. En: Carmen Revilla (ed.). *Claves de la razón poética. María*

Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo. Madrid: Trotta, 1998, pp. 99-110.

RIVAS, Reyna. “Carta a María Zambrano”. En: *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Fundación María Zambrano, 2004, pp. 333-340.

ROCHA BARCO, Teresa (ed.). *María Zambrano: la razón poética o la filosofía*. Madrid: Tecnos, 1997.

RUIZ, Javier (coord.). *María Zambrano. Premio Miguel de Cervantes [1988]*. Catálogo de la Exposición dedicada a María Zambrano en la Biblioteca Nacional con motivo de la concesión del Premio "Miguel de Cervantes". Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.

RUIZ RODRÍGUEZ, Juan José. “El canto de las piedras de la aurora”. En: *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”*, nº 2, marzo de 1999, pp. 74-80.

SALINAS MARTÍNEZ, Pedro. “De la noche, el ruido y el silencio: Fuga nº 3”. En: *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”*, nº 3, febrero de 2001, pp. 35-42.

SÁNCHEZ, Blanca/BLANCO MARTÍNEZ, Rogelio (coord.). *Catálogo de la Exposición “María Zambrano: 1904-1991”*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2000.

SÁNCHEZ GEY, Juana. “La filosofía como autobiografía en María Zambrano”. En: *Antígona. Revista cultural de la Fundación María Zambrano*, nº 1, 2007, pp. 96-104.

SAVATER, Fernando. “La voz de María Zambrano”. En: *Catálogo de la Exposición “María Zambrano: 1904-1991”* (comisariada por Blanca Sánchez y Rogelio Blanco Martínez). Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2000, pp. 32-33.

SOLA, Mercedes. “Música, metamorfosis de la razón.” En: *Actas del Congreso Internacional del Centenario de María Zambrano: I. Crisis y*

Metamorfosis de la Razón en María Zambrano, Vélez-Málaga 2004. Vélez Málaga: Fundación María Zambrano, 2005, pp. 747-760.

SOREL, Andrés. “María Zambrano y Luis Cernuda”. En: *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Fundación María Zambrano, 2004, pp. 295-306.

TOMERO ALARCÓN, Rafael. “*Ser de soledades*. María Zambrano niña y adolescente”. En: *Archipiélago*, 59: “María Zambrano: la razón sumergida”, 2003, pp. 98-100.

VALENDER, James. “María Zambrano y la Generación del 27”. En: *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Fundación María Zambrano, 2004, pp. 271-294.

VERDÚ DE GREGORIO, Joaquín. “María Zambrano: olvido, música y palabra.” En: *Actas del III Congreso Internacional sobre la vida y la obra de María Zambrano*. Vélez Málaga: Fundación María Zambrano, 2004.

VITIER, Cintio. “María Zambrano, nuestro mito viviente”. En: *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Fundación María Zambrano, 2004, pp. 341-344.

ZAMBRANO, María/RIVAS, Reyna. *Epistolario: María Zambrano y Reyna Rivas*. Caracas: Monte Ávila, 2004.

ZAMBRANO, María/SIMONS, Edison. *Correspondencias. María Zambrano-Edison Simons*. Alcalá de Henares: Fugaz Ediciones, 1993.

C. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

AA. VV. *La música de Cernuda*. Notas al programa del concierto celebrado en el Teatro Cervantes de Málaga el 9 de octubre de 2002, con motivo del centenario del nacimiento de Luis Cernuda. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2002.

ADORNO, Theodor W. *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Taurus, 2001 (3ª ed.) [1951].

ADORNO, Theodor W. *Disonancias. Música en el mundo dirigido*. Madrid: Rialp, 1966.

ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie. (Gesammelte Schriften, 7)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Trad. esp. de Fernando Riaza. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1990 (3ª ed.) [1970].

ADORNO, Theodor W. *Essays on Music* (Introducción, selección, comentario y notas de Richard Leppert). Berkeley / Los Angeles / Londres: University of California Press, 2002.

ADORNO, Theodor W. *Escritos musicales IV. (Moments musicaux. Impromptus)*. Madrid: Akal, 2008. (Contiene una traducción, debida a Antonio Gómez Scheenkloth y Alfredo Brotons Muñoz, del ensayo “Pequeña herejía”, pp. 319-324.)

AGAMBEN, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 1995.

ALABARTA Y BAVIERA, José Luis. “Prada, Amancio [Amancio Prada Prada]”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (13 vols.), Emilio Casares Rodicio (coord.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.

ANDERSON, Kenneth. “Adiós a todo eso. Un réquiem por el neoconservadurismo”. En: *Revista de libros*, nº 126, junio de 2007, pp. 9-

13.

- ANDRÉS, Ramón. *Johann Sebastian Bach. Los días, las ideas y los libros*. Barcelona: El Acantilado, 2005.
- ANDRÉS, Ramón. *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*. Madrid: El Acantilado, 2005.
- ANDRÉS, Ramón. *El oyente infinito. Reflexiones y sentencias sobre música, de Nietzsche a nuestros días*. Barcelona: DVD Ediciones, 2007.
- AROLA, Raimon. *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de Occidente. Ss. XV-XVII*. Palma de Mallorca: Olañeta, 2002.
- AROLA, Raimon. *Alquimia y religión. Los símbolos herméticos del siglo XVII*. Madrid: Siruela, 2008.
- ASSUNTO, Rosario. *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Madrid: Visor, 1989 [1967].
- AULESTIA, Gotzon. *Técnicas compositivas del siglo XX* (2 vols.). Madrid: Alpuerto, 1998 (vol. I). Vitoria: Comunidad del País Vasco, 2004 (vol. II).
- AZAÑA, Manuel. *Discursos políticos* (edición de Santos Juliá). Barcelona: Crítica, 2004.
- AZAUSTRE, Antonio/CASAS, Juan. *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel, 1997.
- AZÚA, Félix de. "Todo pasado es presente". En: *Revista de libros*, nº 24, diciembre de 1998, pp. 6-7.
- BARTÓK, Béla. *Escritos sobre música popular*. Madrid: Siglo XXI, 1987.
- BEGHIN, Tom. "Haydn as Orator: A Rhetorical Analysis of His Keyboard Sonata in D Major, Hob.XVI:42". En: Elaine Sisman (ed.). *Haydn and His World*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1997, pp. 201-254.
- BÉHAGUE, Gerard/MOORE, Robin. "Cuba, Republic of". *Grove Music Online*.

- L. Macy (ed.). Acceso 12-06-2008, <http://www.grovemusic.com>
- BERKELEY, George. *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*. Madrid: Alianza, 1992 [1710].
- BERNABÉ, Alberto/JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, Ana Isabel. *Instrucciones para el más allá. Las laminillas órficas de oro*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2001.
- BERNABÉ, Alberto. *Textos órficos y filosofía presocrática. Materiales para una comparación*. Madrid: Trotta, 2004.
- BIEDERMANN, Hans. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós, 1993 [1989].
- BLACKING, John. *How Musical Is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.
- BLECUA, Alberto. *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 1983.
- BLOCH, Ernst. *Geist der Utopie*. Frankfurt am Main: Gesamtausgabe 3, Werkausgabe Edition Suhrkamp, 1977 [1918]
- BLOCH, Ernst. *Das Prinzip Hoffnung*. Hay trad. española de Felipe González Vicén, *El principio esperanza* en Madrid: Trotta, 2004 [1938-1947].
- BOIS, Mario. *Iannis Xenakis. The Man and His Music*. Westport (Connecticut): Greenwood Press, 1980 [1967].
- BONASTRE, Francesc. "Barcelona". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (13 vols.), Emilio Casares Rodicio (coord.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.
- BOZAL, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (2 vols.). Madrid: Visor, 1996.
- BRELET, Gisèle. *Esthétique et création musicale*. París : P.U.F., 1947.
- BRUYNE, Edgar de. *La estética de la Edad Media*. Madrid: Visor, 1987 [1947].

- BURKERT, Walter. *De Homero a los Magos. La tradición oriental en la cultura griega*. Barcelona: El Acantilado, 2002 [1999].
- BURNHAM, Scott. "Schubert and the Sound of Memory". En: *The Musical Quarterly*, vol. 84, nº 4, Winter 2000, pp. 635-654.
- BURSTEIN, Poundie. "Lyricism, Structure, and Gender in Schubert's G Major String Quartet". En: *The Musical Quarterly*, vol. 81, 1997, pp. 51-63.
- CAGE, John. *Escritos al oído*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1999.
- CAGE, John. *Silencio*. Madrid: Árdora, 2002 [1961].
- CALVOCORESSI, Peter. *La Biblia: diccionario de personajes*. Madrid: Alianza, 2001 [1987].
- CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980 (reimp. de la 2ª ed.) [1946].
- CARR, Raymond. *España: de la Restauración a la democracia, 1875-1980*. Barcelona: Ariel, 1999 (6ª ed.) [1980].
- CASABLANCAS DOMINGO, Benet. *El humor en la música. Broma, parodia e ironía*. Kassel: Edition Reichenberger, 2000.
- CASARES RODICIO, Emilio (coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (13 vols.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.
- CASARES RODICIO, Emilio. "Espinós Moltó, Víctor Juan". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (13 vols.), Emilio Casares Rodicio (coord.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.
- CASSIRER, Ernst. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989 [1956].
- CATIN, Giulio. *Historia de la música, 2. El medioevo (primera parte)*. Madrid:

Turner, 1987, p. 29.

CELAN, Paul. *Obras completas*. Madrid: Trotta, 1999.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2002 (6ª ed.) [1958].

CIRLOT, Victoria/GARÍ, Blanca. 1999. *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.

COLLI, Giorgio. *La sabiduría griega (I). Diónisos, Apolo, Eleusis, Orfeo, Museo, Hiperbóreos, Enigma*. Madrid: Trotta, 2008 [1995].

COLLI, Giorgio. *La sabiduría griega (II). Epiménides, Ferecides, Tales, Anaximandro, Anaxímenes, Onomácritos*. Madrid: Trotta, 2008.

COLONNA, Francesco. *Sueño de Polífilo*. Barcelona: El Acantilado, 1999 [1499].

COMOTTI, Giovanni. *Historia de la música, I. La música en la cultura griega y romana*. Madrid: Turner, 1986 [1977].

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford / Nueva York: Oxford University Press, 1987.

COOK, Nicholas. *Music: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 1998. Trad. esp. de Luis Gago. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza, 2001.

COPENHAVER, Brian P. (ed.). *Corpus Hermeticum / Asclepio*. Madrid: Siruela, 2000 [1992].

CORBIN, Henry. *Cuerpo espiritual y Tierra celeste*. Madrid: Siruela, 1996 [1979].

CORTÉS, Helena/LEYTE, Arturo (eds.). *Friedrich Hölderlin. Correspondencia completa*. Madrid: Hiperión, 1990.

CRUZ-MALAVÉ, Arnaldo. *El primitivo implorante. El "sistema poético" de*

José Lezama Lima. Amsterdam: Rodopi, 1994.

DAVERIO, John. "One More Beautiful Memory of Schubert": Schumann's Critique of the Impromptu, D. 935". En: *The Musical Quarterly*, vol. 84, nº 4, Winter 2000, pp. 604-618.

DAVERIO, John. "Im Legendenton de Schumann y el concepto de arabesco de Friedrich Schlegel". En: *Quodlibet. Revista de especialización musical*, nº 22, 2002, pp. 128-148.

DELEUZE, Gilles / Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1993 [1991].

DERRIDA, Jacques. *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*. Barcelona: Paidós, 1989.

DIESTE, Rafael. *Obras literarias*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2006.

DOUEIHI, Milad. *Historia perversa del corazón humano*. Barcelona: Edhasa, 1999.

DRABKIN, William. "Circle of fifths". *Grove Music Online*. L. Macy (ed.). Acceso 24-07-2007, <http://www.grovemusic.com>

DRABKIN, William. "Ursatz". *Grove Music Online*. L. Macy (ed.). Acceso 16-09-2007, <http://www.grovemusic.com>

ECKERMANN, Johann Peter. *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*. Barcelona: El Acantilado, 2005 [1836-1848].

ESPINÓS MOLTÓ, Víctor Juan. *El maestro Arbós*. Madrid: Espasa-Calpe, 1942.

ESPIÑA, Yolanda. *La razón musical en Hegel*. Pamplona: EUNSA, 1996.

FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa Calpe, 1988 (4ª ed.) [1950].

FAROUKI, Nayla. *La relatividad*. Madrid: Debate, 1994 [1993].

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. *Domus Aurea. Diálogos en la casa de Virgilio*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1998.

FERNÁNDEZ-RAÑADA, Antonio. “Los números cósmicos y el principio antrópico”. En: *Revista de libros*, nº 72, diciembre de 2002, pp. 31-32.

FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía* (4 vols.). Barcelona: Ariel, 1994.

FIRZ-DAVID, Linda. *La villa de los Misterios de Pompeya*. Gerona: Atalanta, 2007.

FISK, Charles. “Schubert Recollects Himself: The Piano Sonata in C Minor, D. 958”. En: *The Musical Quarterly*, vol. 84, nº 4, Winter 2000, pp. 635-654.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica del Poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1992.

FRISCH, Walter. “You Must Remember This”: Memory and Structure in Schubert’s String Quartet in G Major, D. 887”. En: *The Musical Quarterly*, vol. 84, nº 4, Winter 2000, pp. 582-603.

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1988 [1976].

GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991 [1977].

GADAMER, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 1996 [1976-1986].

GÁMEZ MILLÁN, Sebastián. “De las humanidades en cuestión”. En: *Paradigma. Revista universitaria de cultura*, nº 4, noviembre de 2007, pp. 20-22.

GARCÍA AVELLO, Ramón. “Orbón de Soto, Julián”. En: *Diccionario de la*

- música española e hispanoamericana* (13 vols.), Emilio Casares Rodicio (coord.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.
- GARCÍA CASTILLO, Pablo. “Las vidas de los filósofos griegos: una búsqueda gozosa de la felicidad”. En: *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, vol. 23, 2006, pp. 7-31.
- GARCÍA GUAL, Carlos. “Los nuevos textos órficos”. En: *Revista de libros*, nº 106, octubre de 2005, pp. 31-32.
- GARCÍA PÉREZ, Amaya Sara. *El concepto de consonancia en la teoría musical: de la escuela pitagórica a la revolución científica*. Salamanca: Universidad Pontificia, 2006.
- GARCÍA Y BELLIDO, Antonio. *Urbanística de las grandes ciudades del mundo antiguo*. Madrid: CSIC, 1966.
- GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco J. *Olallo Morales (1874-1975): una imagen exótica de la música española*. Madrid: Alpuerto, 2005.
- GINGERICH, John M. “Remembrance and Conciousness in Schubert’s C-Major String Quintet, D. 956”. En: *The Musical Quarterly*, vol. 84, nº 4, Winter 2000, pp. 619-634.
- GODWIN, Joscelyn. *Armonías del Cielo y de la Tierra*. Barcelona: Paidós, 2000.
- GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. Javier. *Afinación y temperamento en la música occidental*. Madrid: Alianza, 1992.
- GÓMEZ AMAT, Carlos y Joaquín Turina Gómez. *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*. Madrid: Alianza, 1994.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. *El círculo de la sabiduría. Diagramas del conocimiento en el mitraísmo, el gnosticismo, el cristianismo y el maniqueísmo*. Madrid: Siruela, 1998.
- GÓMEZ LÓPEZ, César. *Significado y libertad. Un ensayo en Filosofía del Lenguaje*. Madrid: Siglo XXI, 2003.

- GÓMEZ YEBRA, Antonio (ed.). *Sonetos completos de Jorge Guillén*. Granada: Ánade, 1988.
- GRIFFITHS, Paul. *Modern Music and After. Directions since 1945*. Nueva York: Oxford University Press, 1995.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1986 [1951].
- GRONDIN, Jean. *Introducción a la hermenéutica filosófica*. Barcelona: Herder, 1999 [1991].
- HANSLICK, Eduard. *De lo bello en la música*. Buenos Aires: Ricordi, 1947 [1854].
- HASSAN TOUMA, Habib. *La música de los árabes*. Madrid: Alpuerto, 1998.
- HEGEL, G.W.F. *Estética* (2 vols.) Barcelona: Península, 1989.
- HEIDEGGER, Martin. *¿Qué es Metafísica?*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo* (trad. de Jorge Eduardo Rivera C.) Madrid: Trotta, 2003 [1927].
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Carta de Lord Chandos y otros textos en prosa*. Barcelona: Alba Editorial, 2001.
- HUSSERL, Edmund. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid: Trotta, 2002 [1928].
- IGLESIAS, Antonio. “Pérez Casas, Bartolomé”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (13 vols.), Emilio Casares Rodicio (coord.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir. *La musique et l'ineffable*. París: Editions de Seuil, 1983. (Hay trad. esp. a cargo de Alfredo Taberna del capítulo I de este libro: “Ética y metafísica de la música”, en *Revista de Occidente*. Madrid, abril de 1997, pp. 7-22.)

- JUNG, Carl Gustav/KERÉNYI, Karl. *Introducción a la esencia de la mitología*. Madrid: Siruela, 2004.
- KAUFMAN SHELEMAY, Kay. "Crossing Boundaries in Music and Musical Scholarship: A perspective from Ethnomusicology". En: *The Musical Quarterly*, vol. 80, nº 1, Spring 1996, pp. 13-30.
- KERÉNYI, Karl. *Eleusis*. Madrid: Siruela, 2004.
- KERMAN, Joseph. *Musicology*. Londres: Fontana Press, 1985.
- KLEIN, Étienne. *Las partículas elementales*. Madrid: Debate, 1994 [1993].
- KÖNIG, Karl. *Hermano animal*. Madrid: Editorial Rudolf Steiner, 1999 [1967].
- KRAMER, Lawrence. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press, 1995.
- KRAMER, Lawrence. *Franz Schubert. Sexuality, Subjectivity, Song*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Labor, 1992 [1989].
- KÜHN, Clemens. *Kompositionsgeschichte in kommentierten Beispielen*. Kassel: Bärenreiter, 1998.
- KUHN, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990 [1962].
- KÜNG, Hans. *Música y religión: Mozart, Wagner, Bruckner*. Madrid: Trotta, 2008.
- LAFUENTE, Antonio. "El bricolaje de la relatividad". En: *Revista de libros*, octubre de 2005, pp. 25-26.
- LANCEROS, Patxi. *El destino de los dioses. Interpretación de la mitología nórdica*. Madrid: Trotta, 2001.

- LANGER, Susanne Katherina. *Philosophy in a New Key*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1951.
- LENDVAI, Ernő. *Béla Bartók. An Analysis of his Music*. Londres: Kahn & Averill, 1990 [1971].
- LEÓN TELLO, Francisco José. *Estudios de historia de la teoría musical* (2 vols.) Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.
- LESTER, Joel. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1996 [1992].
- LEWIS, Clive Staples. *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*. Barcelona: Antoni Bosch editor, 1980
- LEZAMA LIMA, José. *Tratados de La Habana*. En: *Obras completas* (vol. 2). Madrid: Aguilar, pp. 391-792.
- LEZAMA LIMA, José. *Poesía completa*. Madrid: Alianza, 1999.
- LIPPMAN, Edward A. *A History of Western Musical Aesthetics*. Lincoln (Nebraska): University of Nebraska Press, 1992.
- LISCIANI-PETRINI, Enrica. *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*. Madrid: Akal, 1999.
- McCLARY, Susan. *Feminine Endings. Music, Gender, & Sexuality*. Minneapolis / Londres: University of Minnesota Press, 2002.
- MAIER, Michel. *Atalanta fugiens, hoc est, emblemata nova de secretis naturae chymica*. Oppenheim: Johann Theodor de Bry, 1618. (Hay una edición española muy reciente, publicada en Gerona: Editorial Atalanta, 2007. Contiene un CD, con grabación de los cincuenta cánones impresos en el original, a cargo del Ensemble Plus Ultra, dirigido por Michael Noone.)
- MAILLARD, Chantal. *El Monte Lu en Lluvia y Niebla*. Málaga: Diputación Provincial, 1990.
- MAILLARD, Chantal. *El crimen perfecto*. Madrid: Tecnos, 1993.

- MAILLARD, Chantal. “Lugares sagrados: el espacio sonoro de la India”. En: *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, nº 34-35, invierno 1998, pp. 78-86.
- MAINER, José Carlos. *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1987 (4ª ed.)
- MARCO, Tomás. *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor, 2002.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco. “La Generación musical del 27”. En: *El maquinista de la generación*, números 5 y 6, diciembre de 2002, pp. 119-124.
- MASSIGNON, Louis. “Los métodos de realización artística de los pueblos del Islam”. En: *Revista de Occidente*, nº 38, 1932, pp. 254-284 [1ª ed. francesa: 1921].
- MASSIGNON, Louis. *Ciencia de la compasión. Escritos sobre el Islam, el lenguaje místico y la fe abrahámica*. Madrid: Trotta, 1999.
- MASSIGNON, Louis. *Palabra dada*. Madrid: Trotta, 2005 [1962].
- MAUR, Karin v. *The Sound of Painting. Music in Modern Art*. Múnich/Londres/Nueva York: Prestel Verlag, 1999.
- MÍNGUEZ, Jorge. “La moral sin personas”. En: *Revista de libros*, julio-agosto 2006, pp. 9-12.
- MOONEY, Kevin. “Tonal space”. *Grove Music Online*. L. Macy (ed.). Acceso 24-07-2007, <<http://www.grovemusic.com>>
- MORENO CLAROS, Luis Fernando (ed.). 2001. *Friedrich Nietzsche. Reflexiones, máximas y aforismos*. Madrid: Valdemar.
- MORENO MANZANO, Salvador. *El sentimiento de la música*. Valencia: Pre-

Textos, 1986.

MORGAN, Robert P. *Twentieth-Century Music*. Londres y Nueva York: W. W. Norton & Company, 1991.

MÜLLER-DOOHM, Stefan. *Adorno – Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003. Traducción esp. de Roberto H. Bernet y Raúl Gabás: *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno: una biografía intelectual*. Barcelona: Herder Editorial, 2003.

MURDOCH, Iris. *El fuego y el Sol. Por qué Platón desterró a los artistas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982 [1977].

NAGEL, Ernest y James R. Newman. *El Teorema de Gödel*. Madrid : Tecnos, 1999 [1958].

NEWBOULD, Brian (ed.). *Schubert Studies*. Aldershot / Brookfield: Ashgate, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre retórica*. Edición y traducción de Luis Enrique de Santiago Guervós. Madrid: Trotta, 2000.

OTTO, Walter F. *Dioniso. Mito y culto*. Madrid: Siruela, 1997 [1933].

OTTO, Walter F. *Las musas y el origen divino del canto y del habla*. Madrid: Siruela, 2005.

PADDISON, Max. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997 [1993].

PAGELS, Elaine. *Más allá de la fe. El evangelio secreto de Tomás*. Barcelona: Ares y Mares, 2004.

PARDO, José Luis. “En busca de la ciudad perdida”. En: *Pasajes. Arquitectura y crítica*, nº 2, diciembre de 1998, pp. 30-35.

PASTOR COMÍN, Juan José. “Música y literatura: la senda retórica. Hacia una nueva consideración de la música en Cervantes” (reseña de la tesis

doctoral del mismo título.) En: *Revista de Musicología*, vol. XXVII, nº 2, diciembre de 2004, pp. 1190-1197.

PAYNTER, John et al. (eds.). *Companion to Contemporary Musical Thought* (2 vols.). Londres y Nueva York: Routledge, 2006 [1992].

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992 [1956].

PEDRERO ENCABO, Águeda. “Segovia”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (13 vols.), Emilio Casares Rodicio (coord.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.

PELINSKI, Ramón. *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal, 2000.

PÉREZ-BORBUJO ÁLVAREZ, Fernando. “Memoria, libertad y profecía. Un acercamiento a *Las Edades del Mundo* de F. W. J. Schelling”. En: *Revista de Filosofía*, vol. 31, núm. 1, 2006, pp. 101-122.

POINCARÉ, Henri. *Science et Méthode*. París: Flammarion, 1930.

POINCARÉ, Henri. *Dernières pensées*. París: Flammarion, 1963.

POWERS, Harold S. “Locrian”. *Grove Music Online*. L. Macy (ed.). Acceso 24-07-2007, <<http://www.grovemusic.com>>

PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel. *Historia del pensamiento estético árabe. Al-Andalus y la estética árabe clásica*. Madrid: Akal, 1997.

RAHN, John (ed.). *Perspectives on Musical Aesthetics*. Londres y Nueva York: W. W. Norton, 1994.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'harmonie Reduite à ses Principes naturels*. Madrid: Arte Tripharia, 1984. (Facsímil de la edición de Jean-Baptiste Christophe Ballard, París 1722, según el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura M-2299.)

RAMOS LÓPEZ, Pilar. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid:

Narcea, 2003.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983 [1933].

REES, Martin. *Seis números nada más. Las fuerzas que ordenan el universo*. Madrid: Debate, 2002.

REGUERA PÉREZ, Isidoro. *Jacob Böhme*. Madrid: Siruela, 2003.

RIDLER, Ben/JAMBOU, Louis. "Tiento". *Grove Music Online*. L. Macy (ed.). Acceso 15-07-2007, <<http://www.grovemusic.com>>

RICOEUR, Paul. *La métaphore vive*. París: Éditions du Seuil, 1975.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos. *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)*. Sevilla: Renacimiento, 1994.

RODRÍGUEZ-FISCHER, Ana (ed.). *Cartas a Rosa Chacel*. Madrid: Cátedra, 1992.

ROSEN, Charles. *El estilo clásico: Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Alianza, 1986 [1971].

ROSEN, Charles. *The Frontiers of Meaning: Three Informal Lectures on Music*. Nueva York: Hill and Wang, 1994.

ROSEN, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1995.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984 [1781].

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Escritos sobre música*. Valencia: Universidad de Valencia, 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Diccionario de música*. Madrid: Akal, 2007.

- ROWAN-ROBINSON, Michael. *Los nueve números del cosmos*. Madrid: Editorial Complutense, 2002.
- ROWELL, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*. Barcelona: Gedisa, 1990 [1983].
- SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique de. *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid: Trotta, 2004.
- SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique de. “Cosima Wagner y Friedrich Nietzsche: claves para la interpretación de una relación enigmática. Correspondencia”. En: *Estudios Nietzsche. Revista de la sociedad española de estudios sobre Friedrich Nietzsche*, núm. 7. Madrid: Trotta, 2007, pp. 155-202.
- SANZ BARAJAS, Jorge. “Como quien oye llover. El pensamiento musical de José Bergamín”. En: *Archipiélago*, 46, 2001, págs. 47-53.
- SCHADEL, Erwin. “El «dolor tantálico» de Kant. Intento de un diagnóstico y principio de una terapia respecto a una perspectiva teórica de totalidad”. En: *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, núm. 17, 2000, pp. 113-147.
- SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Madrid: Siruela, 2001 (2ª ed.) [1946].
- SCHIMMEL, Anne Marie. *The Mystery of Numbers*. Nueva York / Oxford: Oxford University Press, 1993.
- SCHOENBERG, Arnold. *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus, 1963 [1951].
- SCHOLEM, Gershom. “...todo es cábala”. *Diálogo con Jorg Drews, seguido de Diez tesis ahistóricas sobre la Cábala*. Madrid: Trotta, 2001 [1970].
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Parábolas, aforismos y comparaciones*. Edición de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Edhasa, 1995.
- SCHLOEZER, Boris. *Introduction à J. S Bach. Essai d'esthétique musicale*. París: Gallimard, 1947.

SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*.

SCHUMANN, Robert. *On Music and Musicians* (Konrad Wolff, ed.; Paul Rosenfeld, trad.). Nueva York: 1969.

SCHUMANN, Robert. *Schumann on Music. A Selection from the Writings* (Henry Pleasants, trad. y ed.). Nueva York: Dover, 1988.

SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999 [1997].

SEEL, Martin. “La paradoja de la utilidad. Sobre la legitimidad de las ciencias humanas”. En: *Revista de Occidente*, nº 313, junio de 2007, pp. 13-16.

SOBRINO, Ramón. “Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid”. En: *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, pp. 155-175.

STEINER, George. *Tolstói o Dostoievski*. Madrid: Siruela, 2002 [1959].

STEINER, George. *Martin Heidegger*. Trad. esp. de Jorge Auilar Mora. *Martin Heidegger*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999 (2ª ed.) [1978].

STEINER, George. *Sobre la dificultad y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001 [1978].

STEINER, George. *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Barcelona: Gedisa, 2000 [1986].

STEINER, George. *Gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela, 2002 [1990].

STEINER, George. *Errata: An examined life*. Trad. esp. de Catalina Martínez Muñoz. *Errata. El examen de una vida*. Madrid: Siruela, 2001 (4ª ed.) [1997].

STEVENS, Wallace. *Aforismos completos*. Prólogo y traducción de Daniel Aguirre. Barcelona: Lumen, 2002.

- STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*. Madrid: Taurus, 1989 [1952].
- STRUNK, Oliver (ed.). *Source Readings in Music History*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 1998 [1958].
- STÜCKENSCHMIDT, H. H. *Schönberg: Leben, Umwelt, Werk*. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1974. Trad. esp. de Ana Agud. *Schönberg: vida, contexto, obra*. Madrid: Alianza, 1991.
- TAFALLA, Marta. *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*. Barcelona: Herder Editorial, 2003.
- TATARKIEWICZ, Władysław. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 1996 (5ª ed.) [1976].
- TATARKIEWICZ, Władysław. *Historia de la estética I. La estética antigua*. Madrid: Akal, 1987 [1970].
- TATARKIEWICZ, Władysław. *Historia de la estética II. La estética medieval*. Madrid: Akal, 1989 [1962].
- TATARKIEWICZ, Władysław. *Historia de la estética III. La estética moderna 1400-1700*. Madrid: Akal, 1991 [1970].
- TOCH, Ernst. *La melodía*. Barcelona: Labor, 1989 (3ª ed.) [1923].
- TRÍAS, Eugenio. *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama, 1976
- TRÍAS, Eugenio. *El canto de las sirenas*. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2007.
- UNAMUNO, Miguel de. “La juventud «intelectual» española”, contenido en *Ensayos* (tomo III). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1916.
- VALÉRY, Paul. *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1998 (2ª ed.) [1957].

VATTIMO, Gianni/ROVATTI, P. *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra, 1995.

VICUÑA, Justo/SANZ DE ALMARZA, Luis. *Diccionario de los nombres propios griegos debidamente acentuados en español*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1998.

VINCI, Leonardo da. *Aforismos*. Madrid: Espasa Calpe, 1976.

VITIER, Cintio. *De peña pobre*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.

VIVES, Amadeo. *Sofía*. Madrid: Espasa Calpe, 1973 [1923].

WAGNER, Richard. *Ópera y drama* (trad. de Ángel-Fernando Mayo Antoñanzas). Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Asociación Sevillana Amigos de la Ópera, 1997.

WEBSTER, James. "Schubert's Sonata Form and Brahms's First maturity (I)". En: *19th Century Music* 2, 1987, pp. 18-35. [Hay traducción española de Catalina Martínez, Claudio Martínez y Ramón Siles, "La forma sonata en Schubert y la primera madurez de Brahms". En: *Quodlibet*, nº 7, febrero de 1997 (pp. 58-82) y nº 9, octubre de 1997 (pp. 40-70)].

WELZER, Harald. "¡Basta ya de inútiles!". En: *Revista de Occidente*, nº 313, junio de 2007, pp. 5-11.

WHEELWRIGHT, Philip Ellis. *Metáfora y realidad*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.

WHITTALL, Arnold. *Musical Composition in the Twentieth Century*. Nueva York: Oxford University Press, 1999.

WILSON, Blake/BUELOW, George J. / HOYT, Peter A. "Rhetoric and music". *Grove Music Online*. L. Macy (ed.). Acceso 10-10-2007, <http://www.grovemusic.com>

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza, 1994 [1922].

WOODCOCK, Alexander/DAVIS, Monte. *Teoría de las catástrofes*. Madrid: Cátedra, 1994.

Tesis doctorales inéditas o en formato electrónico consultadas

KIRSTE TEUBER, Waltraud. *“Weltliteratur” de Goethe, un concepto intercultural*. Tesis de doctorado dirigida por el Dr. José Miguel Santamaría. Universidad del País Vasco (Facultad de Filosofía y Letras). Octubre de 2000. (Edición digital a partir del texto original de la tesis en Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.)

NEVES, Maria João das. *Passagens ou Sobre a Possibilidade de Continuidade entre Pensamento e Vida na Filosofia de María Zambrano*. Tesis de doctorado dirigida por la Dra. Maria Filomena Molder (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Portugal) y la Dra. Chantal Maillard (Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Málaga, España). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, abril de 2001.

PARDO SALGADO, María del Carmen. *Del sonido al silencio en Cage: modulaciones de una distancia* (4 vols.). Tesis de doctorado dirigida por el Dr. Miguel Morey, adscrita al programa de doctorado “Hermenèutica Filosòfica i Hermenèutica Cultural” (1986-1988) del Departamento de Historia de la Filosofía, Estética y Filosofía de la Cultura de la Universidad de Barcelona. Septiembre de 1994.

APÉNDICES

APÉNDICE I
INÉDITOS DE MARÍA ZAMBRANO

“Arte y danza”
(1948, M-311)

28 junio 48

El Arte transforma la pesadilla en danza. Danzaron espontáneamente los pueblos más perseguidos por la pesadilla —Oriente, negros, razas de color— danzan su pesadilla, sus sueños (la primera vez q[ue] vi bailar a los negros en la frita de Marianao, sentí que sorprendía a alguien en su sueño). Descifrar esa danza en palabras es ya poesía, poesía trágica. La Tragedia griega descifró la pesadilla ancestral en su danza que es la acción, el llamado argumento. Es de todos los hombres.

Pero cada ser específico, cada ángel, tiene su danza ritual... abandonarla por otra es verdadera transmigración del alma. No. Recorrer el Mundo, si es preciso, danzándola, danzando ante todos y en soledad la danza ancestral... Nadie ama a otro si no ama su danza; nadie le ve, ni le entiende si no ha sabido descubrirla. Pero la danza no se descubre; es sacrificio, rito, pacto. Y hay épocas y criaturas que no necesitan de ciertas danzas. Ser su depositaria, sacerdotisa invisible de un rito despreciado a unos Dioses caídos en el olvido.

Es un destino.

“La Música”
(1955, M-213)

La Música

“La Música nace cuando el grito se allana, se somete a tiempo y número, y en lugar de irrumpir en el tiempo se adentra en él y alcanza continuidad a través de la discontinuidad de todo lo sensible. De ahí la escala, las escalas, la pluralidad de la música que necesita un fundamento como toda pluralidad. El lamento de Orfeo debió de sonar en las notas fundamentales de la voz humana, números ‘sagrados’ del canto.”

EL ORIGEN DE LA MÚSICA

Parece extraño que algo como la Música, que no debe de haber comenzado en un momento determinado del tiempo, sea la manifestación más pura y directa del tiempo.

La Música desentraña al tiempo. Hace con el tiempo lo que él, Cronos, hizo con el cielo impenetrable, su padre Urano. –De este desentrañar nació Afrodita sobre las aguas- espuma que nace. Afrodita = la naciente. Del desentrañar que la Música inflige y regala al tiempo, nace ella misma, la manifestación amorosa del infierno, la liberación de los cielos.-Pues que los cielos tienen que ser liberados para ser salvadores.

LOS DOS ORÍGENES DE LA MÚSICA

EL ORIGEN DE LA MÚSICA

Orfeo pasa por ser el padre de la Música y de la Poesía. Conocida es la leyenda: pierde a su esposa Eurydice que le es arrebatada por los poderes infernales; baja a los infiernos. Y dejándola allí a ella, a su alma, canta. Canta desde el fondo.

1 de abril de 1955 – después de oír la 9 Sinfonía y antes Vivaldi

La Música objetiva, Vivaldi, suena en un lugar intermedio entre cielo y tierra, entre infierno y paraíso y así se oye desde el lugar en que estamos. Por ello realiza la plenitud de la función de la Música que es situar a cada uno en el lugar en que está, es decir: revelarle su propia situación, y a ella hacerle llegar la música. Y esto es armonía: la revelación de la unidad que envuelve y abraza a todos en su situación última individual y al parecer incomunicable. Revelar la comunicación de lo incomunicado, hacerla actual ar[mo]nizarla. (No sólo es la concordancia de lo discordante.)

Es la virtud del arte verdadero, cathártico, de la religión plenamente revelada, la Católica si la hubieran dejado llegar a su plenitud, si no la hubieran mutilado: la entra de Cristo en los Infiernos según la Religión bizantina, pues sólo cuando Cristo entre en los infiernos se cumplirá su misión.

El pensamiento ¿podrá agozar de esta virtud alguna vez? En Grecia lo persiguió y con Sócrates, Platón y Aristóteles estuvo al cumplirlo. Pero ignoraba, especialmente en Aristóteles, es decir en la realización plena de la Filosofía.

3-4 de abril 1955

FENOMENOLOGÍA DE LA MÚSICA

¿De dónde viene la Música, dónde suena? En alto, desde lo alto, a nuestra altura, mas delante como en Beethoven (sinfonías); entonces se sigue la Música en un movimiento.

Mas la Música que viene desde lo alto no invita a ser seguida.

La Música que desciende un poco ya demasiado: Mozart.

La Música que invita a ascender la escala; Bach. La escala de Jacob.

La Música inmóvil y que deja inmóvil mas revelando la unidad que es movimiento inmóvil: Vivaldi.

La Música como revelación del lugar natural y de la situación.

La Música como revelación del movimiento, de dos géneros de movimiento.

El movimiento de simple traslación, el más elemental.

El movimiento que es solamente revelación de la existencia de la persona.

El movimiento que invita a transformarse de la persona.

El simple movimiento del corazón.

El movimiento más semejante a la vida espontánea de la persona que es ir y venir en la escala. Bach con su exaltación y la recaída en la angustia, y la Paz, la liberación en la alegría. Esto lo explicitó analíticamente Beethoven y en Bach era en síntesis, o encubierto.

La Música que nace del corazón o de las entrañas del abismo del ultraolvido.

[Esta Música] que debe de ser la originaria, modelo o módulo, larva-guía de la creación musical.

Es la Música el vagido de lo que quiere nacer porque ya ha llegado a su precisión.

A la Música llega de una parte todo lo que tiene futuro y está al nacer. Todo nacimiento se anuncia por una Música y por Música. De otra parte, lo que llega a la máxima precisión, a su fin.

Todo final, todo cumplimiento se anuncia por una Música. Es el principio y el fin.

Ha de estar subyacente la metáfora del corazón. Y el corazón como un astro.

“Si la Música no hace del corazón un astro...”

15 de abril de 1955

LA MÚSICA Y LA VIDA

La Música es lo contrario de la vida porque es armonía; quizá sea lo que de la vida quede y permanezca; la expresión última y final de todo.

LA MÚSICA Y EL TIEMPO

La Música nunca es coetánea, nunca es el presente, o viene del remoto pasado o es el futuro; o anuncia, crea, un – *transfuturo* [lejano]

15 de abril de 1955

Roma.

LA MÚSICA

LA UNIDAD

QUÉ ES LA MÚSICA

LA UNIDAD DONDE SUBSISTE LA PLURALIDAD

Por eso es algo divino.

Y cualquier obra de arte llega a su música propia cuando consigue esto.

Pero la unidad de la Música es única porque es movimiento puro. La Música sucede como ninguna otra arte; como la vida misma, como la historia; es por ello la más real de las artes hasta el punto de desvanecerse en su condición de arte, de ser trasunto de la realidad verdadera, de crear una órbita donde todo se inscribe en movimiento.

16 de abril de 1955

Piazza del Popolo 3

LA MÚSICA

La Música es la imagen y semejanza de lo divino, de la divinidad. Buscar esto divino en ella.

Comienzo fenomenológico: de dónde viene la Música tal como suena.

Efectos de la Música en la persona y en < >: revela la situación de la persona sin anularla. El lugar natural.

Soledad y comunión.

Qué es la Música: la unidad donde subsiste la pluralidad.

El lazo de la armonía, la órbita, la danza.

La Música disuelve las pasiones y las desrealiza.

La Música y la vida <:> la Transrealidad.

La Música y el ritmo: viene del pasado o del futuro, nunca es presente y sucede. El Suceder. El movimiento

“Orfeo”
(1964, M-92)

“ESCUELA”

ORFEO.

No se extingue el resplandor que envuelve el nombre y la figura de Orfeo. Y como sucede siempre que de personajes tan brillantes se trata sufre eclipses. Diríase que todo lo luminoso está sujeto en esta Tierra nuestra a sufrir el embate de las sombras de un modo o de otro. A oscurecerse, a caer en el olvido. Mas también a reaparecer nuevamente.

Así Orfeo, personaje legendario de la antigua Grecia con el que se inicia la Música y la Poesía. Todavía en los textos de Historia Literaria se comienza por su nombre como origen primero de la poesía entre nosotros. Su historia es en verdad extraña y maravillosa.

Orfeo era hijo de Musa Calíope, la musa de la poesía. Y la lira que tañía tenía poderes encantatorios; y así venció al dragón que custodiaba al vellocino de oro que los Argonautas fueron a conquistar a orillas del mar Negro, llevando con ellos a Orfeo. Y es que en un principio la música encanta, endulza, doma a las fieras y a esa fiera que más o menos dormida todos llevamos allá adentro.

Mas Orfeo no está solo; sin su amada Eurídice no es él[.] [M]ás que ningún personaje legendario aparece unido en su ser y en su historia a la mujer amada, a la esposa, hermana de su alma. Él, el primer poeta forma una unidad indisoluble aun ante la muerte con la que llega a aparecer más aún que como hermana de su alma, como su misma alma.

Eurídice le fue pronto arrancada. Ella, huyendo de las persecuciones de alguien que la codiciaba se entró en un bosque y allí fue mordida por una serpiente, y murió. Orfeo, el primer poeta, pudo descender a los “ínferos” a las oscuridades donde las almas de los muertos iban a parar. Le fue entregada para que la condujese de nuevo arriba, a la luz junto a él. Mas le fue impuesta una condición: ella le seguirá, irá detrás de él durante toda la ascensión y él no habría de volver nunca la cabeza para cerciorarse de que ella iba allí [de que ella le seguía durante el camino de ascensión a la luz]. No pudo cumplir la “conditio sine qua non”. Y así de nuevo le fue sustraída. Tras de un instante de desgarradora despedida se separan en el mismo camino y tinieblas, luz; muerte, vida—. “Et

nunc manet in te” dice el poeta Virgilio que se dijeron: ahora quedaré dentro de ti, en ti, contigo para siempre.

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

La voz de Orfeo será ya para siempre la voz del canto inicial humano, música y poesía a un tiempo. Y después, ya se sabe, la tragedia prosigue. Mujeres enfurecidas, rencorosas, furias oscuras mataron a Orfeo despedazándolo. Pero su voz sigue sonando. Es la música y la poesía encarnada en la voz humana que una y otra vez renace luminosa de las oscuridades más irremediabiles, canto de dolor y de gloria.

Noviembre de 1964

María Zambrano.

“La casa y su melodía”
(12 de noviembre de 1964, M-299)

La casa y su melodía

Que en una casa habitada se escuche música porque sus moradores la amen no es cosa que a nadie pueda sorprender, aunque no deje de ser como parece ser que sea todo hoy, una fuente de conflictos en la convivencia. Pues hay quienes no la aman o aman solamente la que ellos escuchan. Y conflicto ya es hoy en las modernas ciudades el tocar el piano en casa o cualquier otro instrumento que altere el silencio, al menos teórico, que cada día se lucha más por obtener.

No es ésta la música a la que estas líneas se refieren, a la música que en uno u otro momento suena dentro de una casa porque alguien toca un instrumento, o abierto el botón de la radio o puesto alguien en marcha el giradiscos. Nos referimos y ello puede causar una cierta extrañeza a la música que una casa, ella de por sí, ella en sí misma, tiene. Depende esta música en gran parte de sus moradores, de sus idas y venidas, y del ritmo que en ellas tengan; del tono y del timbre de las voces humanas que en ella resuene y hasta del ladrido de los perros, del canto de los pájaros y del ronroneo del gato. Depende sobre todo del orden con que se vayan cumpliendo los actos de la vida cotidiana ante todo. Mas resulta que ello depende a su vez de la casa misma.

Una casa es un orden; un orden para ser vivido continuamente. Y un orden es una música cuando se cumple. Un orden se sigue en el espacio y en el tiempo. El orden vivido no es objeto de contemplación sino de acción; es un percibir para hacer; es un modo de movimiento que se sucede como una cadencia. Músicos en verdad somos todos aunque cuando cumplimos las acciones de nuestra vida en forma acordada contra la impertérrita realidad –pues que la palabra es agua allí donde la realidad piedra–.

¿Cómo usar pues, de la palabra con la deliberada intención de fijar hechos y de fijar sobre todo, al sujeto viviente que lo mira, petrificándolos? Aun la española “novela picaresca”, género de tan extremado realismo, el lector se siente movido por ese incesante fluir de la palabra que penetra la realidad y la aligera y la musicaliza. Y por ello es escuchada y penetrada deslizándose en lo más secreto del ánimo del lector que se queda, eso sí, ante ella sin defensa posible. Encantado por la música sorbe la palabra y con ella la realidad que no quiso oír; entregada, ablanda la conciencia como sucede con la música, deja pasar al alma y al corazón, ese llanto de las criaturas y el canto del destino. Y sin remediarlo, el más impertérito, pétreo lector se pasa de la parte de esas criaturas que recién han recibido un nombre. Y respira entre ellas, con ellas. Ya que entrar en la realidad no es verla ni tan siquiera oírla; es respirar y moverse entre ella, entrar con ella en una relación tal que se nos revele y nos revele lo que es vida.

28 junio 48

El arte transforma la pesadilla en danza. Danzan espontáneamente los pueblos más perseguidos por la pesadilla — Oriente, negros, raras de color — danzan su pesadilla, sus miedos (La primera vez que vi bailar a los negros en la fiesta de Mariana, sentí que ~~me~~ sorprendía a alguien en su sueño). Decifrar esa danza en palabras es ^{ya} poesía, poesía Trágica. La Tragedia griega, descifra la pesadilla ancestral ^{llamada} en su danza que es la acción, el argumento. Es de todas las ^{formas} Pero ~~hay~~ cada ~~es~~ ser específico, cada ángel, Tiene su danza ritual... ~~de~~ abandonar la por otras es verdadera trans-migración del alma. No. Revenir el Mundo, si es preciso, danzándola, danzando ante todos y en soledad la danza ancestral... Nadie ama a otro sino ama su danza; nadie le ve, ni le entiende si no ha sabido ~~verla~~ descubrirla. ~~Y~~ ~~hoy~~ Pero la danza no se descubre; es sacrificio, rito, pacto, ~~facto~~ ^{ya} hoy épocas y criaturas que no necesitan de cientos danzas. Ser su

Fragmento del autógrafo "Arte y danza" (1948, M-311)

APÉNDICE II
SELECCIÓN DE ARTÍCULOS DE
MARÍA ZAMBRANO

Ciudad ausente

Al irse alejando, naufragaban en la niebla opalina torres y espadañas, chopos enhiestos y campo desnudo, todo desaparecía en la luz lechosa de un lento amanecer; moría la ciudad, se disolvía en el horizonte: por un momento todo quedó vacío –el hueco de la ciudad- y el aire quieto en soledad oscura. Fue el instante en que se apagó la presencia real de la ciudad y aun (sic) no estaba bastante lejos para que naciese *la otra*, la ciudad ideal, esquema de ciudad, arquitectura de paisaje. Era preciso este instante en que los ojos se quedaron sin la sensualidad de la imagen y el oído sin el murmullo de confusión para que el intelecto gozara plenamente con la auténtica belleza del paisaje desnudo.

Nada perdía la ciudad ausente descarnada de sensual envoltura; viva roca, piedra viva era lo esencial de su materia, y lo demás geométrica ordenación de una peculiar y expresiva geometría. El verde de los árboles y el tostado de los mezquinos trigales se sustituían por una línea ascendente en ritmo de energía y una lisa y compacta superficie, dura faz de una oculta resistencia.

Todas las cosas son allí preludios no más, puntos de partida, problemas para la mirada que se hace ascética; el ojo no descansa en la cara amable de las cosas, es paisaje de inquietud que brinda lucha y esfuerzos, paisaje donde una física pitagórica es más real que la superficial imagen de una pintura impresionista. Por eso tu verdad, ciudad, está en la ausencia de esta mañana –raso de aire- en que los ojos sin verte te sueñan. Y el aire fino de la sierra, hermano de tu limpia arquitectura, me ayuda a comprender tu arisca desnudez en la áspera alegría de esta hora transparente.

La mirada quieta contempla tu esquema; una lenta escenografía intelectual va borrando los aspectos, el oro de tus tardes, la faz resquebrajada de tus calles, el silencio azul de tus plazuelas en calma, las cobrizas alamedas envueltas en el sonar del río. Y mañanas y ocasos, orgías de color se han hundido por innecesarias. Un equilibrio de fuerzas queda en pie; forma y estructura... y expresión: sin gestos, ni contorsiones, expresión de pura geometría, personalísima y singular.

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

Ahora sólo eres mía y eres ciudad, no caos de edificios y sensaciones; en la ausencia estás ante mí más que nunca, en presencia ideal, llena de gracia en mi intelecto.

Pero la mañana prendida en los campos, vibra ya más deprisa; manchas de sol en arrebatos de velocidad se amasan con negros pinares; se rompe la quietud en mil trozos dispersos; en cada uno una luz, a cada paso una canción, en cada mirada una sonrisa distinta. La unidad está rota, nubes de sonidos nos azotan la cara, y los colores en loca independencia saltan en nuestras pupilas. Puente quebrado; río en zig-zag; pronto las esquinas rotas se fugan de nuestra mirada.

Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano, nº 2,

Barcelona, 2000, p. 133

[*Manantial*, nº 4-5, Segovia, 1928, p. 16]

Falla y su “Retablo”

Ante todo he de señalar como en estos instantes de crisis profunda, en que todo parece llegado a su término, no interrumpe su continuidad, es decir su tradición europea, la música. hoy por hoy quizá es oyendo música como se nos patentiza con más evidencia nuestra solidaridad con nuestro pasado europeo, con esa civilización que ya tantos sienten al borde de la catástrofe, en el punto límite con el caos.

Contra lo que con tanta insistencia se ha formulado, la música no es espejo de la vaguedad, de lo indeterminado, esa especie de desfallecimiento sentimental y banal de los instantes débiles. La música es ante todo canon, norma y medida. Por el ritmo medimos antes que por el reloj, el tiempo; el ritmo es la medida concreta que emerge de la ordenación de la cosa misma en su transcurrir necesario. Y así el verso es antes que la prosa, los recitados y el canto antes que el lenguaje en un solo tono. La música está en los comienzos como forma inmediata de ordenación de la realidad que transcurre y como forma inmediata, permanente e indestructible. Es el último reducto que el caos puede encontrar en un reinado en las épocas disgregadoras.

Solo que cambia la forma de cantar y quien canta.

En los momentos de plenitud, se canta a coro y se cantan todos los cánones, naturales y culturales, en que se desenvuelve la vida. En las épocas en que la disgregación avanza se canta solo por uno o varios oídos vigilantes. Orfeos guardianes del orden.

Y así Falla en el momento presente. Falla o el guardián del orden hispánico. Cada vez su música cala más honda en nuestra tradición y en nuestra esencia. De *la vida breve* al *Concerto* —no hemos escuchado aún la *Atlántida*— su orden es más profundo, aprieta más en las raíces. Tenemos hasta llegar al *Amor Brujo*, en la tradición cultural, en nuestra Historia, en el *Retablo de Maese Pedro*, en lo más hondo de la Historia o sea en lo religioso, ya en el *Concerto* y esperamos que definitivamente en la *Atlántida*.

El *Retablo de Maese Pedro* era casi estreno ante el público de los conciertos del Monumental Cinema. La gravedad del canto llano nos acercó a la España de las ventas y caminos, a la España en que realidad llana —“llaneza, muchacho, llaneza...”— era poesía épica, romance.

En el romance y no en la novela sitúa Falla su “Retablo”. Lejanía épica — lo épico narra lo lejano como tal, dice Ortega en sus *Meditaciones del Quijote*—.

Pero hay diversas lejanías.

La lejanía del poema épico sitúa al héroe ante nosotros en un pasado paradójicamente anacrónico, en un pasado absoluto, fuera del área temporal

abarcable por nuestra vida, en un tiempo sin conexiones reales ni alusivas con el nuestro. De ahí viene en parte la supra humanidad del héroe, el convertir en prehistórico de su figura, siempre lejano, distante por definición de todo acontecer real. El héroe del poema épico, está situado en plano distinto del plano temporal de nuestra realidad.

Por el contrario la lejanía del romance es perfectamente mensurable, su acontecer transcurre en el mismo plano en que transcurre nuestra vida: su tiempo está en el mismo plano ontológico que el nuestro. El héroe es, como nosotros, histórico. Y al ser histórico, es decir al pertenecer a un tiempo no absoluto, sino limitado, difiere de nuestra vida por ese *sabor*, peculiar que da colorido a cada época. Esas notas particulares privativas de todo tiempo, esos “modos” en que se manifiesta lo histórico, es lo que hace del héroe del romance un héroe humano, como nosotros humano, como nosotros viviendo en un lugar y en un día determinado.

El *Retablo* de Falla está situado en esta lejanía histórica. Su Don Quijote, su Sancho, su Maese Pedro... somos nosotros. Están en nuestra Historia, son nuestros antecedentes.

Y ello por obra de la música, tan sutilmente actualizadora del pasado. Falla actualiza el pasado hasta el límite preciso en que ya, actualizándolo más sería presente. No es un presente que evoca el pasado; es un pasado que se adelanta hasta el presente, sin dejar de ser pasado. Mágica operación que sólo un dominador de ocultos poderes, como Falla, sabría efectuar.

En las últimas muestras que nos ha sido dado conocer de Falla, se acentúa cada vez más, su carácter de *vate*. El sabor de Falla podía ser un tema a investigar, con más amplitud de espacio y tiempo que éste de que ahora disponemos.

Con Datos de Niebla, nº 6 (1988)
[*Hoja Literaria* 3, marzo de 1933]

La plegaria silenciosa

Cuentan dos misioneros franceses que en el siglo pasado visitaron las tierras del Tíbet, un hecho para ellos inexplicable y que les colmó de asombro. Misioneros cristianos no habrían de abrigar interés alguno en admitir prodigios de una religión, cuyos fieles habían ido a buscar movidos por la esperanza de convertirlos al cristianismo. El hecho pues, tiene todas las garantías de ser cierto. No es el único prodigio, claro está, que observadores occidentales provistos de todas las cautelas de la mente y de los sentidos han constatado de la religión de los Lamas. Y entre ellos, no es éste que vamos a relatar de los más extraordinarios, ciertamente. Es simple, es aleccionador y tiene la virtud de que puede ser interpretado de múltiples maneras, como las fábulas clásicas, como todas las obras maestras grandes o chicas. Ya que lo clásico es lo que siendo universal, ofrece posibilidades para que cada época y aun cada hombre lo interprete según su necesidad.

El hecho es el siguiente: Un día los dos misioneros recibieron el aviso por parte de un Lama de que esa noche no podrían conciliar el sueño, de que se preparasen a velar. La causa era simplemente que esa noche tendría lugar la plegaria silenciosa: nos reuniremos todos a la intemperie a rezar con los labios cerrados durante toda la noche, hasta que venga el día. Ante esta noticia los misioneros sonrieron como ante la palabra de un niño y mirándose entre sí, dijeron que si sólo era esto lo que iba a suceder, ellos podrían dormir bien tranquilos. Y en consecuencia, se acostaron como todas las noches y como todas las noches entraron en el sueño. Sólo que a media noche, según se les había anunciado, fueron despertados de lo más profundo del sueño por un sonido inmenso envuelto en una vibración hasta entonces sentida. Se levantaron y salieron de casa. Y allí, a la intemperie estaban los sacerdotes y los fieles reunidos en actitud de orar; acercándose a ellos vieron que los labios no se les movían, que apenas se estremecían como las hojas finas de un árbol por un viento invisible. Y el sonido lo llenaba todo, como si la tierra y las piedras rezaran, como si la noche rezara, como si el firmamento y las estrellas rezaran.

¿Qué decir? ¿Qué comentario podemos hacer de un suceso semejante? De la oración, todas las religiones serias han contado prodigios y hechos inexplicables, según las leyes que el sentido común maneja. Ciertamente que una secreta energía debe ser despertada cuando de algún modo se ora. Y cierto también, que aunque propiamente oración no sean, hay palabras, expresiones, que a ella se acercan; por el pronto, las que son depositarias de una súplica transcendente y de un voto, es decir, de una ofrenda del ser. En cierto sentido toda palabra de amor y de voluntad es oración o entra por lo menos en su campo. Amor

y voluntad, ofrenda y demanda, todo ello en español se dice con la maravillosa palabra *querer*. El querer expresa el amor tanto como la voluntad, la entrega y la dedicación, tanto como la espera de una respuesta.

Querer en silencio, querer algo al mismo tiempo que todos, esos todos, claro, que son capaces de querer. ¿No será acaso un medio eficaz para crear sin otra cosa, el ambiente, la atmósfera donde lo que se quiere encuentre una morada que lo acoja? Pues que en esta inhospitalaria época que atravesamos, se ha olvidado casi por completo que las cosas, es decir, los seres y los acontecimientos, -lo que se quiere- necesita un cierto lugar, un cierto ambiente para realizarse y permanecer. Necesitan ciertas cosas tales como la paz, por ejemplo, o el verdadero bienestar ser invocado, ser llamado larga y pacientemente y al mismo tiempo, que se lo llama, que se le vaya creando la atmósfera, el medio ambiente, donde pueda establecerse y seguir alentando.

Con dados de niebla. Revista de Literatura: María Zambrano.

Artículos de la Revista "Semana".

Presentación y recopilación de Mercedes Gómez Blesa.

Huelva: Diputación Provincial de Huelva, 2002, pp. 45-46

[*Semana*. San Juan de Puerto Rico, vol X, nº 300,

11 de marzo de 1964, p. 4]

Consideraciones sobre el animal

Es creencia entre los pueblos primitivos que el animal sea más “justo” que el hombre y más “sabio”. Así se expresaba un viejo negro con quien tuve la fortuna de hablar alguna vez, uno de esos viejos que llevan consigo todo un pasado de cultura insospechadamente honda y refinada para los ojos superficiales de ciertos civilizados (esos que dan por sabido que no haya existido más cultura que la suya que, por lo demás, tan deficientemente conocen y diríamos, habitan). Porque el animal, decía, no hace daño, si no es cuando se lo hacen o cuando está exasperado por el hambre; no hace daño por gusto como hacen tanto los hombres. Y viven de acuerdo con sus necesidades, sin inventar otras nuevas, ni intrigar. Los animales no se salen de su sitio, en suma. Esto último extrañamente de acuerdo con el pensamiento del filósofo Max Scheler, quien estudiando los resultados de la Biología, concluía que cada animal tiene su medio propio donde se desenvuelve su vida, mientras que el hombre ni tiene propiamente ninguno y llega a adaptarse a todos. Frente al animal, dice el filósofo, el hombre aparece desposeído de defensas específicas y de órganos que le permitan vivir bastándose a sí mismo en un medio delimitado y propio. Mas, en cambio, tiene la posibilidad actualizada de pasar de un medio a otro, lo que significa crearse su medio propio, que es la cultura. El hombre, pues, como animal ya inventa, como decía el sabio negro, mas según el filósofo alemán, lo hace porque está obligado a ello. Extraño animal, pues, el hombre débil y creador.

El animal vive encajado en su medio que es una especie de compartimento del cosmos, albergado en él obedientemente, sigue su vida con la obediencia de un astro que recorre su órbita que Ortega y Gasset gustaba de repetir; no elige y al no elegir no piensa, no inventa ni, claro está, crea.

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

Cada animal tiene su propio ritmo, sólo el hombre es polirrítmico, sólo el hombre imita y danza. Señala la inicial creencia de que el animal se expresaba, tenía su lenguaje, lo que a través de las fábulas ha llegado hasta nosotros, que claro está, ya no lo tomamos al pie de la letra.

Mas la creencia bien arraigada hubo de ser ésta de que el animal expresa y significa, da mensajes, avisos, indica y con su sola presencia simboliza. Simboliza porque su ser está en íntima relación con los ritmos de la naturaleza, con los astros, con el movimiento de las estaciones, con los elementos muy especialmente. Y en el arte, en el gran arte de las Catedrales góticas y de las Iglesias y claustros románicos están las figuras de ciertos animales con esa

significación; no está allí por azar ni como simple motivo de decoración. Sabido es que todavía hoy cada país tiene su animal simbólico. Todo esto no es toma al pie de la letra, mas no puede afirmarse que no actúe sobre los sentires y sentimientos de las personas, aun de las más civilizadas, especialmente en algunos momentos.

Fue el animal lo que se llama “Totem”, es decir, algo que no llega a ser dios, pero que es más que un hombre, especie de entidad protectora de la que emanaban poderes mágicos. Y una especie de guía moral, según las cualidades atribuidas al animal totémico.

El animal de otro lado está colocado bajo el poder del hombre, que desde el inicio de su historia domesticó a algunos –parece haber pruebas de que fue el perro el primer animal compañero del hombre- y les enseñó a trabajar a su lado. Y tuvo cerca a otros sin que de ello derivara ningún provecho, tal el gato que nada hace, o las diversas clases de pájaros cantores.

Y así el animal ha sido considerado, tratado, por el hombre en dos modos: uno como un ser dotado de poderes mágicos sobre humanos símbolos que contiene una misteriosa y cualificada fuerza del universo. Y el otro modo, como un ser de quien apoderarse para hacerlo servir, sea utilitariamente, sea por motivos de belleza. En el primer caso, el animal viene a ser semidivino, en el segundo, puede llegar a ser tratado como una cosa, como un simple medio a utilizar, olvidando que “animal” quiere decir precisamente algo dotado de alma, mas ¿qué clase de alma es ésta de donde saca su nombre genérico entre nosotros, el animal?

Semana. San Juan de Puerto Rico, vol. XI, n° 326,
24 de marzo de 1965, p. 3

La palabra y el silencio

La palabra inicial

La palabra, que es signo de unidad, unidad ella misma de ser y vida, manifiesta y aun crea la dualidad en el ser humano. Pues que llega como un mensajero desde un centro remoto, y manifiesta con su presencia, la máscara a través de la cual su cuerpo alado se concentra para escapar. Hay un instante de detención, tránsito entre la palabra naciente y la palabra nacida, un solo instante de detención en que cobra aliento y por él un cuerpo sensorial. Como si ella también y más puramente que nada hubiera de encarnarse, más bien, corporeizarse, deteniéndose para ello en su transitar. En ese su transitar que luego prosigue, escindiéndose así en algo que sigue invisible –su destino- y en algo que queda; algo que se ha fijado y hecho cuerpo.

Queda, pues, el hombre tras de su palabra en una dualidad que se hace visible justamente porque por un momento ha sido unida al ser trascendida. Pues que la unidad viva, trasciende siempre aquello por donde pasa.

Y así, el animal, por carecer de palabra, aparece como más unitario que el hombre, coincidente consigo mismo, ser encerrado en sí mismo como un simple cuerpo que alcanza a asomarse con su mirada al universo; a un universo que lo sostiene y al par lo rechaza, según parece sea la ley primera a que está sometido todo ser dentro de la realidad.

Mirando desde afuera, objetivamente, el animal parece ser un signo. Y para él mismo signos deben de ser los seres y las cosas; su medio ha de estar constituido por un sistema de señales, de indicaciones elementales para un ser vivo, tal como “cerrado”, “abierto”; algo que atrae o algo que rechaza, la larva del amor y el terror siempre dispuesto a sobrecogerle. Su modo de estar se desarrolla en una escala de diversos grados de sobrecogimiento que va desde la fijeza ante el estímulo –el grado mínimo- y el terror –grado máximo- que puede llegar hasta el anulamiento de todas sus potencias. Y cuando ningún estímulo lo sobrecoge, cae en el sueño, se sumerge en esa unificación del organismo que es el dormir. Y sus sueños –pues que está probado que algunos animales lo tienen- son también sobrecogedores como lo son los humanos en el nivel inferior, en los sueños meramente de la psique. Pues que la “psique” en sentido moderno, es lo más natural que en el hombre hay; el campo donde la atención se despierta dirigida siempre en un sentido trascendente, es decir: hacia la captación de la realidad en cuanto tal.

Y así la figura del animal no se constituye en persona, por tanto en máscara, aunque haya sido usada originalmente y con preferencia a ninguna otra

figura, como máscara. Uso que deja ver el anhelo del hombre de aparecer, él también, como signo, el anhelo de fundirse en la unidad de un ser que por sí mismo “dice” algo y que dice solamente lo que a ese algo conviene lo que de ese algo dimana, Laura para esconderse sin desmentirse, sin desdecirse.

La presencia del animal se nos presenta así más entera que la del hombre y dispuesta a la vez para entrar en su sistema –indefinido- de signos. Presencia que trae ya el primer alfabeto; un alfabeto sagrado, viviente. Pues que el lenguaje sagrado lo es por estar o ser del todo vivo por tener una vida propia, no adquirida por el uso que de él se haga.

Y ese primer alfabeto concreto, vivo, que la presencia del animal ofrece, es ante todo no expresión, como podría creerse, sino conexión; la declaración enigmática, la procesión del orden y conexión inexorable entre los seres; su sintaxis primera. Y cuando se hace ostensible este orden de signos primeros, ellos, los seres vivientes que lo ofrecen, muestran su autonomía relativa, como desprendidos de un centro remoto y unitario, como fragmentos de una órbita o como constelaciones que aluden no todavía visibles. Es el lenguaje ofrecido al hombre por el animal sin máscara, ni división interior, exterioridad-interioridad a la vez; lenguaje enteramente objetivo y viviente al par. El primer lenguaje, sagrado, apenas diferente de la danza, del rito. Como la danza presencia visible, según un ritmo; como el rito, operante de inmediata eficacia, portador de un sentido que atraviesa los planes (sic) del ser y que pide, antes que ser entendido, ser, ante todo, recibido.

Y así el primer lenguaje está formado por figuras al modo de improntas directas dejadas por ser como el animal –ciertos animales- cuya significación cumplida, por entera, sigue siendo enigmática. Una figura sin máscara, aceptada como un valor absoluto dentro de sus propios límites. Es decir, como una figura del ser.

Ya que es el ser lo primero que el hombre encuentra antes de haberlo buscado, ni “descubierto”, lo encuentra de muchas maneras, remoto e inaccesible, más allá de la vida y planeando sobre ella. Y en modo inmediato en estas figuras cargadas de significado y de sentido, palabras iniciales, ser y vida.

Figuras irrenunciables bajo y entre las cuales, el hombre se encuentra. Y que se aparece al modo de los dioses.

Nace así el primer lenguaje tal, un lenguaje objetivo, hermético, sacro y en cierto modo, inaccesible. Pues que todo lo sacro para resultar accesible requiere una actitud adecuada del ser que con ello trata. Una actitud de receptividad de activo abandono; una entrega sostenida, asistida por la conciencia –pues que del hombre se trata- mas no obnubilada por ella, por esos prejuicios que la conciencia no siempre disuelve.

Ya que no es posible tratar adecuadamente con lo sacro sin participar de ello, de su carácter específicamente sagrado. Y de ahí los ritos que acompañan a este trato, que en algunos casos se limitan, sin perder por ello su eficacia a una acción invisible que transcurre solamente dentro de la interioridad del sujeto en cuestión. Y aun podríamos añadir que estas acciones pueden cumplirse sin que la conciencia les preste una total atención, ni, mucho menos, las dirija. Así pues, usar –o emplear o percibir– este lenguaje sagrado es ya participar de él, de su esencia y de sus figuras (palabras o pre-palabras). Usar este lenguaje es contaminarse o purificarse. La palabra tiene entonces un poder análogo al de las figuras de los dioses de purificar y, análogamente a los demonios, de destruir o de manchar. Por ello, ciertas palabras, no pueden ser pronunciadas ni ser mostradas a todos los hombres. Se accede a ellas por un cierto grado de iniciación.

Como los dioses, estas palabras iniciales se vierten en su presencia que aparece así como un don; un don que viene de lejos, a veces de un fondo oscuro, y en este caso como una luz que se hace y se renueva continuamente, diferente de la presencia de algo que está ahí, estabilizado, inerte y que para que aliente es preciso reavivar. Estas palabras, como las figuras de los dioses cuando en ellos se creía, son verdaderos “ikonos”, formas esenciales; “oídos”, en verdad. El jeroglífico –pues de él se trata– es lo más distante de la máscara con su interior vacío; en su lugar tiene una entraña viviente; es la figura que se hace visible, que se manifiesta desde adentro, y por ello mismo es palabra. Lenguaje interior y plástico al mismo tiempo. Y signo musical, pues quien lo leyera adecuadamente habría de irlo pronunciando en su modo y tonalidad justa en su totalidad y en sus diferentes partes, con una justeza matemática. Esta justeza que todo lenguaje necesita para hacer y hacerse justicia a la par, ya que lo uno no va sin lo otro. Y la justicia, según es sabido, es el modo supremo humano del orden y de la conexión, acción y conocimiento cumplidos.

Orden y conexión que se muestran ya en el jeroglífico, articulación de figura y sonido. Palabra total, cuerpo y voz unidos diáfananamente; ritmo corporeizado y figurado. Peso, número y medida.

Si todos los seres y las cosas se diafanizaran manifestando articuladamente el ritmo que las constituye, exteriorizándose en la luz, dejando de resistir a la luz, serían palabras. Y con ello la justicia que reclama cada cosa, y la justicia por que clama todo ser sería sin más establecida.

Los dos polos del silencio

Las acciones humanas cumplidas en silencio, aun con la máxima precisión en los gestos que las realizan y en los resultados que procuran, parecen vistas

desde lejos, sorprendidas como un secreto que el espectador descubre atisbando. Y a veces, como en una escena que ha tenido lugar hace largo tiempo, en esta época de la historia, del otro lado de esas barreras que los cambios históricos alcanzan, como una visión, en suma, que atraviesa, trasciende, el tiempo y sus fortalezas.

Distancia en el espacio, lejanía en el tiempo, son notas del sentir que acompaña a la percepción de este silencioso accionar que se verifica en el presente, en lo inmediato, como si el espacio y el tiempo se cerrasen en un sentido y se abriesen en otro. Se cerrasen envolviendo así al que realiza silenciosamente la acción, se abriesen, se ensancharan hasta casi desaparecer para el que la contempla. En virtud de ello vienen a quedar situados actor y contemplador, en dos sistemas espacio-temporales diferentes, extraños, enigmas el uno para el otro al modo de lo que sucede al que sueña ante las figuras y sucesos de sus propios sueños.

Mas también a veces, como en otra especie de sueño, que el soñante y lo soñado se identifican o al menos se penetran. El que mira anticipa el gesto que el que actúa va a hacer, el que hará, pues que sabe lo que él está haciendo mejor que él mismo, ha comprendido inmediatamente la finalidad y el sentido de esa acción que ve desarrollarse desde adentro –lo que no quiere decir que por eso le guste o la juzgue buena.

Y se producen así, en lo que hace al conocimiento, dos situaciones límites, igualmente extremas en cada caso: la extrañeza, en uno, en el otro, ese saber que no induce, ni razona, ni imagina, ni propiamente prevé. Ese raro saber que ronda la identidad o la identificación, un saber sin palabras, silencioso como la acción que lo suscita. Un saber inmediato, que da o que crea una especie de inocencia que linda con el “saber absoluto”, si alguna vez éste se diera en el hombre. Una inocencia anunciadora del saber absoluto, más bien.

Así, en esta situación tan análoga a la del sueño, cuando durante la vigilia algo se cumple sin palabras, actor y contemplador son como dos enigmas, extraños el uno al otro, y aun robándose algo el uno al otro. Pues que el actor siente al contemplador como a alguien que lo mira desde otro plano, desde arriba, siempre el que mira está en principio, en un plano más alto. O bien se establece instantáneamente una comunicación que viene a ser una especie de continuidad en el tiempo fluido, en el tiempo que circula, que se mueve en una forma, diríamos, más circular que rectilínea.

En un caso la palabra no tiene posibilidad de surgir; en el otro, la palabra no es necesaria. Son los dos silencios o más bien los dos polos del silencio que circundan a la palabra –esa esfera inexplorada-. Dos polos en los que el silencio se

condensa y se revela. Pues que hay otras modulaciones del silencio entre la palabra y más allá; el silencio inalcanzable o inalcanzado.

En el polo negativo –cuando la palabra no puede surgir entre el que actúa y el contempla- es un silencio que sumerge a la acción así cumplida. Y claro está que la quietud puede ser asimilada, en este caso, a la acción; ella es también acción. Es el silencio que sumerge, y de ahí la lejanía espacial y la inadecuación temporal. Pues que tanto la una como la otra son aspectos de la inaccesibilidad.

Y se hace inaccesible todo lo que queda sumergido: por la noche, por el silencio, por el sueño. Cuando la vida queda abandonada a su autonomía inicial, a su autonomía solitaria y vaga sin dirección fija y aun sin apenas receptáculo, sin el ser que la sostiene. Va así esta vida vagamente orientada como sucede en sueños, en el sueño en que el hombre –el animal entre todos despierto- se sumerge.

Y la vida entonces se asemeja a una muerte que transita, a una muerte que se mueve bajo el polo negativo del silencio.

Mientras que el otro polo, el positivo, es el de la perfecta vigilia, cuando la acción que es el despertar, deja en cierto modo de serlo por estarse logrando enteramente. Es un estado, un estado del ser. La palabra entonces no es necesaria pues que el sujeto se es presente a sí mismo y a quien lo percibe. Es el silencio diáfano donde se da la pura presencia; la presencia total como algo humano puede serlo.

Presencia total en que el poder, el saber y el amor están inseparables, fundidos, mientras dura este estado que en la condición humana es excepcional y transitorio. Es un estado privilegiado en verdad, como logro, mas es el presupuesto de la humana condición y la exigencia de su cumplimiento. Y es que el silencio, en su polo positivo acompaña a todo cumplimiento, cuando la presencia vence; cuando hasta la acción se convierte en una presencia.

Mas habrá silencio también cuando la presencia pura y total en que el poder, el saber y el amor se funden, deje su lugar a una presencia determinada, cualificada predominantemente sea por el poder, por el saber o por el amor. Lo cual sucede cuando el amor no asiste al poder o al saber por fallar él mismo, o cuando el amor pobre, exasperado, está desasistido de entendimiento –de su propio, congénito entendimiento- porque le falta inocencia, y la fe implícita en ella. Y entonces teme. A la presencia de este amor desasistido corresponde aun así, un silencio positivo según al amor en todo caso le corresponde; mas entremezclado con él, un silencio negativo al par puede llegar hasta la imposibilidad de que el que lo sufre encuentre una palabra. Situación transitoria, si el amor se mantiene, pues que entonces acabará por compensar la falta de poder encendiendo directamente el pensamiento. Y será entonces cuando su trascender se avive mayormente, cuando a solas encuentre conocimiento y con él la palabra,

liberándose del silencio negativo. Una palabra cierta con su silencio propio, como a las palabras ciertas les sucede; melodía, música. Y podrá, si es el caso, hasta expresarse en lamento. Un proceso en verdad análogo al que tiene lugar cuando la muerte, ausencia absoluta, se ha llevado la presencia de algo o de alguien amado.

Y es en estas presencias que se dan por la plenitud, bien del poder, del saber o del amor, aislados, desasistidos por tanto, cuando surge la necesidad de la palabra y su posibilidad; una posibilidad restringida que depende de la proporción en que lo negativo entre, y de la cualidad, de la pureza con que se mantenga el amor, el saber y aun el poder.

Mas, ¿puede el saber separado del amor y del poder subsistir? Y el poder, ¿puede mantenerse solo? En la medida en que esto ocurra, el saber desatado (desligado, des-religado) se precipitará en palabras, en una muchedumbre de palabras sin posible eco, ni respuesta alguna. En palabras que al borrar por completo el silencio –el positivo- no hacen sino ocupar su presencia sin llegar a estar ellas verdaderamente presentes nunca; palabras que no pueden pasar a otro sujeto, condenadas a seguir allí donde han aparecido, cerradas al diálogo.

Ya que el diálogo surge en un específico silencio que llevan consigo las palabras nacidas de un saber que no se encierra en sí mismo, del saber que se busca a sí mismo en comunidad (“La ciencia que buscamos” según Aristóteles nombrara a lo que después se llamó su Metafísica) él que es el que abre el diálogo, pues que ya es diálogo en sí mismo, aunque durante mucho tiempo nadie llegue a entrar en ese recinto. La palabra de diálogo puede quedar largo tiempo sin más respuesta que el silencio, ganando con ello, a veces, en profundidad. Toda palabra nacida del poder del “logos”, aunque ella en sí misma no lo tenga ni quien la profiera tampoco, encontrará su cumplimiento más allá de la situación en que surge. Ya que es el poder del “logos” el que abre el futuro.

Y no otra cosa es el diálogo que este proseguirse de la palabra atravesando espacio y tiempo.

A la presencia del poder, del poder solo, le toca otra suerte, pues que no tiene sucesión. Ya que lo que sigue a la presencia pura es la palabra; que se produce cuando esa presencia se ve alterada por una negación o falla que no atenta, sin embargo, a su núcleo invulnerable.

El poder llega a ser *sólo poder* a fuerza de negar, de constreñir hacia el forzado silencio a toda presencia pura de la que pretende ser el ejemplar único. Pues que el poder se va quedando sólo en eso, en solo poder nada más a fuerza de relegar lo que por ser invulnerable no puede sumársele a él, ni a nada, porque no puede *sumarse*, simplemente: amor, pensamiento. El poder se va quedando solo por no admitir más que sumandos a su alrededor, por no discernir ni ver siquiera más que aquellas presencias que podrían sumársele, que lo deberían según él

apetece. Mas si así lo hicieran quedarían por ello abolidas y, por tanto, inservibles aun para el poder que dejaría de tener ojos para ellas. Los ojos del poder miran tan sólo lo que apetecen.

Es una soledad sin palabra la del poder solo. Su presencia sólo es un hecho; el hecho bruto del poder que está ahí como la fijeza de una sombra. Condensa el silencio y lo rompe violentándolo con palabras que van cargadas con la pretensión de ser una, una sola palabra que acabe con todas las demás y aun con el silencio mismo, ocupándolo de una vez para siempre. La presencia de ese poder solitario es el reflejo del polo negativo del silencio, el brazo armado que lo ejecuta, contra la presencia total en que se funden poder, saber y amor, y contra la presencia desvalida del amor y del saber que, si no tienen poder es simplemente por estar germinando o en vía de crecimiento.

Y es el solo poder el que puede reproducir la pura totalidad, en modo negativo, con la pretensión de absoluto en espacio, tiempo y ser. No rechaza este poder el “saber absoluto”, antes bien lo postula, pues que lo necesita porque con él tendría el dominio sobre todas las demás presencias, cuya manifestación conocería y aun dictaría, que es lo que puede producirse. Su imposibilidad desata la violencia, la reiterada violencia del poder que en ésta como en todas sus manifestaciones, tiene que reiterar en el tiempo, instante a instante, lo que no puede lograr en un solo instante absolutamente.

Y al faltarle el amor, el poder a solas se va hundiendo él mismo en la negación, en la que paradójicamente se ve forzado a afirmarse como en el único medio que le queda. Y sus palabras, como privadas de amor, no tienen respuesta, ni siquiera réplica. El amor no puede responder sino con el silencio, el positivo; el amor recogido, vuelto sobre sí mismo se envuelve en su silencio, cuando lo enfrentan con el poder o cuando lo atenazan bajo su sombra. Y el amor con su propio poder que viene del “logos”, hará que se repita rodando en el tiempo sucesivo esa palabra de violencia que el poder arrojó sobre su presencia. Esa palabra que quiso ocupar el tiempo por entero tendrá así tan sólo su propio reflejo repitiéndose en la negación, sin posible respuesta; dando vueltas alrededor del polo negativo del silencio absoluto.

Anthropos (Suplementos). Barcelona, nº 2, 1987, pp. 113-116
 [Asomante (San Juan de Puerto Rico), octubre-diciembre de 1967. El segundo fragmento (“Los dos polos del silencio”) fue publicado con anterioridad en *Cahiers de Bruges* (Bruges), número fuera de serie, 1966]

Entre el ver y el escuchar

Algo se forma entre el ver y el oír; entre el mirar y el escuchar. Algo más, como en las combinaciones químicas en que un cuerpo nace de la unión entre dos elementos. El agua, por ejemplo. Y para que algo nuevo nazca mediante este proceso han de ser ellos diferentes o contener, si son sustancias compuestas, un elemento diferente que es liberado al producirse la combinación. Es decir, que lo igual se suma simplemente y lo diverso es lo que, uniéndose, da origen a algo nuevo.

Desde luego, no resulta cosa tan simple el buscar qué es lo que se produce cuando dos sentidos se combinan entre sí, porque es un tanto inasible, como lo son en grado sumo todas las cosas de nuestra psique. Y antes aún, porque cada sentido tiene sus ayudantes en otros sentidos, revelados o no. ¿Sabemos acaso cuántos sentidos en verdad tenemos? ¿No existirán sentidos desconocidos todavía, implicados en otros, o emplazados en lugares del sistema nervioso no identificados quizás?

No es desde un punto de vista fisiológico, sino psicológico como nosotros abordamos aquí los sentidos. Y aún verdad más que de una consideración psicológica, se trata en estas notas, de una consideración modestamente fenomenológica; de una reflexión sobre los datos de nuestro sentir.

Pues de lo que sentimos se trata antes que nada. Descifrar lo que se siente, percibir con cierta nitidez lo que dentro de uno mismo pasa, es una exigencia del ser persona. La vida que dentro de nosotros fluye pierde una cierta transparencia.

Los sentidos, es decir, lo que a nosotros llega a través de ellos, se recorta sobre un cierto fondo. Un dato sensorial supone y lleva consigo todo un mundo, quizás el mundo todo. Mas de una cierta manera. Un sentido es un camino hacia la realidad, una vía de acceso a ella. Lo cual sucede, sin duda, porque la realidad es inagotable. Y porque hemos perdido, si alguna vez lo tuvimos, el contacto inmediato con lo real en sí mismo.

Vista y oído son los dos sentidos príncipes, lo dos más nobles, los más diferenciados también, ya que tacto y gusto son como modulaciones de una sensibilidad general. El olfato se acerca un poco al oído; los dos se recogen dentro de una cavidad sinuosa.

El oído recoge los sonidos, es obvio. Sin embargo, estos sonidos son sentidos como llamadas, avisos, señales que anuncian que algo va a llegar o que algo se está yendo. Los rumores tienden a hacerse sonidos dentro de una atención espontánea, que es la que nos muestra más que la atención voluntaria, el originario sentir que nos habita y que nos mueve. Cuántas veces creemos que nos llama una voz cuando solamente se trata de un sonido emitido ni siquiera por un

ser animado: por una puerta que chirría, por un cristal que vibra. Y en el viento discernimos lamentos, llantos, quejas. Los rumores y aun los sonidos tienden inmediatamente a cobrar alma, como si el sentido del oído fuese un órgano conectado muy íntimamente con ella, con sus secretos, temores y esperanzas. Y, así, al filo del oído, de los errores que nos hace cometer, podemos discernir esa última, secreta, indefinible esperanza que nos habita, de ser llamados por nuestro nombre por alguien y aun por algo que no conocemos, de oírnos llamar de una vez por todas. Una llamada que nos procure la íntima certeza de sabernos conocidos, conocidos del todo, enteramente identificadeos por alguien o por algo más allá de lo cotidiano.

Lo que se oye mueve el ánimo todavía más de lo que se ve. El grito de la víctima es más desgarrador que su propia vista. Y una palabra sola puede más que la presencia real de una persona, cuando se trata de creerla, de creer en ella. Lo que se oye es más prenda de fe que lo que se ve. Lo cual no deja de estar en relación con la definición tradicional de la fe que dice que es creer lo que no vemos. No obstante, en esta misma tradición se cree por la palabra escuchada y guardada.

Entre lo visto y quien ve existe una distancia. Una distancia que no solo es física –que existe también [en] el oír- sino en el ánimo, en la actitud del que ve, que aunque se acerque físicamente para ver mejor el objeto que mira, se está alejando al mismo tiempo para darle espacio, lugar donde se recorte. Y así lo visto se convierte o tiende a convertirse en objeto. Lo que se oye, al contrario, se adentra en el ánimo, en el interior. Cuando se produce una reacción motora, un movimiento, si se trata del ver, es ir a tocar lo visto –se haga o no- y cuando se trata del oír, es también ir hacia ello, pero no a tocarlo. En principio es un ir que es un acudir o un presentarse, a no ser que en lo oído específicamente haya señales de algo que hay que ir a ver. Lo que llega por el oído llama a la unión –así Ulises hubo de taparse los oídos para no oír el canto de las sirenas. Es la voz la portadora del destino.

Educación. San Juan (Puerto Rico), nº 30,
septiembre de 1970, pp. 112-113.

El misterio de la quena

No llegué nunca a hablar con César Vallejo. Pero conservo muy viva la imagen de una tarde entera sentada frente a él, mirándole. No nos dijimos ni una sola palabra. Nos miramos y yo no sé si él me entendió. No puedo saber si me vio siquiera, pero yo sí le vi. Fue en Valencia, durante la guerra, con ocasión del Congreso de Intelectuales Antifascistas.

Llevaba con él su misterio de indio verdadero, no su retórica. En él no había retórica ni literatura; era todo huesos, un hombre auténtico, original, profundo y capaz de comunicar una gran humanidad sólo con su imagen. Su cabeza parecía no estar revestida de carne.

Solamente vi algo parecido en el poeta español Miguel Hernández, pero en Vallejo el efecto era aún mucho más acentuado. Su cráneo parecía hecho de huesos, de fuego y de voces recónditas. El misterio de su poesía peruana contenía, para mí, el misterio de la quena, ese antiguo instrumento que tocan allá y encierra algo mágico, iniciático, religioso, verdadero...

Después de aquel encuentro en Valencia no recuerdo haberle vuelto a ver. Pero en mis pupilas y en mi corazón quedó grabada aquella imagen del autor de *Los Heraldos Negros*.

También por aquellas fechas se publicó la revista *Hora de España*, donde aparecieron unos poemas suyos inéditos. Y en la imprenta que había en el Monasterio de Montserrat —ya cuando estábamos en Barcelona— se editó *España, aparta de mí este cáliz*. Vallejo había muerto en París unos meses antes. El libro se publicó en papel de arroz, porque, curiosamente, no había otra cosa.

Durante mucho tiempo, de entre todos los libros que han visto la luz sobre la guerra de España, éste ha sido para mí fundamental porque no está escrito desde fuera, sino desde dentro. No me había engañado. Vallejo es único, capaz de colorear cada palabra, cada silencio con esa luz misteriosa y brillante que surge, como desde una fuente mágica, del pensamiento, alto y sencillo a un tiempo, de los hombres irrepetibles.

Para mí, quiero insistir en ello, es el poeta del que se desprende esa verdad profunda del amor a España del indio; que no hace falta odiar a España por ser indio, sino al contrario: el indio verdadero y la España de verdad se han entendido a través —no digo únicamente, pero sí predominantemente— de César Vallejo y su palabra ejemplar, pura e imperecedera.

Diario 16 (Culturas)

Madrid, 16 de abril de 1988, p. VII

El silencio

Curiosamente el silencio, que es una situación o un hacerse el silencio, sucede –me ha sucedido a lo largo de mi vida- que aparezca por sí mismo en diversas latitudes, alejadas unas de otras, como si hubiera un ente, un ser, que aparece y reaparece, según su propia ley.

Llega el silencio, que entra a las diez de la noche inesperadamente como una presencia, como un ser que estuviera escondido y saliera por sí mismo y entrara a cierta hora de la noche, que puede que no lo sea en otra galaxia, llega a veces de una manera casi violenta abriéndose paso, ¿qué ser es éste?, me pregunto y te lo preguntaría a ti que me lees ¿qué ser es ese silencio, que se comporta no como una situación, sino como un ser que está escondido, que viene de no se sabe dónde, que entra por no se sabe qué lugar, el silencio solo, que aparece como un ser? Ese ser, ¿de dónde llega, tendrá parentesco con la muerte? Llega cuando no se le espera, pero llega, y otras veces que se le invoca o se cree que ha llegado, se ha ido y ya no está ahí. Es un absoluto, un ser y no ser, un moverse en este mundo de la relatividad que hemos creído tan salvadora de lo absoluto de nuestro pobre ser, obligado a ser.

Ahora recuerdo, en este momento, una definición mía del tiempo que es la relatividad mediadora entre dos absolutos: el absoluto que se nos da y el absoluto que inexorablemente se nos exige.

Yo he visto a la relatividad como salvadora. Pero este silencio, este ser, ¿qué me dice, que no hay relatividad, que hay algo que está oculto y que llega porque sí, cuando quiere? Entonces, es la muerte, es la muerte que llega, es la muerte que nos acecha a todos los mortales porque eso sí que nos lo dicen en las oraciones más dulces a la Virgen María, se nos recuerda que somos mortales, porque Ella, la Virgen, nació sustraída al pecado original, no porque fuera virgen, sino porque fue libremente concebida por el Padre fuera del pecado original; es la única criatura divina que no está en la Trinidad.

Será el silencio un emisario de Ella, que nos recuerda el dulce silencio, la dulce paz, la belleza inextinguible, aquello que no cambia, siendo, perteneciendo al mundo mudable, al mundo que se altera, porque lo propio de este universo que conocemos es el movimiento de alteración y, también, el de traslación, que tanto atormentó a Galileo y al Papa que lo tuvo que condenar, fue un momento vergonzoso, ha dicho mi maestro Ortega, la abdicación de Galileo. Vergonzoso, ¿por qué?, profético diría yo: una gran humildad por parte del Papa que tenía que obedecer a su consigna de Papa y una profunda humildad del pobre Galileo, que no tenía ningún deseo de morir en la hoguera, cosa que fácilmente se comprende.

Entonces, este silencio –vuelvo a él- será emisario de todas las concesiones que hay que hacer para seguir viviendo esta vida que perdura, esta vida eterna para que no sea eterna en los íferos, en el infierno, para no equivocarnos, para no creer que hemos llegado a la eternidad cuando hemos llegado a un amor. Y resulta que ese amor es nada menos que la boca del infierno y también puede ocurrir que nos desvíe, que nos desoriente de ese terrible instante que ha de ser la muerte, de la que nadie ha vuelto, aunque crea haber estado en ella; no es lo mismo estar en la muerte que haberse muerto de verdad. El haberse muerto de verdad es lo que ningún ser, incluso esta gata que tengo a mi lado, puede aceptar. Pero la eternidad en el cosmos sin sitio, sin lugar, rodar eternamente en la luz, entonces, sí: la amenaza es rodar eternamente en la luz y querríamos ser mortales de nuevo. Si estuviésemos continuamente en el amor querríamos un instante de pena, un instante de desdicha, no podríamos soportar la eterna felicidad.

Necesitamos un lugar, ésta es la cosa, un sitio donde cobijarnos se dice en la salve: “y después de este destierro muéstranos a Jesús, fruto bendito de tu vientre”. Es decir, después de estar desterrado, volver a estar enterrado, pero en un lugar cálido, hermoso. No hemos nacido para ser libres, para ser estrellas errantes, necesitamos un lugar. “El puesto del hombre en el cosmos” es el título del libro más hermoso, uno de los más hermosos que me ha sido dado a leer, gracias a Ortega; se trata Max Scheler, filósofo, ahora completamente olvidado.

Yo creo haber tenido la gracia de haber ayudado a algunos amigos, no siempre entrañables, a encontrar su lugar en la pintura, si era pintor, y a encontrar su religión, que es la salvación.

Sé que me estoy enredando, que la vida es así, en espiral, un ir y venir para caer y volver a bajar, un ir y venir constante, entre dos íferos: uno más bajo, más hondo, más sin salida, y otro la salvación total y completa.

Y puede suceder –cuando digo puede suceder es porque me ha sucedido en algunos momentos de mi vida- en esos momentos además en que estaba acompañada del único no poder dormir de felicidad, despertar inmensamente feliz en el centro de la noche por esta felicidad, que no se sabe de dónde viene. ¿Esta felicidad, tendrá parentesco con este silencio que llega por sí mismo?

Puede ser, puede ser si se entiende que sea este silencio un ser, no un suceso; ese ser que necesitamos después de la caída y ese rencor que inexorablemente se presenta cuando no nos han dejado morir en el instante supremo, cuando nos han querido hundir por amor en la noche del mar, del mar que sube a la marea y que iba a llegar a los amantes. ¿Por qué ella no se quedó con él? Fue ella quien le abandonó, ¿cómo quejarse después si cuando llega la hora de la muerte la huimos, y cómo quejarse de que no la haya, de que no haya una muerte sin fin, una muerte total!

Como cuando estuve sumida en aquel estado de anestesia total; mis amigos lloraban porque no podía volver de ella. Yo estaba salvada por el calor que había dejado en la palma de mi mano la maravillosa amiga que entró conmigo en el quirófano, ella de un lado, su esposo de otro; pero fue el calor de ella el que me mantuvo, nada más que un redondelito de calor, nada más, me libró de una muerte que no fue porque no era el momento de morir por una anestesia. ¿Cuál es el momento exacto? Yo lo he pedido, pero ni un instante antes, ni un instante después.

Hace mucho tiempo tuve una discípula que quería tomar clases particulares de filosofía conmigo; yo creí que era una burla y le dije: “¿Y por qué quiere usted tomar clases de filosofía conmigo, usted me cree tan pobre que me va a arreglar mi situación?” Me contestó: “Nada de eso, yo creo que hay que saber morir y por eso vengo a usted, para que me abra esa puerta que tengo cerrada y yo pueda morir” (vive todavía y ¡qué vida se ha dado, espléndida!) Pero vino aquel día a mí, humildemente, para que yo la ayudara a saber morir. No se equivocó, era muy inteligente, no se equivocó, ya que lo más importante de esta vida es saber morir, estar de acuerdo con la muerte.

Lezama Lima, el poeta cubano entre todo y entre todos, aunque no nos viéramos a diario, mi amigo, mi preferido poeta Lezama Lima, engordaba y estaba enfermo de asma y seguía comiendo, y entonces los amigos, entre ellos un músico, que tenía una gran amistad con él y la mujer de ese músico le pidieron por lo que más quisiera que no engordara más, que dejara de comer, y él, que le gustaba mucho comer, dijo: “No os preocupéis, yo tengo mi trato hecho con la muerte, vendrá cuando tenga que venir, yo me he entendido ya con la muerte”. ¡Qué suprema sabiduría haberse entendido con la muerte!

Ahora me dicen que en La Habana han abierto el cuarto donde él murió, que estaba cerrado, sellado y que lo han abierto, que lo dejan ver, no lo sé. Él decía, él era devoto, en especial del Espíritu Santo, y el cura amigo suyo, muy español, muy ortodoxo, navarro, decía por él, en su aniversario, la misa del Espíritu Santo, y me han dicho que vive y que la sigue diciendo. Será, pues, el Espíritu Santo el que manda este silencio, esa muerte exacta, precisa, aunque no lo parezca, se pregunta esta mujer que tiembra bajo el Espíritu Santo.

*Heraldo de Aragón (Zaragoza),
27 de noviembre de 1988, p. 13*

Del silencio. Apuntes

Llega el silencio de diversas maneras, por sí mismo, y, así, también, se evade, se escapa, al modo del amor cuando se le busca. Se diría que el silencio sea el más recóndito paraje del amor; no que sean hermanos, sino que lleguen desde el mismo lugar de la creación.

Llega el silencio por sí mismo venturosamente, y hasta por experiencia se puede afirmar que, en un cierto lugar y en la misma hora, entraba el silencio, él mismo; como si fuera un don enviado siempre a la misma hora, este ser del silencio, o el silencio mismo, llegaba y, sin lucha ninguna, sin combate, casi sin ser notado, llenaba el espacio y penetraba envolviendo a todo lo que en este espacio había, seres que hablaban y respiraban, objetos inclusive, que callaban o acudían como en un coro. Se hacía un regazo, un lugar silencioso, en aquella minúscula habitación abierta, eso sí, a un inmenso lugar. Inmensidad y pequeñez se hacían lo mismo, era un silencio que envolvía y allanaba igualmente a todo.

Es una condición del silencio la de envolver, la de igualar; se diría que, siendo tan raro y precioso cuando llega de cierta manera y tan terrible y cruel cuando llega de otras opuestas, mantenga siempre esta condición igualadora. Nadie puede librarse de ella, si por él es tocado, envuelto; inclusive seres inanimados han quedado relegados al silencio que algunos llaman olvido, por ejemplo, libros que no volverán a ser mirados, rostros que nunca despertarán interés ni pasión.

Sería, pues, todo un continente el silencio que llega al modo que se alza, que se hunde, que se esconde. Tendría, pues, derecho o razón y, más aún, le sería menester al ser humano conocer algo de la geografía del silencio; le ayudaría a tener conocimiento de este lugar del cosmos en que existe. Pues que habrá, nos decimos, planetas habitables, y aún (sic) habitados, enteramente silenciosos; los habrá también, vibrando en una forma de silencio a lo que se ha llamado música de las esferas. Quién piensa hablar del silencio, paradójicamente no se puede, porque es ya romperlo; escucharlo silenciosamente, eso sí que se puede, mas la necesidad del hombre, queremos decir del hombre que conocemos de este planeta, es querer comunicar, sea por generosidad, sea por amistad, buscando una corroboración del silencio mismo. Y esta paradoja, es decir, de esa intrínseca situación del hombre mismo en este planeta, nazcan, hayan nacido remotamente música y poesía y todas las formas de retórica en que se impone el silencio.

El hombre, nos referimos siempre a éste, puede haber algún otro, está apresado por la doble necesidad de estar silencioso y de comunicarse con el otro. Ha de ser, o al menos así lo refleja, porque este hombre no es uno; es, al par que es uno, otro.

“Ese otro que siempre va conmigo”, que dijo Machado, y ese uno al que aspiramos, lo digamos o no, que podríamos decir todos los que hemos probado con pureza de corazón la soledad, o sea, la falta, la ausencia de que la inmensidad de la creación se condense en un oído que nos escucha y en una voz que nos sobrepasa, tal como en el templo de Delfos se siente qué debía ser el hablar de la Sibila y en todos los templos oraculares al que litúrgicamente se ha llegado en procesión. Y, hoy mismo, de tantas maneras, se llega a pedir eso, el que nos dejen hablar, el ser escuchados y, al mismo tiempo, el escucharnos. Y, así, llegar a ser verdaderamente Nosotros, nosotros mismos, llegar a esa venturosa pluralidad que nos libera de ser uno, de ser otro, de ser yo sólo, de tener que ir siempre acompañado o de tener que renunciar para siempre a serlo.

¿Es acaso, la comunidad del silencio y de la palabra, trascendida a veces por la música y por la poesía, lo que nos consiente y acerca a ese estado de perfección en que la palabra es de uno y de todos, en que el pensamiento mismo en su nacer es de todos sin exclusión? ¿Será eso el bien prometido, la suprema ventura, que nos imanta y hace por encima del más allá, de lo que podemos vislumbrar solamente? Sí, quizá sea eso, quizá se ha dado ya, pues que es condición, nos parece, de ese hombre que somos, el echar de menos aquellos que le falta, el que le duela lo que no tiene y, aún, que le impide gozar lo que tiene, porque lo tuvo alguna vez, porque se le dio en el instante mismo en que apareció en este planeta, sea como sean las explicaciones religiosas, científicas o mitológicas que se nos den, y que sea, por lo tanto, la caricatura a veces el mal, que, cuando no se logra, se instala en los lugares más dispares, más antagónicos y que llegan a ser, por diversa que sea la “ideología” que los mantenga, el mismo lugar o el análogo. Y así, que no existe en estos casos la conversión liberadora obturada por ella misma, convertida en su propio enemigo y que se erija como la suprema forma del mal social, de la enfermedad que sin duda aqueja, ha aquejado siempre, desde la sociedad y que en estos momentos la aqueja en forma, diríamos, mortal.

Podríamos seguir, proseguir, ir y venir, con la simple conciencia de esta situación, más prisionero de ella que los que conciencia no tienen. Que la conciencia, pues, no sea el lugar hoy día, como lo fue sin duda en otros momentos de la historia, el lugar de esta liberación.

En el principio era el Verbo, venerablemente se ha dicho, y algunas criaturas, por apresadas que estén por la mudez y el silencio del Verbo mismo, no pueden dejar de creer.

Y también, en el principio era la acción, que muy contrastadamente se escapó a aquellos que lo formularon por primera vez, haya ido engendrando, proliferando acciones que llegan, hoy ya, a no ser ni tan siquiera objeto de juicio

moral, pues que han perdido su sentido. Que tal es la suerte desdichada que corren ciertas formulaciones y frente a ellas se debería, se debe de no hablar, que la única defensa sea la no discusión, sea el callarse, el dejarles, pues, que se pierdan en su propia nada, en su propio vacío, sin que nos toquen y, aún para esto, y más para esto hoy que para ninguna acción, hace falta ese nosotros que no se puede siempre formular, pues se volvería contra sí mismo, es decir, contra su origen efectivo, cierto, que es la caridad. Y esta hermosa palabra, caridad, es una de las más indecibles hoy; sólo algún rezagado mendigo la usa, o la usaba, que quizás a estas alturas no la use ninguno. Pedir que le dejen a uno ser generoso y darse por entero a la caridad, pedirlo como el mendigo antiguo.

Por caridad, sin sombra ni velo de reproche ni de rencor, sin falacia alguna, pues que el ejercicio silencioso de esa caridad, que ni se impone ni se defiende, parece ser que puede salvar este momento del hombre en este occidente que conocemos. Quizás en otros lugares sea posible que el hombre se salve de otra manera. En este lugar donde hemos crecido, y del que sería inútil querernos librar yéndonos a otros geográficamente, no hay otra cosa. La más mínima exhibición, aunque sea acongojada, viene intencionada, parece que no ejerza sombra alguna de salvación, que no cale en lo hondo del pecado cometido y que la conciencia, lejos de ayudarle, le ahínque en él.

Hay un lugar en la Filosofía Madre de Occidente, aludimos a la de Platón, en que hablando del conocimiento aparezca este pensamiento: “la dianoia es el diálogo silencioso del alma consigo mismo”. Esto sí podría, debería, tendría que ser recogido, revivido, reaprendido, si fuera cosa de aprender, para este hombre de occidente que, al fin y al cabo, ha buscado la unidad del hombre más que las diferencias, más que los múltiples dioses, más que en el límite, en el cruce, en el Dios viviente, ese que se hace por silencio y amor en cada uno de nosotros.

En el cruce indefinido viviente, lo opuesto del signo en que algo se cierra, en el cruce que se abre a diferencia del de la Tragedia, que era mortal. Mas como, al fin y al cabo, era cruce, algo tenía de salvador. Edipo mató a su padre en el cruce y pasó lo que pasó. Mas a costa del sacrificio, aún Edipo encontró la salvación, llevado por Antígona, hija de esta transgresión y que llegó a darnos la ley más pura que una ley humana puede ser. La transgresión, en Antígona, está formulada en esa ley llamada natural, que está por encima de los dioses y de los hombres, en esa ley divina y humana a la par, en esa caridad.

Claro que este proceso no se ha cumplido silenciosamente, mas se puede estar cumpliendo ahora mismo por la palabra. Aquella palabra presentida, soñada, inventada, amada, que no rompe el silencio y que, por ello, puede estar bajo ese silencio que llega por sí mismo. Ese silencio don, regalo, que llega por sí mismo, ha de ser cosa de la palabra en suprema caridad.

Y el silencio entonces se respira, el silencio mismo es respirable. Y, así mismo, la palabra no dicha, que deja su hueco indeleble, regazo del silencio, respiración de lo no nacido y de lo que nació ya y fue olvidado. Y fundamento, tal como si fuera una institución, de algo que apenas nos atrevemos a nombrar: Eucaristía.

La comarca (Vélez-Málaga) nº 8,
noviembre-diciembre de 1989, p. 4

El espacio y el ritmo

En un espacio sin intimidad puramente físico, solo espacio, sucede lo de Aquiles y la tortuga, lo del Estadio. Así América. El espacio es inconmensurable porque no es espacio vital, engendrado con una vida; espacio sin conexión, sólo como antes del hombre.

El ritmo es la unión de la vida con el espacio que se hace suyo, propio. Por eso la música es tan elemental, porque es una acción mágica, vital, que forja la unidad de una vida con el espacio heterogéneo de su homogeneidad, particularizándola, cualificándola.

El ritmo es lo previo de la cualidad, lo que prepara para ella. La alucinación terrible de no llegar jamás a esa esquina y haber llegado ya.

Torre de las palomas.
Páginas para el verso y la prosa, nº 3.
Málaga, invierno de 1990

Las dos metáforas del conocimiento

No es extraño que cuando se quiere desdeñar un pensamiento se diga de él que es una simple metáfora. Y sin embargo, el conocimiento en su forma más seria y trascendente, en su forma filosófica, se ha definido y como amparado en una metáfora. Es la metáfora de la luz y de la visión; la metáfora de la luz inteligible que preside y, diríamos, inspira a toda la Filosofía griega. En el poema del viejo Parménides, al hablar de la identidad del ser y del pensar, este pensar que será por veinte y cuatro siglos “el pensar”, se dirá ver y su contenido “idea”, lo visto en la visión. El poema venerable no tenía ciertamente una intención metafórica, al hablar así, y es lo más grave; entre todos los términos eligió para designar al pensamiento los que significaban visión, y definían por lo tanto, el pensamiento como una especie, la más alta y perfecta, de visión.

La metáfora se enriquece y despliega y llega a convertirse en Mito. El más poeta de los filósofos, lo ofrece como última razón de la Filosofía y todavía más de la existencia del filósofo. El relato lleva dentro de sí una metáfora antiquísima, hindú: “un hombre que camina en la sombra de la luz que lleva a su espalda”. El Mito lo es tanto o más que de la Filosofía, de la mística y en realidad dibuja el momento en que la filosofía se convierte en mística por querer realizar su designio. En este instante interviene algo nuevo: la violencia.

Uno de los hombres encadenados en “la caverna” es librado por la fuerza de su prisión y arrastrado afuera, a la luz. Esta vuelta hacia la luz que es al mismo tiempo una liberación de las cadenas en que estaba, no es otra cosa que la “conversión”. La conversión de que hablan los místicos de todas las religiones. A ella sigue la visión primero en la luz y luego de la luz misma. Visión en que el hombre se hace otro, se transforma de tal manera que cuando regresa a la cueva por piedad de sus compañeros, será rechazado y muerto por su incomprensivo furor. La comparación de la idea del Bien con el Sol, en el otro pasaje célebre de “La República” lleva la metáfora a su más alto grado en Platón y a su través a todo el Occidente que se nutrirá, mucho más de lo que se cree, no sólo de ideas, sino de metáforas platónicas.

Plotino, ya en el extremo de la Filosofía griega, recogerá la metáfora hasta señalar en la palabra que designa el amor un parentesco con la que designa la visión misma: “El amor es el ojo que mira el objeto amado”, dirá.

Pero existe en nuestra cultura occidental otra metáfora, menos conocida de vida más silenciosa y oculta, casi clandestina. Se refiere, como casi todos los secretos, al corazón. La continuidad de esta metáfora que podríamos denominar “de la luz del corazón”, no aparece tan manifiestamente en la historia. Su formulación primera es más remota que la luz inteligible de la filosofía griega; es

oriental. Y es un sabio chino, Eschuangcheye, quien dijo: “el sabio utiliza su corazón como un espejo”. Ya en la plenitud del Cristianismo, San Agustín al presentar su corazón ante las miradas divinas, ya purificado por su confesión, exclama: “He aquí mi corazón, Señor, como es de transparente”. Y en el maravilloso mundo del misticismo del Islam cristianizado, Abenarabi de Murcia, del siglo XIII enseña el método para mantener bruñido el espejo del corazón; los pecados son la mancha que lo oscurece –que lo ensimisma-, la pureza lo convierte en espejo de la divinidad. Y es Santa Teresa la que nos ofrece la metáfora llevada hasta el misterio. Es en el misterio de su llamada transverneración donde el corazón sufre la transformación más terrible y violenta. Es muy sabido: un querubín le atraviesa con un dardo con la punta de fuego y le transforma en espejo invulnerable, luz ya él mismo y fuego permanente. Desde tal momento –nos dice la Santa- la imagen del más alto Misterio divino no la abandonó más.

No es nuestro propósito seguir las manifestaciones de esta que llamamos “metáfora de la luz del corazón” en los demás místicos. Bástenos saber que casi todos hablan de “ver con el corazón”. Y esta visión por y con el corazón es, parece ser, una de las dos grandes formas de conocimiento. La otra, más firme, segura y asentada, infunde menos espanto, parece más “natural” –aunque un día fuera también descubierta-, y parece haber dominado el curso de la cultura de Occidente. Es la metáfora de la vida, de la inteligencia; su expresión más feliz. El ver con el corazón, en cambio, parece más difícil, misterioso y expuesto pero no ha podido a pesar de todo caer en el olvido. Y ahora cabe preguntarse ¿la crisis que vive el mundo, aniquilará ambas metáforas o traerá su renacimiento?

Credo. La Habana, nº 1, 1993, p. 8.

La restauración de la danza

En la época que parece ser ha pasado ya, no tan lejana en el tiempo, la danza corría una extraña suerte: al mismo tiempo que brillaba por un inusitado esplendor en los teatros, como espectáculo, su ejercicio estaba rigurosamente prohibido a las gentes de una cierta clase social. Las familias que llenaban los grandes teatros en el tiempo que se ha bautizado la “belle époque” y que extraían de sus estuches las joyas más resplandecientes y venerables de una herencia secular, para asistir a esa especie de ceremonia sacra que era una función de “ballet”, no permitían siquiera que el naciente deseo de ser bailarina, de esas danzas, de una de sus hijas se expresara ni como el relato de un sueño. Ídolos eran las bailarinas y bailarines de los míticos ballets rusos que aparecieron deslumbrando a Europa unos años antes de la primera guerra mundial y que aún prosiguieron, fragmentados en el período llamado entre dos guerras. Pero, ¿qué muchacha perteneciente simplemente a la burguesía podía permitirse balbucear ante sus mayores que ella sentía que podría bailar también así, como esas criaturas que antes que mujeres parecían ser flores, libélulas, nubes o rayos de luna?

De otra parte, los bailes de sociedad constituían las grandes fiestas casi rituales. Todavía hoy en Viena se celebra o se quiere celebrar como en los tiempos del Emperador, el gran baile de primavera. De primavera aunque sea otoño en el que las muchachas portadoras de los apellidos más tradicionales de la vieja Europa alternan con los democráticos elementos de la hora actual. Es un rito que Viena no puede perder.

Mas no es lo mismo el baile de sociedad que la danza; la danza a la que hay que consagrar toda la vida, que es como las grandes cosas, producto no sólo de unas especiales dotes sino de un sacrificio.

Y hay otra danza, la primera, diríamos; la que danzan los que forman parte de una comunidad para sellar su participación en ella. La que celebra algún rito iniciático o medicinal que ya se ha hecho desconocido; la danza diríamos operante. Todavía en la vieja España no sale una procesión del Santo Patrono en un pueblo sin que vaya precedida la imagen de un grupo de mozos, que suelen ser los que ese año entran en quintas, danzando alguna antiquísima danza, siempre la misma; ni se celebra el baile de rueda –dulzaina y tamboril- en el prado del pueblo sin que lo abra el alcalde. Son danzas cívico religiosas cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos, en la aurora de los tiempos habría que decir: cuando la ley y el orden comenzaron a regir la vida de las comunidades.

Y hoy, ahora todo ha cambiado. Ya no es desdoro, sino al contrario, que una familia tradicional cuente con una bailarina o bailarín de “ballet” entre uno de sus hijos. En las escuelas se enseña la danza como parte de la educación física

para dar euritmia al cuerpo, y nada tiene de extraño que las niñas mejor dotadas para esa danza educativa continúen y hagan del danzar su vocación, mientras los bailes de sociedad van perdiendo fausto y prestigio. Y hay algo nuevo; el baile frenético a que los adolescentes se entregan como a una pasión, como a una guerra, como a una hazaña sobrehumana. Es asunto extremadamente complejo que merece ser abordado separadamente.

Y queda la danza cívico religiosa, la que celebran y consagran (sic) la unidad de un grupo social, de una comunidad, la que sella como un ritmo que une a muertos y a vivos, a cielos y a tierras; la paz diríamos o algo más que la paz, la convivencia. Y ahora que el ideal proclamado es el de la convivencia ¿no habría que restaurar la danza, la danza que unifica en su ritmo estelar las humanas diferencias?

Rey lagarto. Sama de Langreo (Asturias), nº 30-31, 1997, p. 48

Una parábola árabe

Una parábola árabe que no es simplemente árabe porque es “sufi”. Los sufíes son los místicos de la religión del Islam, de quien nosotros comenzamos a tener noticia por el libro memorable, por tantos conceptos, de Asín palacios, *El islam cristianizado*, el gran arabista español. Había ya publicado antes de este libro clásico el ilustre investigador un opúsculo sobre las fuentes islámicas de la *Divina Comedia*, cosa que levantó una oleada de protestas y de discusiones para después, como sucede con tantas tesis audaces, ser plenamente aceptada y aun ultrapasada. Pues que a partir de aquel entonces los estudios e investigaciones conducidas al par con rigor y con espíritu poético crecen en profundidad. Y no solamente esto, sino que sus resultados van llegando al gran público, como sucede con otras corrientes místicas nacidas en culturas lejanas, en tiempos remotos algunas extinguidas ya, y otras cuya vitalidad se manifiesta ahora.

Debe decirse que este conocimiento y esta comprensión de místicas y religiones ajenas al cristianismo –aunque algunas no tanto- que hoy llegan al gran público, han sido estimadas y conocidas por investigadores de diversa observancia y actitud religiosa, que entre ellos, como pioneros, han figurado cristianos y de diferentes iglesias, eminentes y autorizados católicos que han llevado a cabo su labor sin tropiezo alguno con las autoridades eclesiásticas, como es el caso de

Asín Palacios, sacerdote. Y merece que sea mencionada la revista *Etudes Carmelitain* que se publica (o publicaba) una sola vez al año, dedicada a un solo tema, con la colaboración de investigadores eminentes cualquiera que fuera su religión o su falta de religión. Y precisamente en algunos de estos volúmenes la mística del Islam fue amplia y cálidamente no sólo elogiada sino asimilada al cristianismo con palabras que dicen que en todo corazón puro, que en toda buena voluntad está Cristo.

Por su parte los sufíes han considerado siempre a Cristo como a un ser extraordinario, divino sin duda alguna. Lo que decían, pues, estos carmelitas y otros pensadores y teólogos, es que siendo Cristo el único enviado de Dios, ha actuado y actuará allí donde el espíritu del bien sopla y avive las almas. Que Él está en el fondo del corazón de todos los hombres, de todas las voluntades, de todas las inteligencias que hacia el bien se dirigen.

Hemos ido quizá un poco lejos en la presentación de esta parábola o apólogo sufi. Mas resulta difícil a veces detenerse, cuando la historia viene desde tan lejos.

El cuento es como sigue: Un día un sultán quiso decorar de un modo especialmente bello la sala de su palacio. Para ello hizo venir dos equipos de pintores de lugares tan apartados entre sí como Bizancio y la China. Cada uno de estos equipos pintaría al fresco uno de los dos largos muros paralelos de la sala. Mas sin saber el uno lo que pintaría el otro. Y así, sin permitir que entrasen en comunicación, entregó a cada uno una pared; en medio de la sala una cortina impedía toda comunicación entre los pintores de cada lado. Cuando la obra fue acabada, el sultán se dirigió primero a inspeccionar el fresco pintado por los chinos. Era en verdad de una belleza maravillosa «nada puede ser más bello que esto», dijo el sultán que con este convencimiento en su ánimo hizo descender la cortina para que apareciese la pared pintada por los griegos de Bizancio. Pero en aquella pared no se había pintado nada, los griegos sólo la habían limpiado, pulido y repulido hasta convertirla en un espejo de un blancor misterioso que reflejaba como en un medio más puro las formas de la pared china; y las formas, los colores alcanzaban una belleza inimaginable que no parecía ser ya de este mundo: una nueva dimensión, decimos nosotros, para los ojos y para la mirada humana.

La lección que se desprende de esta historia es, como sucede con las parábolas, con los apólogos, con los mitos y con todo lo que tiene un sentido simbólico, múltiple. Para comenzar a entenderlas, algunas, puede que todas las lecciones no sea posible, pensemos qué hubiese sucedido si los chinos con la misma sutileza que los griegos hubiesen hecho lo mismo que ellos, pues que éste era el máximo riesgo como lo es de toda sutileza extrema, que el otro sea igualmente sutil. Pues en este caso la sala habría quedado como un lugar

privilegiado para que la luz se acogiera en él, para que viajara de una pared a otra pared, para que la luz mostrase lo que tiene de criatura alada: esa paloma que surge de la luz cuando se le da ocasión para ello.

Y si el fresco de los artistas chinos hubiera sido mediocre, entonces su opacidad a reflejarse en el espejo de blancura incandescente hubiera quedado rescatado como quedan las imágenes reflejadas en el agua. Y la lección, a nuestro parecer, sería esta: que nada es feo si se lo mira en otro medio más puro, más inteligente. Y llevando al extremo esta situación, se podría presentir que la morada sea capaz de rescatar toda fealdad, toda mediocridad, la mirada de quien sepa al mirar crear un medio purificado, lavado, como la pared bizantina.

Y se podría seguir, se podría pensar que antes de hacer nada, que antes no ya de grabar imagen sino de recibirla, que antes de pensar cosa alguna, haya que pulirse y repulirse la mirada, el alma, la mente, hasta que se asemeje cuanto humanamente sea posible a la blancura, que es pura vibración, velocísima vibración que une todas las vibraciones que engendran el color, mostrándose en apariencia como quietud y pasividad. Y cada lector puede seguir por su cuenta la serie de interpretaciones. Pues que toda obra nacia del espíritu —grande o pequeña— es el cuento de nunca acabar.

Diario 16 (Suplemento “Culturas”), 2-VI-1990, nº 259, p. VIII

APÉNDICE III

CITAS EXTRAÍDAS DE LAS OBRAS DE MARÍA ZAMBRANO

(Al tratarse de páginas volcadas a otro formato,
las siguientes observan una numeración interna propia)

María Zambrano: citas extraídas de sus obras

Título libro: *Algunos lugares de la pintura*

Año edición: 1989

Página(s) 32	"(...) el sonido y timbre exactos de nuestra voz sonando en el mundo (...)."	clave/s: Música
Página(s) 43	"(...) nunca vemos la realidad como podríamos verla."	clave/s: Vista Utopia
Página(s) 55	"(...) la ascética ortodoxa prescribe una renuncia y hasta aniquilación de los sentidos, sí, mas en su forma ordinaria para llevarlos por no sabemos qué camino recóndito a una acuidad superior y una unión de ellos entre sí, entre ellos y el entendimiento que produce una percepción más intensa y total, un abrazar la realidad y penetrarla."	clave/s: Oído

Página(s) 85	"Una palabra para ser consumida sin que se desgaste."	clave/s: Palabra
Página(s) 87	"No sólo el lenguaje sino las palabras todas, por únicas que se nos aparezcan, por solas que vayan y por inesperada que sea su aparición, aluden a una palabra perdida, lo que se siente y se sabe de inmediato en angustia a veces, y en una especie de alborear que la anuncia palpitando por momentos."	clave/s: Palabra
Página(s) 94-95	"¿Dicen algo, danza y canto, más allá de lo que notifican? ¿Anuncian ya la palabra?, y palabra propiamente es sólo aquella que es concebida, albergada, la que inflinge privación, la que puede irse y esconderse, la que no da nunca certeza de quedarse, la que va de vuelo."	clave/s: Palabra Música
Página(s) 97	"Los preocupados de pedagogías qui´zas hayan caído en la cuenta de que es la Música la que enseña sin palabras el justo modo de escuchar. Y de que cuando de palabra sola se trata, sucede así igualmente, que es la música, que puede ser un modo de silencio, la que sostiene la palabra en su medio y en su modo justo."	clave/s: Música Palabra
Página(s) 98	"Guarda la música el secreto de la justeza del sentir, las cifras del cálculo infinitesimal del padecer."	clave/s: Corazón

Página(s) 41	"(...) la danza gloriosa de los cuatro elementos (...)."	clave/s: Música
Página(s) 43	"Será acaso que la vida desate, sólo por serlo, un rumor del cual el zumbido de la abeja, el canto mismo del pájaro, sea la quintaesencia lograda, puesto que basta quedarse quieto, o lo que así llamamos, para que se escuche inexorablemente el rumor de la psique, nunca callada."	clave/s: Música
Página(s) 44	"Y así el rumor, y esos menudos sonidos que emiten ciertos astros, infinitamente remotos, tan análogos al abrirse de una flor de cactus que sólo lo hace una vez al año de una noche señalada. El rumor es ya sonido, el del abrirse de la flor del cactus, el del astro que entra en la habitación deslizándose pero llamando, causando algún sonido, fragmentos al par de algo que se escapa de la luz primera y del primordial sonido, palabra nos dicen, que fue 'Aum' y 'Fiat'."	clave/s: Música
Página(s) 44	"(...) esa sacra danza de los Doce de Priscialiano, en la que se pedía ser engendrado, sin añadir quiero engendrar."	clave/s: Música
Página(s) 44	"(...) danzar según el movimiento de los astros (...)."	clave/s: Música
Página(s) 45	"(...) la función primordial de la música no es ser oída, sino ser seguida."	clave/s: Música
Página(s) 55	"¿O no será por el contrario ella la Aurora el anuncio, la señal, de un cuerpo invulnerable que nazca, crezca libre de toda amenaza, imposible de morir?"	clave/s: Utopia
Página(s) 56-57	"(...) tiempos que se van descubriendo para ocultarse en seguida en instantes que muestran su encadenamiento sólo mucho después, pasado mucho tiempo (...); y el ritmo, sustancia misma de la vida, si la vida la tuviera, sería polirrítmico entrecruce de ritmos diferentes nacidos en distintos lugares y en distintos momentos (...)."	clave/s: Ritmo

Página(s) 56	"Así pues, el conocimiento que aquí se invoca, por el que se suspira, este conocimiento postula, pide que la razón se haga poética sin dejar de ser razón, que acoja al "sentir originario" sin coacción, libre casi naturalmente, como una 'fysis' de vuelta a su original condición."	clave/s: Poesía
Página(s) 80	"Ninguna acción verdadera trascendente se cumple sólo en uno de esos mundos o planos donde en verdad la vida humana se da. Y de ahí ha de venir la necesidad de la metáfora esencial. Si la piedra es sólo esta piedra que veo, si mi ver no la mira trasponiéndola en algo que está bajo ella, en algo que la soporta y la oprime, en algo que imprevisiblemente, en un movimiento ascensional, la hace templo, copa del cielo, el hombre, y aun quizá todo lo viviente, se queda sin lugar."	clave/s: Metáfora
Página(s) 90	"Y la palabra, entonces en su aurora, es revelación, profecía y ley, no sólo canto; ese Canto que todas las criaturas sumidas en la sombra entonan cuando se sienten, aunque no se vean, tocadas, tan sólo tocadas, por la luz celeste que se hace oír en ellas sin sacarlas de la sombra, enraizadas en su propio légamo, en donde los pies de la Aurora libremente se recrean."	clave/s: Palabra Música
Página(s) 91	"(...) el silencio incomparable, indecible, el silencio más allá de toda definición, de todo concepto. Es el silencio de la concepción de la luz (...)."	clave/s: Música
Página(s) 94	"La palabra, criatura viviente desde el principio, nacida y danza en corro, no puede detenerse, perdería su vida convertida en cosa, anticipando el objeto que, devorada y borrada por la historia, ha llegado a ser para todos disponible, utilizable, la sumisa y sin aliento, la que se cae apesadumbrada, en la falda de la inercia."	clave/s: Palabra Música

Página(s) 103	"La aurora de la palabra es aurora incesante que asiste al que ha velado en la noche, al que ha velado la noche misma. Deidad primera la Noche, el Erebo de los órficos; y de los órficos también el "Huevo del mundo"."	clave/s: Palabra Orfeo Gnosticismo
Página(s) 104	"En el principio era el canto y antes del canto el silbido que anuncia la aparición del 'logos'."	clave/s: Palabra Música Gnosticismo
Página(s) 110	"(...) la manifestación de la palabra misma, de ella que no es lenguaje, aunque lo sustente y le dé vida. La palabra que da vida por la luz."	clave/s: Palabra
Página(s) 118	"Ha de ser, como lo atestiguan las lenguas sagradas, que en un principio se dieran número y palabra, que los tres 'logos' -el lógico, el matemático, el 'spermatikos'- fuesen como ramas nacientes de una sola e inescrutable, para el humano entendimiento, raíz."	clave/s: Orfeo Pitagorismo Gnosticismo
Página(s) 118-119	"Las lenguas sagradas, y todas las palabras operantes (...) de algún lenguaje sagrado, diluido, tal vez, como una sal en la inconsciencia del genio creador, son al par, indisolublemente, número y palabra (...)."	clave/s: Orfeo Pitagorismo Gnosticismo
Página(s) 119	"Es revelación aquello que aparece como palabra aislada o número sin descifrar, la cifra que se impone inolvidable. Esa palabra aun aislada abre la capacidad tantas veces adormida de expresar, de expresión; da valor y sostiene al sujeto a quien, al par, acompaña y atormenta; danza. Es la danza operante que unifica el ser y el sentir."	clave/s: Palabra Pitagorismo
Página(s) 120	"Todos los elementos se transmutan entre sí."	clave/s: Libertad Música

Página(s) 122	"Ortega y Gasset, en una de sus páginas más vibrantes por cierto, señala la expresión como fenómeno cósmico. Mas el decir no es exactamente lo mismo que el expresar. El decir aspira, tiende y se encamina al 'logos', a la palabra, aunque nunca la alcanzase (...), mientras que el expresar que enuncia Ortega, que no es por ello negado, tiende a la danza, al ejercicio, a la acción (...)."	clave/s: Música
Página(s) 124	"En el interior más hondo del reino del sollozo y del llanto y del gemido habita tal vez el núcleo, semilla indisoluble ha de ser, de la palabra misma (...)."	clave/s: Palabra Música
Página(s) 129	"En el orden de la creación, la palabra, toda ella es el principio sobre todos."	clave/s: Palabra Gnosticismo
Página(s) 130	"Tiene el lenguaje su sonar, y en su forma más elemental se impone sobre el mismo decir; mas se da una degradación de este sonar que puede hacer de una pura canción una musiqueta, mientras que algunas canciones destinadas a ser musiquetas son salvadas y transformadas por la voz de alguien que canta con alma, más que con escala, en verdadera música y en la música que sostiene sobre el abismo a la palabra y es palabra inolvidable, es decir transcendente."	clave/s: Palabra Música Gnosticismo
Página(s) 131	"(...) en lo más alto de la escala de lo viviente se nos muestran la palabra y su semilla, cuyo primer fruto sería, es, el lenguaje (...)."	clave/s: Palabra
Página(s) 133	"Y las palabras así han de ser infalibles, como lo es la música pura enajenada en sí misma, en su propio canto."	clave/s: Palabra Música
Página(s) 135	"Y todas las palabras pueden, podrían hacerse una sola; para ello están predisuestas."	clave/s: Palabra
Página(s) 135	"Vanas resultan las discusiones acerca de si el 'logos' en Heráclito sea discurso solamente; lo que decide es el ritmo, la medida, 'logos' de por sí."	clave/s: Palabra Ritmo Música

Página(s) 136	"(...) la palabra poética, memoria, rememoración, canto llano (...)."	clave/s: Palabra Música
Página(s) 137	"(...) el origen cósmico, y no exclusivamente humano, como humano privilegio, de la conversación."	clave/s: Palabra
Página(s) 138	"La inteligencia humana, de la cual el signo más alto es la palabra, tiene en su interior, aunque sea monosilábica, un vacío, aunque sea un vacío infinitesimal."	clave/s: Palabra
Página(s) 139	"Para que haya palabra tiene que cesar o extinguirse, aunque sea insensiblemente, la sílaba, ya que la palabra se arquitecta (sic) en la intersección del vacío y el silencio (...)."	clave/s: Palabra
Página(s) 139-140	"El acuerdo, el acorde que hace de este planeta su orbe, no se produce por ninguna construcción de la conciencia, de ningún tipo de conciencia, sino que exige el nacimiento, la apertura, de unos nuevos sentidos que quizás están ahí pensando por aflorar, y que parecen habitar, aunque hasta ahora no se haya constatado, en ese vacío en el que se entrecruzan sonido y silencio, luz y oscuridad, para crear danzando unos cuerpos sin materia, pero cuerpos; cántico sería de todas las criaturas, aun de las que no saben, pues que algunas otras cantarán por ellas y con ellas danzarán, no en el río de la realidad, de la realidad que fluye y que huye, sino en la órbita sin fin de la que desprenden música, poesía, unidad en unidad; danza o himno misterioso e inaudible de toda la creación, aquí y ahora. Las variaciones o mutamentos, la danza de la creación, no surgen siguiendo el orden impuesto por la diversificación de los sentidos (...)."	clave/s: Música Utopía

- Página(s)** 140-141 "La continuidad del silbo, y de todo lenguaje no humano, sacrificados a la discontinua palabra; la música y el poema los rescatan. Y ese cántico de todas las criaturas que se eleva sin cesar forma el suelo de la palabra que estaría obligada, si lo siente mínimamente, a convertirse en el cielo que recoge ese himno sin fin, si es que obedece plenamente a lo que la sostiene, a la música, a esa música del universo."
- clave/s:** Música
Palabra
-
- Página(s)** 141 "(...) María Magdalena, sierpe del paraíso enroscada a la cruz, arrastrándose ahora también, como siempre lo hizo, alzándose a los pies de aquél."
- clave/s:** Palabra
-
- Página(s)** 169-170 "Podría ser que las piedras cantasen naturalmente de por sí, lo que sólo después, en momentos especialmente luminosos del arte y de la tradición se da, según muestra el descubrimiento de Marius Schneider en su estudio sobre la función de los animales símbolos que ornan los capiteles de los claustros de Santa María de Ripoll y de San Cugat del Vallés. (...) Posteriormente (...) aquel investigador se dedicó (...) a ir descubriendo calladamente una cosmogonía musical."
-

Página(s) 169	"Y el círculo de piedras miliares de Stonehenge, llevadas allí desde inmensas distancias cuando rueda no había, depositadas armoniosamente, tales notas musicales con entidad propia y en inmarcesible relación. Sólo ellas mismas podrían hablar de su origen y contar, y quizá mejor cantar, su función. ¿Y si ellas estuviesen cantando a la salida del sol y a su ocaso? Un canto inaudible como tantos otros diseminados por la tierra, semienterrados y venidos de antes de la ocultación, canto natural sin encantamiento, pues que otros monumentos parecen tenerlo, tal como las estatuas egipcias estaban encantadas, al decir de Plotino."	clave/s: Schneider Música
Página(s) 170	"Esos ríos cuyo rumor se puede escuchar a veces, y que al ir a buscarlos no están, se han ido o no han llegado todavía, o están al llegar. El tiempo de que algo esté al llegar, y que antes de haber llegado ya actúe en los sentidos mismos (...)."	clave/s: Música
Página(s) 170	"Y así, en esta Era de ocultación se puede llamar locura a la pretensión de escuchar el abrirse de una flor, o, si se toma en serio, el oír crecer la hierba, y cuánto más el oír el canto de las piedras de la Aurora."	clave/s: Schneider Música
Página(s) 172	"(...) noches de la Aurora, es decir, esas noches en que la serenidad se hace por sí misma, en que el insomne atormentado, sin poder decir que esté dormido, está en un estado que corresponde a algo que no es ni oscuridad, ni tinieblas, ni luz clara (...)."	clave/s: Melodía
Página(s) 175	"(...) aun sin cumplirse, seguirá la Aurora alumbrando, en el seno de la historia, inéditas historias, tal vez la prometida historia que nos libere de la historia."	clave/s: Utopía
Página(s) 177	"(...) inéditos humanos sentidos."	clave/s: Música Utopía

Página(s) 178	"Sólo en las penumbras, en las sombras, anida la liberación (...)."	clave/s: Libertad
Página(s) 178	"La penumbra, la sombra, el claroscuro, el tiempo diferente en que se instala la pintura la acercan a lo intangible, a la música (...)."	clave/s: Música
Página(s) 187	"La senda que yo he seguido, que no sin verdad puede ser llamada órfico-pitagórica, no debe ser, en modo alguno, atribuida a Ortega."	clave/s: Orfeo Pitagorismo

Página(s) 16	"Somos hijos del sueño, nacemos de un sueño, del sueño de nuestros padres, del sueño de la naturaleza toda, del sueño de Dios."	clave/s: Sueño
Página(s) 17	"La tragedia única es haber nacido. Pues nacer es pretender hacer real el sueño."	clave/s: Sueño
Página(s) 31	"(...) la imagen es un maleficio (...)."	clave/s: Vista
Página(s) 33	"¿Qué hay como el número para albergar estas dos condiciones que lo amado tiene para el que ama: pureza y enigma?"	clave/s: Pitagorismo
Página(s) 50	"No partían de un programa revolucionario ni en política, ni en moral, ni en estética, lo que no parecía preocuparles mucho. Estudiante de arte, uno de los muchachos más inteligentes del grupo, y asiduos todos a los conciertos y al Museo del Prado, no eran una generación estetizante, aunque sentían el arte con pasión."	clave/s: Música
Página(s) 54	"En pocos lugares del planeta el pensamiento se hace vida tan rápidamente como en España, porque brota de la vida y apenas nos está permitido lujo alguno de abstracción. (...) Y así, Ortega y Gasset, al arrancar su Razón Vital de la crítica de la idea "del saber desinteresado" de Aristóteles, lleva al pensamiento filosófico esta creencia española."	clave/s: Aristóteles
Página(s) 59	"(...) aquella armonía, aquel silencio viviente donde caían las palabras como música."	clave/s: Música
Página(s) 80	"El andaluz dice en coplas su metafísica de la soledad, de la angustia, de la libertad."	clave/s: Música
Página(s) 84	"La música en la vida de Cataluña denotaba esa unidad de su sociedad."	clave/s: Música
Página(s) 88	"(...) la resurrección de las canciones populares: cantar en común estas canciones vino a formar parte de los ritos entre la gente joven."	clave/s: Música

Página(s) 89	"La esperanza que es el hambre total; el no-ser que se manifiesta a sí mismo de modo positivo porque se sitúa en el futuro."	clave/s: Utopía
Página(s) 94	"El pensamiento tiene, siempre, una función medicinal. Medicina a veces amarga que la poesía endulza, aunque no sea más que por ir mezclado con algo de delirio. La poesía es un orden del delirio."	clave/s: Poesía
Página(s) 97	"(...) Unamuno había propuesto, y ya antes de que Ganivet diera a luz su meditación, una "metarritmisis", una conversión de la sociedad española según la cual los mismos elementos constituyesen un cuerpo nuevo por un cambio de situación de ritmo."	clave/s: Ritmo
Página(s) 104	"Y sólo se ama en verdad algo cuando se sabe, porque se siente, que su realidad desborda de la imagen que se nos ha manifestado; a la manera en que Spinoza concibe su "Deus sive Natura", de quien espacio y causalidad, que constituyen nuestro mundo, son solamente los dos atributos que conocemos, solamente, pero que él y ella son infinitamente más."	clave/s: Tiempo
Página(s) 108	"(...) entrar en convivencia con los que trabajan, con ellos, que son en la sociedad lo que el oscuro sentir es en nosotros; lo pasivo, lo que padece y, también, donde se gesta el secreto del futuro (...)."	clave/s: Entrañas
Página(s) 116	"En el desierto es imposible el politeísmo (...)."	clave/s: Palabra
Página(s) 120	"El hablar a quien nos escucha nos descubre, sin que él nos diga nada, el grado de verdad y, sobre todo, el grado de convicción de lo que decimos. El que sabe escuchar hace de conciencia del otro y, así, sobreviene a veces un silencio: el silencio del que habla con su conciencia o ante ella."	clave/s: Palabra

Página(s) 125 "Leer esta literatura no constituía de por sí signo alguno de profesión de fe comunista, pues entonces Europa entera lo hubiera sido. "Mi vida" de Trotski fue un "bestseller" europeo, algo más tarde. Era como los filmes de Charlot, como la música de Honegger, como la pintura de Picasso, formaban parte del momento. Había un interés estético, un interés vital, (...)."

clave/s: Música

Página(s) 132 "Y si se pudiese obtener la "epojé" del tiempo, a lo menos del tiempo sucesivo, de los instantes numerables que se suceden los unos a los otros, marcando todos a su paso la misma figura, la misma ley: antes, ahora, después; si se pudiera estar libre de eso, entonces aun conservando el cuerpo, ya no se estaría del todo "aquí". Y la inteligencia quedaría libre de su limitación, al no necesitar prever, al no necesitar recordar o apoyarse en los datos del recuerdo. El ánimo se vería libre del temor y la esperanza, como querían los estoicos."

clave/s: Tiempo

Página(s) 134 "(...) la "naturaleza" nos da tiempos múltiples, ritmos diversos (...)."

clave/s: Ritmo

Página(s) 137 "Porque no hay historias de amor, aunque hayan consumido tantas páginas de literatura impresa; el amor propiamente está fuera de la historia; lo que sale a la historia, es tan sólo el padecer que causa su ausencia, su frustración o su huella, invisible él también como el "amado" del "Cántico" de San Juan de la Cruz (...)."

clave/s: Palabra

Página(s) 138 "Una forma de la "piedra filosofal" de los alquimistas, de la "flor azul" de los románticos alemanes y, en forma "laica" y por tanto más modesta, de la conquista del Santo Grial. Europa, los occidentales, ¿no tendremos que estar buscando siempre un tesoro perdido, una gota de sangre divina, una gota del tiempo originario?"

clave/s: Utopia

Página(s) 140	"Perder el alma es perder el tiempo, el tiempo común, y, entonces, el corazón se quedará sólo con su latir, la larva palpitando a solas en su infierno temporal." "Y por eso, nos sentimos arrastrados al tiempo en que los demás viven y se mueven, por temor del infierno, del tiempo solitario. Y existen las marchas que marcan el tiempo común, el ritmo. Cada época y dentro de ella, cada generación tiene su marcha, su ritmo que arrastra y uno va adonde sea, porque el caso es marchar juntos, marchar 'con', hasta la muerte."	clave/s: Ritmo
Página(s) 144	"Era no una revolución, sino una evolución de "tempo" natural, como el ritmo de las estaciones, sólo había que hacer como cuando se oye una música que resulta ser la propia: seguirla, seguirla en el aire de la vida."	clave/s: Ritmo
Página(s) 144	"Recordaba aquella falta de ritmo, aquel arrastrarse y aquel vacío donde los sonidos eran sordos y estridentes, un aire inerte rasgado por trompetas chillonas y disonantes."	clave/s: Ritmo
Página(s) 152	"Los cristales de las razones no dichas son venenos insolubles."	clave/s: Palabra
Página(s) 153	"¿Acaso se es culpable de que en medio de la vida, del tiempo de la vida se deslicen instantes del tiempo de la muerte?"	clave/s: Tiempo Sueño
Página(s) 153	"(...) la vida misteriosa y clara, hija del número de una matemática infinita (...)."	clave/s: Música

- Página(s)** 157-158 "De todas las zonas que nos constituyen, sólo la conciencia no tiene música, atenta como está al correr del tiempo, como si bastara solamente abandonarse al tiempo, a cualquier tiempo de los múltiples en que vivimos, para que una música propia se dajara oír. Sólo la conciencia no canta, como si contrariamente, una de sus funciones fuese la de acallar las voces que gimen, llaman, delatan; acallar los signos que salen del infierno entreabierto, el eco del remoto paraíso."
- clave/s:** Entrañas
Música
-
- Página(s)** 157 "(...) como si un portillo cerrado regularmente se entreabriese, una rendija en la cueva donde, como máquinas, trabajan incesantes las entrañas y se oyera su secreta, sorda música, mezcla de gemido y de canto gozoso; dulzura secreta que no quiere ser descifrada y que borra el temor a la oscuridad, a esa oscuridad que parece ser la patria primera."
- clave/s:** Entrañas
Música
-
- Página(s)** 157 "Si fuera así, si de la vida emanara su propia música... Mas, ¿acaso no lo es, no tiene todo su propia música?, y más en esta era del maquinismo. Siempre le habían atraído las máquinas porque tienen música y porque son precisas, lo uno va con lo otro. Sólo la precisión da música; música o silencio. Y así, cuando algo alcanza su perfección, sea lo que sea, tiene música."
- clave/s:** Música
-
- Página(s)** 158 "En Madrid se escuchaba ahora otra música."
- clave/s:** Música
-
- Página(s)** 158-159 "No había querido que la acompañaran para oír mejor esa música de la ciudad, pues ella vivía del oído, de las cosas que entran por el oído; palabra y música: de ellas se fiaba. Claro que siempre y antes estaba la luz, su imán. Y la luz también padece cambios."
- clave/s:** Música
-

-
- Página(s)** 158 "Cuando hayan pasado muchos años, otros hombres quizá perciban el signo de nuestro tiempo en esa síncopa obsesionante de la música americana, tan abstracta. Y se oían tangos argentinos dulzones, y algunas canciones indígenas sonando discreta, casi tímidamente." *clave/s:* Música
-
- Página(s)** 158 "Una conciencia que sólo dispusiese de un oído afinado -el oído se afina por un centro recóndito de armonía silenciosa- podría medir los cambios habidos y los cambios que se preparan en la historia, podría escuchar cómo se gesta el futuro." *clave/s:* Oído
-
- Página(s)** 158 "Pero aun aquí en el "tiempo histórico" la música incontenible brota siempre, de las pisadas de las gentes en la calle, del tono de su voz, de lo que dicen y de cómo lo dicen, de sus movimientos y aun de los gestos." *clave/s:* Música
-
- Página(s)** 159 "Quizá fuese también cosa suya, pero se le figuraba, que la luz de Madrid, diáfana y definidora, casi un milagro, era más vibrante, menos ajena a la vida humana, participante en algo de ese tono musical; quizá era simplemente que había más vida, más vitalidad y la luz se quebraba de otra manera." *clave/s:* Música
-
- Página(s)** 162 "(...) [Málaga] la ciudad salobre, de cielo bajo, frente al mar incandescente." *clave/s:* Palabra
-
- Página(s)** 162 "Y aquella muchedumbre de movimientos marinos se congregaba ahora todos los domingos (...) en la sala de un cinema monumental para escuchar música clásica a la muy madrileña Orquesta Sinfónica. Los programas tenían poca variación, las obras se repetían y el público amaba esta repetición, sobre todo la insistencia en el amado, entre otros, en Beethoven. La Quinta Sinfonía era escuchada como una misa, como un acto sacramental." *clave/s:* Música
-

- Página(s)*** 163 "Allí en aquella inmensa sala del Cinema Monumental se marcaba una sola respiración, sobre todo cuando era Beethoven y era su obra la Quinta Sinfonía la que sonaba. Y eso que aquella muchedumbre no sabía, no debía de saber que él se la había dedicado de su puño y letra por el encrespamiento del 2 de mayo frente a Napoleón. El humilde pueblo de Madrid, no sabía haber recibido este honor, pero le correspondía como se corresponden siempre los que sin conocerse vibran al mismo diapasón, alcanzan por instantes el mismo tono de vida verdadera."
-
- Página(s)*** 188 "Cada tiempo -pues que son múltiples- tiene su infierno. El alma tiene el suyo de imágenes, de amores muertos antes de nacer, de poesía incumplida; el corazón, sus entrañas por las que late. Y la conciencia (...) los tiene todos, pues que los crea (...)."
-
- Página(s)*** 209 "En el umbral de los estudios "serios" hubo de renunciar a la Música, "había que hacer algo en serio, si se hacía", le exigía el padre. Había pues que elegir. Y quizá porque la música es de condición más generosa que la Filosofía (...), o quizá por otra razón, eligió la Filosofía y se despidió de hacer música para siempre."
-

Página(s) 210	"Se había resignado. Cuando dos años después leyó a Bergson sintió una inmensa alegría, la alegría de que era posible rescatar la música perdida, pues él, Bergson, la hacía al mismo tiempo que hacía Filosofía, hacía música con su pensamiento... porque era preciso. Había hecho de la precisión la virtud esencial de su pensamiento, sustituyendo con ella a la "clarté" cartesiana (...) y lo que es preciso tiene música; es música. Entonces, sería eso, (...) el secreto de la exigencia de Platón acerca de la Geometría que ella tampoco podía entender gran cosa (sic). El pensamiento filosófico en su máxima precisión sería también música y matemáticas: la clave la debían tener los pitagóricos."	clave/s: Pitagorismo
Página(s) 211	"¡Cómo perdonar a Aristóteles su implacable menosprecio!: "los llamados pitagóricos"."	clave/s: Pitagorismo
Página(s) 212	"Música y matemática no hacen aceptar con plenitud el mundo, dejaban el ser del hombre entregado a viajar, sin fijeza; no "obligan", no "comprometen", aunque el (sic) Pitágoras y los suyos anduvieran bien comprometidos porque, al fin, fueron filósofos. Pero Aristóteles había visto claro; no era posible fundar la Filosofía en el pitagorismo."	clave/s: Pitagorismo
Página(s) 212	"Y comenzó a comprender la razón de su sacrificio, del haber sacrificado precisamente la Música, pues aquellos saberes descubiertos por los pitagóricos no podían por sí solos dar la razón del "estar aquí"; saberes que no justifican la "encarnación", el estar en un cuerpo, es decir, los justificaban por motivos religiosos, una expiación, pero se trataba de algo más, de aceptar la vida en esta condición, de encontrar la razón vital."	clave/s: Pitagorismo

Página(s) 220	"Pues las entrañas son infernales, son el mismo infierno cuando no se rige con su medida, cuando en ellas no reparte su "logos", la víscera mediadora, noble entre todas: el corazón. Sí; aquel trágico Empédocles lo había dicho al modo de una prescripción de la antigua medicina, la primera de todas; la medicina de la Tragedia y de la primera Filosofía: "dividiendo bien el logos, repartiéndolo bien por las entrañas". Las entrañas dejadas del corazón son un puro infierno."	clave/s: Entrañas Corazón
Página(s) 237	"La "Utopía", nuestra utopía, se nos ha cuidadosamente repartido: a vosotros, los muertos, os dejaron sin tiempo; a nosotros, los supervivientes, nos dejaron sin lugar."	clave/s: Utopia
Página(s) 238	"Y hay silencio disonante que deja en el aire la palabra entrecortada, la razón convertida en grito, el silencio que despoja al condenado del esqueleto de su verdad."	clave/s: Música
Página(s) 279	"La había llamado Antígona, durante todo este tiempo en que el destino las había separado apartándola a ella del lugar de la tragedia, mientras su hermana -Antígona- la arrostraba."	clave/s: Entrañas
Página(s) 281	"Entonces al oír música se sentía despierta en el mundo de los vivos (...)."	clave/s: Música
Página(s) 316	"'Dia pas on". Hay que pasar por todo; hay que pasar por los infiernos de la vida para llegar a escuchar los números de la propia alma."	clave/s:

Página(s) 338

"Comenzó a percibir un movimiento que le había estado escondido, pues que lo había tenido envuelto; y ahora, fijo, lo seguía y lo podía medir; se hizo de repente matemático, de esa matemática total que es la música, la música de los hechos que se transforman en sucesos vivientes, la música de los números que mueven el pensamiento, como venidos de las estrellas."

clave/s: Música

- Página(s)** 79-80 "No fue el pensamiento filosófico en todo su rigor el fruto del pitagorismo, sino de su desdeñoso antagonista Aristóteles. Sus dones han sido: música y matemáticas, dos hijas del número, no de la palabra."
"El haberlo verificado así, tan simplemente, justifica la intransigencia de Aristóteles, pues él no estaba ahí para admitir, sin más, no ya la existencia de música y matemáticas, sino su injerencia - artes del número- en el territorio del ser, del ser que es 'logos'. Y sólo si el ser es 'logos', la filosofía puede existir."
- clave/s:** Pitagorismo
Aristóteles
-
- Página(s)** 79 "Y una de las cuestiones a esclarecer de la naturaleza de la verdadera historia del pensamiento griego es ésta, dramática entre todas: la incapacidad, o imposibilidad radical tal vez del pitagorismo para dar nacimiento a la filosofía."
- clave/s:** Pitagorismo
-
- Página(s)** 80-81 "Las almas respiran en la armonía, respiran en el ritmo. La respiración de cualquier viviente ¿no es ya ritmo?, el primero que el hombre percibe... y más que percibir, el ritmo que le acompaña, el ritmo que mide su vida instante a instante junto con el martillo del corazón... Y, en cuanto a los dioses y 'daimones', el ritmo y la armonía es su elemento; ellos que viven en metamorfosis y en danza."
- clave/s:** Pitagorismo
-
- Página(s)** 80 "Si es el número el que conforma y expresa la estructura de la realidad, "de las cosas que son", todo quedaría en esquema; las cosas quedarían desencarnadas, si son cuerpos vivientes; descorporeizados, si son materiales o cosas hechas por el hombre. El Universo sería un tejido de ritmos, una armonía incorpórea, que tal debió de ser la fe inicial de los pitagóricos."
- clave/s:** Pitagorismo
-

Página(s) 82	"Espacio y tiempo son categorías últimas del universo mirado por el hombre. Y aun se podría añadir que se han dividido la atención de los mortales, divididos y aun escindidos, a su vez en dos categorías: los fascinados por el espacio y los atraídos por el tiempo."	clave/s: Pitagorismo Tiempo
Página(s) 83-84	"Y Cronos, padre del éter y de la noche eterna, del silencio, fue también padre de la música, tiempo racionalizado, tiempo hecho alma en virtud del número. Cronos, padre vencido por Orfeo en la leyenda y en la "visión" perdida de Pitágoras por el encanto del número sagrado. Cronos, dios de los números y de la música." "Mas, para que llegara a ser así, hubo de mediar no una razón inteligible como en el dios de Aristóteles nacido originariamente del 'apeiron', fondo viviente originario, placenta de la vida y sus formas; no una razón, sino un encanto. La magia persistente de los números y el canto."	clave/s: Orfeo Pitagorismo
Página(s) 83	"La angustia del tiempo inspiró el orfismo, raíz de las creencias pitagóricas iniciales. El gran trabajo de Pitágoras debió ser racionalizar ese tiempo primario, devorador, más activo que el 'apeiron' de Anaximandro."	clave/s: Orfeo Pitagorismo
Página(s) 83	"(...) es al Tiempo primario, al Tiempo sagrado a quien los pitagóricos debieron de sentirse apegados. De él debieron partir: de lo numerable y de la realidad que se despliega sucesivamente, devorando. Del viejo Cronos de las teogonías."	clave/s: Pitagorismo
Página(s) 84-85	"El tiempo simplemente numerado es la primera victoria sobre el abismo de Cronos, el tiempo primario que no da cuentas, ni razones."	clave/s: Pitagorismo

Página(s) 84	"Lo que se revela y se hace accesible por la música son los infiernos del tiempo de la naturaleza, del alma entre la vida y la muerte, que hubo de atravesar para saberse a sí misma y ponerse a salvo. El simple sentir del tiempo es ya infernal. El número lo reduce, lo racionaliza."	clave/s: Música Entrañas Pitagorismo
Página(s) 84	"Las fórmulas matemáticas conservarán siempre las huellas de su origen mágico, operante, activo. Los números sagrados que conservaron plenamente los pitagóricos eran como las fórmulas de la física moderna desintegradora del átomo, operantes, instrumentos de dominio y de acción oculta, no razonable enteramente. Para Aristóteles, fiel al 'logos', a la inteligencia cuyo "acto es vida", todo esto es "lo otro", lo distinto al 'logos'."	clave/s: Pitagorismo Aristóteles
Página(s) 84	"Y el canto y la lira -armonía que es razón, pero también y siempre evocación- otra acción mágica, atraedora de almas, de recuerdos. La música es la diosa que sirve a la memoria. Es coherente también en este punto de leyenda de Pitágoras (sic) que le atribuye una prodigiosa, sobrehumana, memoria. La música nació para vencer el tiempo y la muerte, su seguidora."	clave/s: Armonía Pitagorismo
Página(s) 85	"La palabra define, capta o da la forma; revela la plasticidad del universo. En la palabra se encierra, se contiene una inteligencia que tiende a hacerse cuerpo; la palabra parece el pozo de un ímpetu que descende a hacerse lo más parecido a cosa; un sentido en busca de su forma. La palabra descende."	clave/s: Palabra

Página(s) 85	"Salir al espacio se confundirá con 'salir a la luz'." "Mientras que la representación nacida del sentir del tiempo será nocturna y abismal. Y si la palabra corresponde a la luz -el 'logos'-luz-, el abismo de la noche temporal se hará accesible al manifestarse en la música, forma del tiempo."	clave/s: Palabra Música
Página(s) 85	"Someter el tiempo a razón es someterlo a número. Así el número inicial, primero, es un encanto mágico, el simple contar que lo amansa en monotonía. La monotonía, el primero de los caminos abierto a través del tiempo, al que corresponde la monodía del canto primitivo griego y de la liturgia."	clave/s: Pitagorismo
Página(s) 85-86	"Número es medida, un género de razón. Heráclito entendió por ella toda la razón, sintió así el 'logos'. No aparecieron en su pensamiento las etapas que desde la intuición o el sentir del número -pues el número es primariamente intuitivo- llevarían a su idea del 'logos'-armonía (...). En Heráclito la filosofía es 'hieros logos'; es decir, sagrada, no método."	clave/s: Pitagorismo
Página(s) 86-87	"El conflicto entre estas dos formas metódicas [el 'logos'-palabra y el 'logos'-número] aparece en Platón, quien se vio absolutamente obligado a usar aún, a llevar a su extremo un método intelectual, cual la dialéctica que se va debilitando a medida que se vuelve hacia la inspiración pitagórica. (...)" "Platón luchó titánicamente con esta contradicción de su pitagorismo creciente y su deber de filósofo."	clave/s: Pitagorismo Platón
Página(s) 86	"Los pensadores de inspiración pitagórica, del 'logos' del número -del tiempo- no se encuentran obligados a dar un método, un camino de razones; acuñan aforismos, frases musicales, equivalentes a melodías o a cadencias perfectas que penetran en la memoria o la despiertan (...)."	clave/s: Pitagorismo

Página(s) 87	"La diferencia estriba en que Aristóteles se había decidido por el 'logos'-palabra, y Platón sentíase cada vez más atraído, como por un voto ineludible, hacia el 'logos' del número y de la música, que es igualmente el del silencio."	clave/s: Platón Aristóteles
Página(s) 87	"El mundo, la realidad, está compuesto, para Aristóteles, de formas plásticas que contienen en sí su misma razón, su esencia. Y la esencia separada pertenecerá a la "visión", no al número."	clave/s: Aristóteles Vista Pitagorismo
Página(s) 87-88	"La esencia es la identidad a salvo, desprendida de las cosas. El 'logos'-palabra necesita de la identidad y la descubre en su primer paso en Parménides. (...)" "Mientras, el 'logos' del número descubre, en Heráclito, la armonía de los contrarios, la "no-identidad". (...) Es un universo no plástico, integrado por el tiempo; la concreción de las cosas será siempre precaria, y en realidad imposible. Lo que exista serán movimientos, ya sean acordados o bien sueltos. Cuando se acuerdan es el ser; una integración transitoria. Aquí, el ser no vence al tiempo."	clave/s: Vista Oído
Página(s) 88	"A Platón le caerá la herencia del pitagorismo. Y él tendrá que ir mostrando, sacando a luz, el camino celado por Heráclito (...). Platón, obligado ante la filosofía, a través de su condescendencia con los hombres, sentiría todo el rigor propio, procedente del 'logos'-palabra, para mostrar lo eludido en el silencio de Heráclito, el silencio de todos los pensadores inspirados; se sentirá obligado a llenar el vacío que produce la inspiración; esos huecos del pensamiento y aun de la palabra que existen siempre en todo pensamiento inspirado, más que razonado, y que corresponden a la discontinuidad del número, del ritmo."	clave/s: Platón Pitagorismo

Página(s) 88	"Moldear un pensamiento de estructura musical, a modo de la razón discursiva, será la carga de Platón en sus últimos años."	clave/s: Platón Música
Página(s) 89-90	"El tiempo, sentido desde el viejo dios Cronos, no es el tiempo interior, el que sentimos en nosotros mismos y en nuestra vida los hombres de hoy. Es el tiempo cósmico, el tiempo sustancia de todas las cosas, abismo de la realidad. El número y el ritmo lo revelan, lo hacen aparecer y manifestarse, lo que es en él someterse, aplacarse. La máxima realidad que de él arranque será el alma."	clave/s: Pitagorismo
Página(s) 89	"Según el 'logos' del número, todas las cosas estarían bajo la categoría de "relación", en esencial alteridad, por tanto; nunca en sí mismas."	clave/s: Pitagorismo Armonía
Página(s) 89	"El universo del número es exterior todo él; todo en él es exterior a sí mismo; volcado como los sonidos en la melodía, como la melodía en la armonía. Es el tiempo exteriorizado."	clave/s: Pitagorismo
Página(s) 90	"El alma, descubrimiento, revelación de inspiración órfica; el único punto de partida inmediato, no cósmico, para el hombre; descubierto en su aventura no personal de cada uno sino en la aventura genérica del alma, que es viaje a través del tiempo. Su aventura en y con el tiempo."	clave/s: Orfeo
Página(s) 90	"Uno de los asuntos de la historia de la filosofía que mayor asombro producen es que el alma haya sido descubrimiento de los filósofos del número, antes que de los de la palabra (...)."	clave/s: Pitagorismo
Página(s) 91	"Semilla órfica y pitagórica [el alma], esplenderá en el pensamiento aristotélico."	clave/s: Orfeo Pitagorismo
Página(s) 91	"Sólo Leibniz, el filósofo de tan singular figura y puesto en la historia, realizará la gloriosa hazaña de reconciliarle [el pitagorismo] con su contrario."	clave/s: Pitagorismo

Página(s) 92-93	"La decisión del hombre que, para lograr "una vida mejor", un equilibrio vital, renuncia a ser el habitante del Universo de los astros, a su alma interplanetaria, a vivir vuelto hacia los astros y sintiéndose animal celeste, para hacerse vecino de la Tierra."	clave/s: Orfeo Pitagorismo
Página(s) 92	"Mirado desde la filosofía, el pitagorismo era "lo otro" (...). Y la filosofía, mirada desde el pitagorismo, la decadencia de una más alta, celeste y universal sabiduría (...)."	clave/s: Pitagorismo
Página(s) 93	"Y es en Platón donde el drama de la filosofía pitagórica se despliega en su complejidad."	clave/s: Platón Pitagorismo
Página(s) 94-95	"Salvar el alma por el conocimiento es la solución que el pitagorismo encuentra en Platón. Es ya filosofía, pero sigue siendo ante todo religión."	clave/s: Pitagorismo Platón
Página(s) 94	"La memoria sobrehumana de Pitágoras se ha convertido en "reminiscencia" [en Platón]; memoria que rescata el alma del padecer de su historia, para hacerla reconocerse en su origen. Memoria que no recoge el padecer del alma en el tiempo, sino que la dispone a librarse del tiempo y de su historia."	clave/s: Pitagorismo Platón
Página(s) 98	"Un sentir específico de los pitagóricos referente al viaje del alma en el tiempo. Sentir enraizado en otro más vasto, el de las grandes culturas (...) de donde nacieron las ciencias caldeas y egipcia, el de la adoración irania de la luz y del tiempo infinito y algo más amplio aún: 'el modo de sentirse en el mundo el hombre oriental'."	clave/s: Pitagorismo
Página(s) 98	"Nada retiene tanto como lo a medias revelado."	clave/s: Pitagorismo

Página(s) 99	"La matemática ¿pudo nacer originariamente acaso de una pregunta? Más bien de una continua observación, en la cual el alma y los ojos purificándose encuentran esos objetos intermedios entre la tierra y el cielo que son los objetos matemáticos."	clave/s: Pitagorismo
Página(s) 100	"Lo matemático, paradigma de la absoluta pureza, presentará un problematismo insoluble cuando sea tomado en la función de dar cuenta enteramente de la vida, de ser causa del movimiento."	clave/s: Pitagorismo
Página(s) 105	"Y así, el alma verifica un doble viaje; el descenso a lo que los pitagóricos llamaran "infierno terrestre", esta vida de la que habrá que hacerse cargo en sus dos vertientes o abismos: muerte y tiempo. Mientras que el recuerdo del origen y el anhelo la llevarán aun antes de emprender la partida a recorrer por adelantado el espacio ultraterrestre. Todo ello es historia; estar en posesión de un alma es tener que asumir la historia -la propia-, el tiempo, la muerte."	clave/s: Orfeo Pitagorismo Platón
Página(s) 106	"Uno de los más persistentes afanes del hombre moderno y actual es el de inocentarse."	clave/s: Orfeo
Página(s) 106	"(...) la escatología de la culpa y de la expiación que hunde sus raíces en la noche del orfismo."	clave/s: Orfeo
Página(s) 106	"Errar y padecer parece ser la situación primera en que la criatura humana se encuentra cuando se siente a sí misma. De ahí que las sabidurías más antiguas sean relatos que explican las luchas habidas, en el principio, entre dioses, entre el cielo y la tierra de donde ha solido salir, ya manchado, el hombre. Así, la teogonía órfica."	clave/s: Orfeo
Página(s) 107	"Definir es la forma intelectual máxima de la decisión, de la voluntad. Definir es hacer historia."	clave/s: Forma

Página(s) 107	"(...) la actitud que corresponde al orfismo y al pitagorismo, que vemos resplandecer en la leyenda de Orfeo, es de aceptación total y aun avidez del alma por lanzarse a su viaje y apurar su padecer del tiempo."	clave/s: Orfeo Pitagorismo
Página(s) 107	"(...) da el ejemplo [Orfeo] del viaje del alma, de su riesgo, y trae su don, humano ya: música, poesía."	clave/s: Orfeo
Página(s) 107	"(...) el tiempo no se aborda primeramente pensándolo (...) sino padeciéndolo."	clave/s: Entrañas
Página(s) 108	"El alma al despertar corre errante sin saber lo que le pasa, aunque lo sepa, aunque se lo hayan contado, ya que ahí "el conocimiento la pasión no quita", pues si lo quitara, no sería conocimiento."	clave/s: Orfeo
Página(s) 108	"Se mantendrán [los pitagóricos] (...) fieles a lo indecible; la voz, el gemido, antes que buscar articularse en palabra será moldeada, modelada por el número."	clave/s: Pitagorismo
Página(s) 108	"(...) el delirio, principio de la poesía, el llanto y el gemido, principio de la música."	clave/s: Poesía Música
Página(s) 108	"Padecer el tiempo es recorrerlo sin ahorrar abismo alguno: la muerte y aún algo peor, este andar perdido, el andar errante, como todos los poetas genuinos lo andarán un poco siempre, como todo el que padece..."	clave/s: Entrañas
Página(s) 108	"La palabra siempre precipita el tiempo, la música lo obedece con cierto engaño, pues va en busca del éxtasis."	clave/s: Palabra Música
Página(s) 108-109	"El indecible padecer del alma cuando se siente a sí misma, al encontrarse, se resolvió en el pitagorismo por la aceptación del orfismo y de su aventura protagonista: el descenso a los Infiernos, a los abismos donde lo que sucede es indecible. Y como es indecible, se resolverá en música. Y en la forma más musical de la palabra: poesía."	clave/s: Orfeo Pitagorismo

Página(s) 109	"El arte griego, aun la tragedia, es solidario de Orfeo, no le desmiente. Todo horror estará amansado, toda queja envuelta en dulzura. Y esta dulzura y esta mansedumbre permitirán a la razón, a las razones, entrar en los lugares infernales; serán el puente que el alma mediadora tiende siempre entre la razón y la vida en su padecer infernal; entre el sufrimiento indecible y el 'logos'."	clave/s: Orfeo
Página(s) 109	"La música sale del infierno; no ha caído desde lo alto. Su origen, antes que celeste, es infernal. Más tarde aparecerá la "armonía de las esferas". Pues la armonía viene después del gemido y del encanto."	clave/s: Música Entrañas
Página(s) 109	"Lo peculiar de Orfeo, marca y señal del alma griega, es que el gemido no es queja desesperada, imprecación, sino dulzura secreta, misteriosa dulzura que sale de las entrañas del infierno."	clave/s: Orfeo
Página(s) 110	"Descubiertos los intervalos musicales y la ley de la intensidad del sonido en proporción con la longitud de la cuerda, apareció un 'logos', una razón. Ya, sin que el alma gimiera, la música podía hacerse."	clave/s: Pitagorismo
Página(s) 110-111	"Las siete cuerdas de la lira simbolizarían el viaje del alma a través de los siete cielos. Es un método, camino a la vez en el tiempo y en el espacio, que al ser recorrido arranca al alma de su condición gimiente, de su sentir indecible. Al encontrar su modo de "decir" -musical y no lógico- se restituye a su lugar y a su originaria condición; es ya sí misma; ha sido rescatada."	clave/s: Pitagorismo
Página(s) 110	"Los números engendran la música en el grito de la garganta humana; el grito sale del alma, es alma. ¿Podría haber nacido de esta experiencia la idea de que el alma es un número?"	clave/s: Orfeo Pitagorismo

- Página(s)** 110 "La música nace cuando el grito se allana, se somete a tiempo y número y en lugar de irrumpir en el tiempo se adentra en él y alcanza continuidad a través de la discontinuidad de todo lo sensible... De ahí la escala, las escalas, la pluralidad de la música que necesita un fundamento - como toda pluralidad. El lamento de Orfeo debió de sonar en las notas fundamentales de la voz humana en la más pura y simple forma de la matemática de la voz humana, en los números "sagrados" del canto." **clave/s:** Orfeo
-
- Página(s)** 110 "La música órfica es el gemido que se resuelve en armonía; el camino de la pasión indecible para integrarse en el orden del universo. Orden y conexión de las entrañas identificado con el orden y conexión del universo por los números, "la música es la aritmética inconsciente de los números del alma", es la fórmula, la más fielmente pitagórica, de la esencia de la música, la clave de su recorrido; y que parece realizarse en la música de alguien contemporáneo que así la definiera; Leibniz y Mozart en la madurez de la cultura de Occidente, desde tan lejos, encuentran la transparencia perfecta de la "confusión" pitagórica." **clave/s:** Orfeo
-
- Página(s)** 110 "La música atonal, intento de rescatar el origen matemático de la música, es la más gimiente también; históricamente nace de los gemidos de Tristán e Isolda." **clave/s:** Atonalismo
-
- Página(s)** 110 "El lamento de Orfeo debió sonar en las notas fundamentales de la voz humana en la más pura y simple forma matemática: el número sagrado inicial del canto." **clave/s:** Orfeo
-
- Página(s)** 111 "La muerte rompe la ligazón amorosa, el ritmo del amor. Síncopa introducida en la melodía que es la vida feliz." **clave/s:** Ritmo
-

Página(s) 111	"Los símbolos son el lenguaje de los misterios. El de los órficos era un viaje del alma a sus infiernos resuelto musicalmente, con una inevitable representación plástica. Mas ese viaje, cumplido por Orfeo, significa la primera separación irreductible que se muestra en el tiempo, el abismo que separa a la vida de la muerte, haciéndola infernal."	clave/s: Orfeo
Página(s) 111	"La verdad operante, que lleva consigo al par que un conocimiento una transformación del que conoce, se expresa por símbolo (...)"	clave/s: Pitagorismo
Página(s) 111-112	"Hundirse en el sueño es el origen de música y poesía. Hundirse en el sueño es delirar. Hay una sabiduría del sueño, no reconocida por la razón del hombre despierto, adivinación."	clave/s: Sueño Música Poesía
Página(s) 112	"No hay limitación para el alma que viaja hacia fuera, en el espacio de los astros, en busca de sus semejantes, ni hacia adentro, en el infierno del tiempo y de la muerte, en busca de sí misma."	clave/s: Orfeo
Página(s) 112	"Vaga el alma sin sede, obligada a recorrer el Universo y a sufrir en cada uno de sus estados."	clave/s: Orfeo
Página(s) 112	"En un mundo de planos, de series, de estancias, de escalas musicales, donde las almas suben y bajan, ¿dónde está el hombre? ¿Cómo reconocer a cada hombre, cómo saber si es "el mismo" o la "misma alma perdida"?"	clave/s: Orfeo Pitagorismo
Página(s) 112	"La música pitagórica -la música de siempre- no es la que produce un placer, sino la que es obedecida. Sentir una música no es gozarla, sino seguirla. La música ha sido esencial en la liturgia y es esencialmente litúrgica." [Nota a pie de página]	clave/s: Pitagorismo

Página(s) 112	""¿Cómo la reconociste?" -podría haberse dicho en una de las conversaciones entre iniciados-. "Porque obedecía a la misma música"."	clave/s: Orfeo Pitagorismo
Página(s) 113	"(...) la música une en sí los dos universos o los senos del Universo: el de los astros de cuyo movimiento descendió la matemática y el mundo infernal de donde nace el gemido; también del infierno de la materia que suena al ser percutida."	clave/s: Orfeo
Página(s) 113	"En las vibraciones del sonido despierta la materia que ofrece así algo propio, no reflejo, como la luz. La vibración sonora nace en los cuerpos mismos; no es como la luz recibida. El sonido se produce en "este mundo" donde los pitagóricos situaron el infierno, en el infierno terrestre."	clave/s: Pitagorismo
Página(s) 113	"De la voz del infierno, sometida al número venido de los astros, nació la música, la más inhumana de las artes."	clave/s: Orfeo Pitagorismo
Página(s) 113	"Descubrieron la escala musical, que debió ser uno de sus más secretos símbolos: 'dia pas ón' que abarcaba la totalidad de los sonidos, separados por vacíos de silencios."	clave/s: Pitagorismo
Página(s) 113	"El universo del número es discontinuo; sólo la armonía engendra la continuidad. Armonía que necesariamente había de someter el corazón de la fiera, el ímpetu vital, sin más."	clave/s: Armonía
Página(s) 113	"El dolor, la imagen, lo propiamente humano y como tal sólo infernal."	clave/s: Vista Plotino
Página(s) 113	"La más pura de las artes y la más sabia de las ciencias del alma [la música]. Del fondo de los infiernos donde yace padeciendo el alma, dejándose llevar por su gemido, subiría la escala que la música tiende desde el cielo; subiría sin perderse, no ofuscada por lo propiamente humano, por su imagen."	clave/s: Orfeo Pitagorismo

Página(s) 113-114	"El horror de la imagen, tan ostensible en Plotino, recoge toda la tradición pitagórica. Y la imagen es lo humano."	clave/s: Vista Plotino
Página(s) 113	"Pitágoras y los llamados pitagóricos sólo hasta Plotino descubrieron el mundo de la visión, pues percibieron en él ante todo la falacia de la imagen."	clave/s: Pitagorismo Vista Plotino
Página(s) 114	"(...) la fe matemática [de los pitagóricos] (...) comportaba el horror y la desvalorización de la imagen. Y sin embargo, los pitagóricos sabían que toda alma tiene una imagen o la suscita."	clave/s: Pitagorismo
Página(s) 114	"El alma, conducida por su propio gemir en la escala tendida por el número, era salvada, rescatada."	clave/s: Pitagorismo
Página(s) 114	"La sombra era proyección del alma al entrar en el cuerpo, sobre quien la arrojaba."	clave/s: Orfeo
Página(s) 115	"De los tres elementos [cuerpo, alma, sombra], la sombra -algo material, aunque sutil- era sin duda lo más individual, lo peculiar de un individuo, su 'principium individuationis', su "distinción", lo propio del individuo: una sombra."	clave/s: Orfeo
Página(s) 116	"El alma en Aristóteles, aunque sea en cierto modo "todas las cosas" ha perdido su condición de mediadora: la 'filía' es en sí misma un fin, una virtud, no una tensión como el 'eros', expresión la más verdadera de la condición mediadora del alma."	clave/s: Aristóteles
Página(s) 117	"Los "números" como principio del Universo quedaron (...) vencidos [en Aristóteles]."	clave/s: Aristóteles
Página(s) 119	"El alma había sido liberada por Aristóteles de su viaje incesante, desde el fondo de la 'fysis' brotaba llevando una avidez a su perfección bajo un tiempo único."	clave/s: Aristóteles

Página(s) 121	"Nada separa más a los hombres que aquello que esperan, y la esperanza más difícil de abandonar es la que todavía no ha encontrado su argumento."	clave/s: Utopia
Página(s) 121	"Los más claros pensamientos no pueden en ocasiones ser aceptados porque ahorrarían una experiencia que debe de ser vivida."	clave/s: Forma
Página(s) 122	"Los pitagóricos se negaron a hacer el sacrificio que exige el Dios del pensamiento; el sacrificio de su historia y de la historia irrenunciable del alma."	clave/s: Pitagorismo
Página(s) 124	"¿Le cabrá suerte distinta de la habida hasta ahora al pitagorismo? Desde la situación actual del conocimiento su destino resulta el más paradójico que sea posible imaginar. Fue vencido por el pensamiento aristotélico a causa de no poder dar cuenta de la "naturaleza". Mas, cuando la naturaleza se hizo asequible al conocimiento humano, se hizo dócil al número, según muestra la física matemática desde Galileo hasta la actual del espacio-tiempo, la física de la relatividad, más pitagórica aún. Hoy, bajo su equívoco esplendor, el hombre vuelve a ser la cuestión, criatura errante que parece haber perdido su "puesto en el cosmos" ha de reencontrar la razón que le haga asequible su propia vida, la razón que rescate sus muchas almas perdidas en la historia y que le haga diáfano su tiempo, el suyo, cuanto sea posible... La 'polimatía', el relativismo no resuelto de los pitagóricos, su aceptación del tiempo pueden estar a punto de declarar bajo otro nombre -como vencidos al fin- su oculto sentido."	clave/s: Pitagorismo Utopia

Página(s) 185-186 "La armonía de los contrarios son las nupcias en que no sólo se manifiesta lo que de positivo tenía cada contrario, sino en que surge algo nuevo no habido; la armonía es más rica que la previa disonancia. No sustrae, sino que añade algo imprevisible; es el milagro incesante de la vida que ha hecho soñar, anhelar un milagro total. El arte ha seguido la llamada de esta nostalgia que el cumplimiento de la armonía no buscada hacía sentir al hombre. Mientras que, desde hace tiempo, el arte corre fascinado - en lo más representativo- por la disonancia sin solución, por los contrarios que muestran, de una parte, su irreductibilidad, y la negación, imprevisible también, que adviene de su tenaz disonancia. El milagro de la armonía tiene su equivalente en la negación imprevista, en el vacío que crece diabólicamente en la disonancia irreductible. Es otra forma de "actuación" de la nada."

clave/s: Armonía

Página(s) 186 "En todo movimiento creador -y la armonía de los contrarios es a lo menos el instante necesario que produce algunos de ellos- el engendrar tiene la positividad de lo negativo; de lo negativo surgió algo positivo. En la disonancia irremediable dentro de la nada, se produce lo contrario: lo negativo surge positivamente; es la positividad de lo negativo. Así, se hace ostensible, por ejemplo, en la música atonal, en la pintura de ciertas épocas de Picasso. Es la aventura del arte moderno."

clave/s: Atonalismo

Página(s) 211-212 "(...) el oráculo no habla siempre que se le necesita, ni es tampoco entendido en lo que dice. Y además ¿quién está en el oráculo? ¿Quién es el que habla? La inspiración es un saber que pone de relieve la angustia de este mundo 'de lo otro': angustia de la discontinuidad, angustia de los múltiples instantes separados entre sí por abismos, de vacío y de silencio. El hombre aún no ha podido sentir el tiempo, su tiempo propio, el ritmo de su vida. No es extraño que los filósofos llamados pitagóricos, que parecen ser los intermediarios entre la inspiración y el saber filosófico, hayan descubierto el ritmo, el número y la música. Porque ritmo, número y música son el tránsito de ese mundo de "lo otro" al tiempo en que el hombre va a comenzar a vivir en una cierta continuidad."

clave/s: Pitagorismo

Página(s) 215 "(...) el estoicismo es doctrina de la unidad-armonía de Heráclito, la que Plotino rechaza en su defensa de la inmortalidad del alma. Solución duradera, clásica, el estoicismo muestra la única filosofía que lleva consigo la piedad ya humanizada hasta esa última forma que es la tolerancia. Y es curioso que el estoicismo tuviera una contextura musical más que arquitectónica. Y que, más que el estoicismo, fuera el pitagorismo persistente en él, el que encontrara la solución del trágico conflicto entre el conocimiento de lo uno y la idea del ser y la multiplicidad de lo que será siempre otro."

clave/s: Plotino

Página(s) 215 "El estoicismo será (...) la solución clásica y duradera de la piedad desde el ser, y por tanto de algo que parecía imposible: la persistencia del mundo sagrado en el mundo del ser y del pensamiento. (...) La razón será dócil a la "inspiración" e irá acompañada del número y de la armonía."

clave/s: Armonía

Página(s) 218	"Tonalidad y palabra han sido captadas juntas, han nacido juntas; debió de transcurrir mucho tiempo antes de que el lenguaje adquiriese la tonalidad nuestra uniforme, interrumpida tan sólo por las exclamaciones o las expresiones nacidas de una emoción personal; la emoción estaba en un principio contenida en la frase con su tonalidad e inflexión correspondiente. Era la ocasión la que hacía nacer la frase con su cadencia siempre repetida."	clave/s: Palabra Música
Página(s) 218	"Pues no se trata en principio [en los lugares no penetrados de nuestra civilización] de expresar [al hablar] opiniones, ni emociones personales, sino ejecutar una acción eficaz: conjuro, invocación, oficio; modos de provocar la aparición de un 'algo', suceso, situación, desencadenamiento de un conflicto."	clave/s: Palabra Música
Página(s) 219	"No hay encanto sin ritmo, pues que el ritmo es la más universal de las leyes, verdadero 'a priori' que sostiene el orden y aun la existencia misma de cada cosa. Entrar en un ritmo común es la forma primera de comunicación (...)."	clave/s: Ritmo
Página(s) 219	"El ritmo es rito."	clave/s: Ritmo
Página(s) 220	"La raíz de la poesía trágica, su núcleo (...) supervive en ciertos juegos infantiles, que tanto tienen de "encantamiento", en los estribillos y frases hechas con que las gentes del pueblo expresan su sentir, respuesta ante un acontecimiento y aun forma de comunicarlo a otros. No son opiniones, sino sentires, que captan una situación al mismo tiempo; sentires que se objetivan y esto sólo sucede según número y ritmo."	clave/s: Ritmo
Página(s) 220	"(...) "la irracionalidad" tiende espontáneamente a tomar un orden."	clave/s: Ritmo

Página(s) 220	"Para ser miembro de una sociedad sin sufrir demasiadas inquietudes, hay que seguir sus tópicos y sus ritos; también su ritmo."	clave/s: Ritmo
Página(s) 221	"Las "razones del corazón que la razón no conoce" se dicen ritualmente en gestos, acciones y palabras, según número y anónimamente, pues cuando se logran acaban por serlo. Por eso, la "razón" las desdeña y en parte no las conoce. La expresión más pura y feliz, más libre por tanto de los sentires, se alcanza en la música que es matemática."	clave/s: Pitagorismo
Página(s) 250	"Lo histórico es (...) la dimensión por la cual la vida humana es trágica, constitutivamente trágica. Ser persona es rescatar la esperanza venciendo, deshaciendo, la tragedia. La persona, la libertad, ha de afirmarse frente a la historia, receptáculo de la fatalidad."	clave/s: Libertad
Página(s) 250	"La esperanza rescatada de la fatalidad es la libertad verdadera (...)."	clave/s: Libertad Utopia
Página(s) 253	"La ruina guarda la huella de algo que aun cuando el edificio estaba intacto no aparecía en su entera plenitud."	clave/s: Utopia
Página(s) 253	"(...) ruina es solamente la traza de algo humano vencido y luego vencedor del paso del tiempo."	clave/s: Tiempo
Página(s) 253	"Algo alcanza la categoría de ruina cuando su derrumbe material sirve de soporte a un sentido que se extiende triunfador; supervivencia, no ya de lo que fue, sino de lo que no alcanzó a ser."	clave/s: Utopia
Página(s) 253-254	"Un templo en ruinas es el templo perfecto y al par la ruina perfecta. Y aún más: toda ruina tiene algo de templo; es por lo pronto un lugar sagrado."	clave/s: Tiempo Utopia

Página(s) 253	"(...) la purificación [en la tragedia] que no es sino el resultado de haber asumido, por simpatía que llega a los linderos de la visión, el padecer no sólo del protagonista, sino de cualquier posible padecer."	clave/s: Vista
Página(s) 254	"De toda ruina emana algo divino."	clave/s: Tiempo Utopía
Página(s) 255	"Así, las ruinas vienen a ser la imagen acabada del sueño que anida en lo más hondo de la vida humana, de todo hombre: que al final de sus padeceres algo suyo volverá a la tierra a proseguir inacabablemente el ciclo vida-muerte y que algo escapará liberándose y quedándose al mismo tiempo, que tal es la condición de lo divino."	clave/s: Sueño Tiempo Utopía
Página(s) 263	"Diríase que el amor ha operado la metamorfosis necesaria para que en la inmensidad de las potencias se forme un mundo donde pueda morar el hombre. Pues el caos, estado anterior al mundo habitado, es caos para el hombre, es la realidad meramente cósmica, sin número ni armonía, sin espacio ni tiempo, sin condiciones de existencia humana: la realidad inconmensurable."	clave/s: Armonía
Página(s) 265	"La pasión, residuo divino en el hombre que, por eso, es también demoníaco: extraño al hombre, no a su medida, y, sin embargo, su ser mismo; extraño-entrañable."	clave/s: Entrañas
Página(s) 267	"El juego es lo más profundo que hay en la divinidad."	clave/s: Forma
Página(s) 267	"La embriaguez produce la furia de la pasión y produce también el juego. Dionisos tiene dos caras."	clave/s: Dionisos
Página(s) 268	"Se divide [el amor] en un 'eros' pasional, entrañable, y en un 'eros' de la mirada. La tragedia expresará el primero. La filosofía será su hermana gemela en la herencia del amor."	clave/s: Entrañas Vista

Página(s) 269	"El amor al dividirse, crea dos direcciones a la vacilante criatura humana: la aceptación absoluta del padecer, pasividad que llega hasta dejarse anegar en la furia de la pasión, y la filosofía, un amor que parece desdecir de su condición; un amor impasible."	clave/s: Entrañas Vista
Página(s) 269	"Mientras dura el período cosmogónico, filosofía y poesía están unidas. Y es uno el amor. Tal unidad parece llegar hasta Platón, último representante de este mundo. A pesar de su condenación de la poesía, en él todavía es posible la unidad de poesía y filosofía. Y es en su concepción del amor donde reside esta unidad."	clave/s: Platón Poesía
Página(s) 270	"La filosofía se apartará cada vez más de la enajenación original de la vida hasta querer borrar de sí misma todo resto de inspiración. No lo conseguirá nunca enteramente y, cuando se obstina en ello, sólo obtiene el triste resultado de una debilitación o de una decadencia."	clave/s: Entrañas
Página(s) 271	"Ser hombre, cobrar existencia humana, consiste en el adentrarse del alma en el hombre, y con ella el amor. Y este adentramiento es padecer: padecer del alma que se adentra en el recinto que parece hermético. Padece el hombre también porque en él se adentran a veces varias almas en discordia."	clave/s: Atonalismo
Página(s) 271	"Psiqué y Eros andan juntos, casi indiscernibles en los momentos de máxima fortuna para ambos. El alma es una realidad mediadora, que también ha descendido y se ha adentrado en el hombre."	clave/s: Utopia
Página(s) 272	"El amor engendra siempre."	clave/s: Tiempo
Página(s) 273	"El amor trasciende siempre, es el agente de toda trascendencia en el hombre."	clave/s: Tiempo

Página(s) 273	"El amor es el agente de destrucción más poderoso, porque al descubrir la inadecuación y a veces la inanidad de su objeto, deja libre un vacío, una nada aterradora al principio de ser percibida."	clave/s: Tiempo
Página(s) 273	"Es el amor el que descubre la realidad y la inanidad de las cosas, el que descubre el no-ser y aun la nada."	clave/s: Tiempo
Página(s) 273	"(...) el amor hace transitar, ir y venir entre las zonas antagónicas de la realidad, se adentra en ella y descubre su no-ser, sus infiernos. Descubre el ser y el no-ser, porque aspira a ir más allá del ser; de todo proyecto. Y deshace toda consistencia."	clave/s: Tiempo Entrañas
Página(s) 274	"Si no hubiera engaño, no habría trascendencia, porque permaneceríamos siempre encerrados dentro de los mismos límites. Y el engaño es, por otra parte, ilusorio, pues aquello que se ha amado, lo que en verdad se amaba cuando se amaba, es verdad; es la verdad, aunque no esté enteramente realizada y a salvo. Es la verdad, la verdad que espera en el futuro."	clave/s: Utopia
Página(s) 274	"El argumento de la esperanza no prendería en el alma si el amor no preparase el terreno."	clave/s: Utopia
Página(s) 275	"(...) el que de veras ama, muere ya en vida. Aprende a morir. Es un verdadero aprendizaje para la muerte."	clave/s: Utopia
Página(s) 275	"Pues el ser humano no cambiará nunca íntimamente en virtud de las ideas si no son la cifra de su anhelo; si no corresponden a la situación en que se encuentra, se le tornarán, por el contrario, en obstáculo, en letra muerta o en simples manías obsesivas."	clave/s: Corazón
Página(s) 278	"(...) la primera acción de lo sagrado es enmudecer a quienes lo contemplan."	clave/s: Sueño

Página(s) 279	"Destrucción que se alimenta de sí, como si fuese la liberación de una oculta fuente de energía y que remeda así a la pureza activa y creadora, su contrario. Tal es la ambivalencia de lo sagrado."	clave/s: Sueño
Página(s) 284	"[La envidia]: Verse vivir en otro ensimismadamente."	clave/s: Entrañas
Página(s) 285	"La interioridad como tal es descubierta por el cristianismo que, mediante San Agustín, se incorpora al pensamiento y a la creencia del hombre común."	clave/s: Corazón
Página(s) 288	"Pertenece a la esencia trágica de la vida el necesitar del otro aun para la libertad."	clave/s: Libertad
Página(s) 292	"(...) son múltiples los infiernos: son la multiplicidad irreductible."	clave/s: Entrañas
Página(s) 292	"(...) los múltiples infiernos, los de lo inerte, los de la materia desposeída de forma, los del vacío, infiernos del cosmos físico, infiernos de la vida (...)."	clave/s: Entrañas
Página(s) 294	"Vivir en la identidad es estar a salvo del infierno."	clave/s: Entrañas
Página(s) 295	"Nadie tiene envidia sino, a través del otro, de sí mismo."	clave/s: Entrañas
Página(s) 302	"El tiempo, no el cósmico, sino el humano, es lo más resistente e implacable de la humana condición."	clave/s: Tiempo
Página(s) 306	"(...) la dependencia del pasado viene, aun más que del pasado que se conoce, de un pasado incognoscible por naturaleza."	clave/s: Utopía
Página(s) 307	"(...) el vivir humanamente comporta el sentir de haber perdido algo."	clave/s: Utopía
Página(s) 307	"(...) la esperanza tiende a restablecer en el futuro la vida del pasado perdido."	clave/s: Utopía

Página(s) 311	"(...) Orfeo, padre de la música y de la poesía, víctima de un amor sin renuncia. El amor le lleva a descender a los infiernos. Y parece a la ley del amor humano desde entonces su destino no superado; el amor que es ansia de paraíso obliga a bajar a los infiernos. Como si en la confusa condición humana yaciese un resto de paraíso, un paraíso no destruido, que yace a su vez en el infierno."	clave/s: Orfeo
Página(s) 315	"Individualidad y comunidad. Libertad perfecta en la perfecta obediencia, ser sin tener que hacerse. Un espacio sin escisión en fuera y dentro; un tiempo sin destrucción."	clave/s: Tiempo
Página(s) 316	"(...) lo que la historia parece perseguir: que cese la historia y que comience la vida."	clave/s: Utopia
Página(s) 322	"(...) la línea y el plano rectilíneos no corresponden ni al ser ni a la vida."	clave/s: Espiral
Página(s) 323	"El reino de lo sagrado es la noche, una noche en la que aparece sin periodicidad, sin número ni ritmo, una luz fulgurante, una acción imprevisible."	clave/s: Ritmo
Página(s) 324	"La geometría verdadera [la del templo], real y no abstracta, en la que conjuntamente se dan la matemática de los cielos, la de la tierra, y la del agua, visible o escondida, y la del fuego, recóndito, que están bajo esa tierra y que quizá gemían por salir a la luz. Por esta geometría viviente, musical, lo que yace bajo tierra, "los infiernos", se manifiesta sin desentrañarse materialmente (...)."	clave/s: Música

Página(s) 328-329	"(...) la entrevista [en el templo antiguo] con la figura de la divinidad celada en su 'cella' era tan sólo el momento culminante al que se accedía después de haber cumplido una serie de acciones rituales. Una suerte de danza, aunque danza aparente no hubiera; una melodía vivida aun sin canto ni música de instrumento alguno. (...) Teoría y danza, conocimiento. La razón se hacía sentir vivificando."	clave/s: Música
Página(s) 331	"Cronos, padre de Zeus, dispensa el ritmo, el número, la proporción indispensable."	clave/s: Tiempo Ritmo
Página(s) 332	"Y en ese reino el tiempo no consumirá cosa alguna. La materia unida a su forma enteramente intacta, a salvo del corroer del tiempo. Y el tiempo, él mismo, será liberado de su tener que devorar, de su aspecto demoniaco, dejando sentir solamente su latido como el latir de un corazón libre de amenaza."	clave/s: Tiempo
Página(s) 337	"Apolo, el dios que entre todos escucha. La configuración del lugar [el santuario de Delfos] sugiere antes que nada la del oído, como si el dios hubiera venido para escuchar ante todo."	clave/s: Oído Apolo

Página(s) 337-338	"El sentido del oído es el que se ejerce con mayor intermitencia; en el escuchar se da lo más penetrante y hondo de la atención, la decidida atención que el ejercicio de la vista no requiere. Y una cierta receptividad benévola, una oferta de comunicación. Cuando se quiere animar a alguien, se le hace sentir que se le escucha; se le pide que hable o que rompa a llorar si necesario le es; que balbucee o que gima; que suelte la risa. Se le ofrece eso al decaído y no el que se dé a ver. La atención dada por el que escucha sin más, ilimitadamente, desata el delirio y nunca en principio lo rehúye. Y como todo se pasa en el aire, ofrece también el olvido necesario. El desanimado necesita sentir que algo de lo que dice será recogido indeleblemente y que todo lo demás será olvidado. Y sólo así va recobrando el aliento perdido que no puede irrumpir instantáneamente como una corriente de agua clara, rítmicamente, sino a borbotones, al sobrepasar su mutismo que aún resiste. Y es el oído que se le tiende sin prisa, el que acaba por extraerle de su laberinto, desplegándose el laberinto en cauce, y acallarle el martillar obsesionante del tambor que zumba en su mutismo, y así encuentra la liberación, la libertad que sólo da la palabra con su silencio y ritmo propios."	clave/s: Oído Apolo
Página(s) 338	"Apolo alberga a su hermano [Dionisos], dios entre todos del nacimiento y de la muerte, que periódicamente muere y se despierta; dios de pasión y de resurrección, del delirio y de la embriaguez, que asciende hasta la máscara."	clave/s: Oído Apolo Dionisos
Página(s) 342	"(...) a la vuelta de todo esencial viaje es cuando surgen las resoluciones."	clave/s: Forma Espiral

Página(s) 343	"El conocimiento es el resultado de un método. El saber es algo que nace de una pasión, es decir, de un padecer la verdad de la vida antes de que se presente, de haberla concebido como todo lo que se concibe antes de que nazca."	clave/s: Corazón
Página(s) 343	"(...) el absoluto cuando se manifiesta en la mente humana, es como un vislumbre (...). Y se llega a este vislumbre por el delirio nacido del anhelo en el confín de la esperanza y de la tensión del esfuerzo, más allá de todo método."	clave/s: Vista Corazón
Página(s) 347	"La hermandad como la castidad son proféticas."	clave/s: Apolo Tiempo
Página(s) 352	"Apolo era el que escucha. El oído divino en el centro del mundo."	clave/s: Apolo Oído
Página(s) 353	"En todo profetizar el profeta peligra y a menudo se interpone."	clave/s: Entrañas
Página(s) 353	"Gemía la sierpe terrestre, humana [la pitonisa del templo de Apolo]; silbaba abriéndose salida, tonalmente en el templo del Dios de la música."	clave/s: Apolo Música
Página(s) 353	"(...) todo delirio es desde su fondo persecución. Y el agujoneado por él, va a buscar, aun sin hacérselo presente, refugio al lugar de donde ha partido la flecha."	clave/s: Apolo Dionisos
Página(s) 353	"(...) convertir el delirio en razón sin abolirlo, es el logro de la poesía."	clave/s: Poesía
Página(s) 354	"No parece que nadie esté salvado si no lo está de y por las aguas, si no ha sido sostenido por ellas."	clave/s: Entrañas
Página(s) 360	"La mediación de Perséfone es tal que aparece como un desprendimiento, o desdoblamiento a lo más, de la Madre Deméter que a través de ella, por ella, conoció el dolor y la negrura quedando ella misma intacta (...)."	clave/s: Entrañas

- Página(s)** 361 "¿Cómo ellas dos [Perséfone y Deméter], sin concurso alguno de varón, podían concebir y dar a luz la espiga de trigo? ¿O es que la concepción había tenido ya lugar en Perséfone simbolizada por el grano rojo del fruto granado de los infiernos? Mas algo habían de realizar las dos en los Misterios, algo así como purificar la sustancia infernal, extraer de ella la esencia operante para que en una sustancia más pura diese el oro del trigo, el oro que vivifica. Mas ¿aquí solamente? La tierra cubierta por el mar de oro de los trigales, no se le aparecería al iniciado como la cumplida transmutación del opaco planeta en un astro donde la luz solar se ha avenido a casarse con ella, trascendiendo así al mito que Hesíodo nos cuenta de las bodas primeras entre Urano y Gea, condenada a guardar en su seno los frutos de su concepción; condenada a una concepción que no daría nada a luz; trágicamente intrascendente."
-
- Página(s)** 362-363 "(...) lo que se nos figura que sea la peculiaridad del templo y de sus misterios en Eleusis, es la revelación del reino de abajo, de los infiernos donde también hay algo divino, y por tanto un tesoro de indispensable conocimiento para la cumplida germinación terrestre y humana."
-
- Página(s)** 365 "Es [el hombre] un ser que ha de acabar de hacerse o de ser. Una especie de partenogénesis le está propuesta."
-
- Página(s)** 379 "(...) la vida se desborda de las formas que la contienen, ha de irse. La vida pide formas indefinidamente para colmarlas y salir luego de ellas, para seguir transitando, según es su esencia -agua que corre incesante."
-
- Página(s)** 387 "El hombre con su carga, con la carga de padecer su propia trascendencia."
-

Página(s) 391	"Un persistente error ha llevado a creer al hombre occidental, dentro de la tradición de Job tanto como en la de Edipo, que enaltecerse exija desarraigarse, desprenderse de las propias entrañas. Sólo el corazón como símbolo y representante de ellas ha encontrado alguna fortuna, mas olvidándose cada día más ese aspecto del símbolo corazón, de ser depositario del gemir de las entrañas trabajadoras, proletarias. Ellas trabajan a toda hora, a toda hora soportan, ofrecen y producen. Y ese su exceso se derrama vivificante, si se les deja abierto el corazón para que entren. Y al corazón abierta la mente para que en ella cante y diga. El corazón, que con su música rescata el crujir de las entrañas que se resecan, cuando no les llega ni una lágrima desde los ojos que fijos sólo para ver ya no lloran; puro cristal, pura retina. Sólo para ver sirven los ojos, solamente para ver, se ha creído - se sigue creyendo. Y así los ojos que no lloran se confunden."	clave/s: Entrañas Corazón
Página(s) 392	"En lugar del panal donde la abeja, alma, deposita su oro asimilable, el laberinto cerrado, símbolo de las entrañas petrificadas, en cuyo centro el bramar de la vida engendra crimen."	clave/s: Entrañas
Página(s) 396	"Sólo Empédocles las nombra [a las entrañas] como receptoras del "logos" - "dividiendo bien el logos, repartiéndolo bien por las entrañas"."	clave/s: Entrañas
Página(s) 397	"No puede afirmarse que, por ejemplo, la teoría de las ideas platónicas no pretenda recoger y conducir esa hambre congénita de las entrañas humanas, y ese sueño brotado una y otra vez de su fondo, de encontrar un alimento puro totalmente aplacatorio."	clave/s: Entrañas Platón

Página(s) 400	"El signo de este estado casi paradisiaco [el estado de naturaleza] es el ritmo que preside la vida. El ritmo que enlaza las horas, los días de la semana, las épocas del año. Toda cultura ha perseguido ese ritmo, esos ritmos plurales enlazados (...). Un ritmo, sin duda, uno y múltiple que preside y aun crea el movimiento ordenado, los movimientos todos de la criatura humana, del cielo y de la tierra."	clave/s: Ritmo
Página(s) 403	"Job ha recibido con el padecer la revelación de sí. Estación plenaria en que el ser humano se manifiesta como aquel que padece su propia trascendencia."	clave/s: Entrañas

Página(s) 11	"De las tres partes de que consta la Introducción [de 'El sueño creador'], la primera, "Los sueños y el tiempo", es un esquema casi esquelético del camino a seguir en tal investigación [acerca del tiempo humano], es decir, desde la atemporalidad que en los sueños se presenta en una escala, o más bien espiral, (...) hasta los llamados sueños de realidad o sueños de la persona (...)."	clave/s: Espiral
Página(s) 13	"Mas, tratándose del fenómeno de los sueños, que pertenece a la vida humana, lo primero que habría que estudiar es su forma: la forma del sueño, primero; las especies, si las hay, después. Es decir, una fenomenología del sueño y de los sueños."	clave/s: Sueño Forma
Página(s) 15-16	"En la literatura hay obras que tienen el carácter de sueños; son obras trágicas, la tragedia griega, y en la literatura moderna obras tales como "El proceso", de Kafka, como todas las obras de Dostoievski."	clave/s: Sueño
Página(s) 16	"Nunca en sueños ejecutamos una verdadera acción en la cual superamos un obstáculo o encontramos la solución de un enigma que en el mismo se haya presentado."	clave/s: Sueño
Página(s) 17	"En sueños no existe el tiempo; mientras soñamos no tenemos tiempo. Al despertar nos devuelven el tiempo."	clave/s: Sueño Tiempo
Página(s) 17	"El uso del tiempo, el tiempo propiamente humano, nace de un vacío, de un poro en el transcurrir temporal."	clave/s: Tiempo
Página(s) 18	"La estructura del tiempo en el sueño es, pues, sin poros, es un tiempo compacto donde no podemos entrar."	clave/s: Sueño Música
Página(s) 18	"Es la conciencia la que arroja al pasado los acontecimientos de nuestra vida. De no ser así, todo lo que nos ha sucedido sería coetáneo, estaría ahí pesando sobre nosotros."	clave/s: Sueño Música

Página(s) 18	"El mundo del sueño es el mundo de Parménides."	clave/s: Sueño
Página(s) 18	"El sueño es la aparición estática de la vida. Mas como la vida psíquica es en sí misma movimiento, suceso, el sueño es paradójicamente la inmovilidad de un movimiento."	clave/s: Sueño Música
Página(s) 18	"La Música es el sueño organizado, el sueño que sin dejar de serlo ha pasado por el tiempo y ha aprendido del tiempo, 'ha aprovechado el tiempo'."	clave/s: Música Tiempo
Página(s) 18	"Las "aporías" de Zenón de Elea, enderezadas a probar la imposibilidad del movimiento -de que el movimiento no pertenece al ser- tienen su realización en el sueño; el sueño no tiene, como el Uno de Parménides, poros."	clave/s: Sueño
Página(s) 19	"Esta falta de poros, de vacío en el transcurrir temporal, que hace que propiamente no exista en el sueño el tiempo es lo inverso de la forma espacial de los sueños. El vacío aparece en el sueño como lugar (...)."	clave/s: Sueño
Página(s) 20	"La única acción posible en el sueño es despertar."	clave/s: Sueño
Página(s) 20	"(...) una investigación acerca de el sueño deslizado en la vigilia y las acciones automáticamente amorales: crimen, locura, como falta de libertad y de tiempo."	clave/s: Sueño Música
Página(s) 20-21	"El paso, pues, del sueño a la vigilia se da en el instante de vacío en el que comienza a fluir el tiempo. La vigilia es un fluir. El sueño, algo compacto, cerrado, en el que se representa algo concebido de antemano, de intención desconocida, de autor desconocido."	clave/s: Sueño Música

Página(s) 21	"(...) el caso del amor mientras dura o de la percepción de la belleza o del descubrimiento del conocimiento. A partir de ahí, mientras se mantiene la tensión se vive dentro de un sueño."	clave/s: Sueño Música
Página(s) 24	"Los sueños no son algo a eliminar de la vida de la persona (...)."	clave/s: Sueño
Página(s) 24	"La temporalidad no es decadencia sino medio de realización. La intersección de la persona en lo que tiene de inmóvil y el tiempo es propiamente la vida humana."	clave/s: Tiempo
Página(s) 24	"El "ensimismamiento" es una retirada del tiempo, al tiempo del sueño - atemporalidad- o a un ritmo más lento. Es la retirada en la que nace el pensamiento, un paréntesis también, un tiempo en blanco, donde el pensamiento nace."	clave/s: Ritmo
Página(s) 25	"El enigma presentado en el sueño sólo puede ser válidamente identificado desde la interioridad del sujeto (...). La atemporalidad de la psique entra de este modo a formar parte del tiempo de la conciencia. (...)" "Son los momentos creadores de la persona, cuando un suceso que le obsiona, un enigma se le aparece como historia completa, como melodía musical, sin interrupción (...). (...) sucederse encadenado en que matemáticamente aparecen ordenados los elementos que giraban en confusión."	clave/s: Sueño Música Melodía
Página(s) 26	"La atemporalidad de la psique manifestada en la falta de tiempo disponible de los sueños es infraconsciente. En la lucidez del conocimiento, de la creación y de la libertad es supraconsciente, y su unidad es sentida como envolviendo el tiempo, absorbiéndolo."	clave/s: Tiempo
Página(s) 26	"En ella [la libertad] la vida tiene la textura del sueño."	clave/s: Libertad Sueño

Página(s) 27	"En la lucidez encontramos una unidad donde la pluralidad subsiste. El tiempo no está abolido, sino trascendido."	clave/s: Tiempo
Página(s) 27	"La investigación del tiempo en los sueños está enderezada hacia la investigación de la multiplicidad de tiempos en que el hombre desde siempre ha vivido."	clave/s: Tiempo
Página(s) 27	"Mas existen los sueños compartidos: ciertas horas de la vida colectiva e histórica. Ciertos momentos de la historia que son vividos fuera del tiempo y de la historia y que son, sin embargo, los instantes decisivos, los instantes históricos."	clave/s: Utopía
Página(s) 27	"(...) la pluralidad de sus tiempos [los del hombre] responde a la no lograda unidad de su ser, a sus múltiples posibilidades de ser."	clave/s: Utopía
Página(s) 27	"El hombre ha de ir haciéndose no ya su vida, sino proseguir su no acabado nacimiento (...)."	clave/s: Utopía
Página(s) 28	"(...) se hace necesario un adentramiento lúcido en la locura y el crimen como sueños prolongados de la primera especie, es decir, en que se padece la falta de tiempo. La solución sería conseguir que 'pase algo', que el tiempo transcurra nuevamente. Podía ser el punto de partida de una investigación acerca del actuar y del saber, del tiempo y del pensar. Sería, de lograrlo, el surgir de una "forma mentis" desde la cual la ética fuese como nacida del fondo mismo del ser humano en su bregar y no viniendo sobre él como una imposición exterior y apriorística."	clave/s: Sueño

Página(s) 28	"(...) la tesis esencial es la de la multiplicidad de los tiempos vitales. Pueden ser los tres planos señalados o más: el de la psique, el de la conciencia y el de la persona. Corresponden a ellos tres movimientos: el de la psique es la ambigüedad. La ambigüedad es signo de falta de tiempo, necesidad de despliegue temporal, tensión sin movimiento. El de la conciencia es movimiento de captar y de disociar, de atar y desatar, de abrir y cerrar, movimientos de intención. El de la persona es espiral, integrador, abierto indefinidamente, pues, sin descentrarse."	clave/s: Tiempo Espiral
Página(s) 29	"(...) el dormir es más estado que el estar despierto."	clave/s: Sueño
Página(s) 30	"Todos los seres duermen sobre algo menos vivo que ellos que los sostiene, mostrando así la deficiencia de la vida, su no ser vida enteramente, su necesidad de dejarse sobre algo."	clave/s: Sueño
Página(s) 30	"(...) grado en que sueño y vigilia coinciden en la lucidez sin delirio, en el sueño creador."	clave/s: Sueño
Página(s) 30	"(...) el dormir un retorno reiterado y rítmico al lugar más bajo de la vida."	clave/s: Sueño Ritmo
Página(s) 30	"(...) el que duerme se reduce a ser habitante del Planeta (...). Apegándose a la tierra hacerse soporte de los cielos, de la actividad o del influjo del mundo suprahumano."	clave/s: Sueño
Página(s) 31	"(...) el echarse a dormir tiene todas las trazas de un rehusarse a la vida."	clave/s: Sueño
Página(s) 31	"Pues que el lugar de la vigilia descubre en el hombre lo no corporal, conciencia, pensamiento. Y al dormir se es recuperado dentro de la comunidad de lo que pesa."	clave/s: Sueño

Página(s) 32	"La materia es sentida como criatura del espacio, su pobladora enteramente adecuada; tan en adecuación con él, que lo ocupa como si fuera un espacio más denso y opaco. (...) Solamente cuando un cuerpo se mueve en forma singular, indicativa, se destaca en él como un algo más que la materia y como un alguien cuando emite señales cargadas de intención, en grado eminente, la palabra, el canto."	clave/s: Música
Página(s) 32	"La materia se hace sentir como el supremo obstáculo a la luz."	clave/s: Vista
Página(s) 33	"Sólo el afán de transmutar la materia inerte o de extraer el principio puro y activo en ella sepultado, participando humanamente de la creación, puede explicar el conocimiento operativo y su audacia, se llame Alquimia, se llame Ciencia Física, Matemática."	clave/s: Metáfora
Página(s) 33	"(...) rescatar a la sierva entre todas [la materia]."	clave/s: Metáfora
Página(s) 33	"Y más subyugada por el espacio aparece la llamada materia cuanto más muestra resistencia al tiempo."	clave/s: Tiempo Música
Página(s) 34	"El lugar donde la gravedad vence al tiempo [el sueño]."	clave/s: Tiempo Sueño
Página(s) 34	"El sueño es una reintegración a la "Fysis"."	clave/s: Sueño
Página(s) 34	"Pierde su tiempo propio el que duerme, allí abandona su específico tiempo vital adherido al tiempo material, pero aun sin tiempo viviente puede extraerse y no sólo desprenderse, sino además haberse llevado algo de ese su no ser."	clave/s: Sueño Tiempo Música
Página(s) 35	"(...) la congénita mentira en que la criatura humana parece tenga necesidad de involucrarse (...)."	clave/s: Sueño
Página(s) 35	"(...) caer en el regazo de la vida madre que todo lo permite (...)."	clave/s: Sueño

Página(s) 37	"Los sueños son fragmentos absolutos."	clave/s: Sueño
Página(s) 37	"¿Quién le mira cuando está en su cueva como no nacido aún?"	clave/s: Sueño
Página(s) 38	"El que nace sale a ver y a ser visto."	clave/s: Sueño Vista
Página(s) 38	"Preguntar por algo, sea lo que sea, es preguntar por la verdad."	clave/s: Sueño
Página(s) 38	"Para decidirse a ver hay que des-serse en cierto modo, hay que abandonarse y dejar en suspenso el pleito, la cuestión y el conflicto de quién se es."	clave/s: Sueño Vista
Página(s) 39	"La verdad (...) como una Patria que en sueños -aunque estemos despiertos- nos llama."	clave/s: Sueño
Página(s) 40	"Muestra el soñar, pues, que la verdad, antes que objeto de descubrimiento o de develamiento -la célebre "aletheia"-, se hace sentir como la patria que llama. Como campo gravitatorio de ciertos sueños claros, como muda condena de los sueños de engañosa justificación; como actualización del horizonte último. Llama haciéndose sentir simplemente, y en silencio, y en música y paz. Y con alguna palabra suelta, sin significación alguna; la palabra que manifiesta tan sólo la humana predestinación."	clave/s: Sueño Música
Página(s) 46	"(...) el sueño, los sueños, no son la presentación de un cierto argumento ante todo, sino el medio, la forma; la forma sueño (...)."	clave/s: Sueño Música
Página(s) 46	"(...) no se da solamente el sueño mientras se duerme; aparece en la vigilia moteándola; horadándola."	clave/s: Sueño Música

Página(s) 47	"Y todo absoluto está rodeado de un vacío incolmable por mínimo que sea. Pues lo que sucede entonces es que el ser se ha instalado en el lugar de la realidad; el ser ha tomado para sí un trozo de realidad, creando para ello una escisión, una fisura en el tiempo."	clave/s: Sueño Música
Página(s) 48	"(...) tal como si el ser hubiera descendido a la realidad fijándola en un instante y condenándola a quedarse "así" en un siempre que en ella resulta imposible, una especie de inmortal despojo."	clave/s: Sueño Música
Página(s) 50	"El tiempo, pues, constituye la posibilidad de vivir humanamente; de vivir."	clave/s: Tiempo
Página(s) 50	"Y el tiempo es el único camino que se abre en el inaccesible absoluto."	clave/s: Tiempo
Página(s) 50	"El tiempo es la relatividad mediadora entre dos absolutos: el absoluto del ser en cuanto tal, según al hombre se le aparece, y el absoluto de su propio ser tal como inexorablemente él lo pretende."	clave/s: Tiempo
Página(s) 51	"Vivir humanamente es una acción y no un simple deslizarse en la vida y por ella."	clave/s: Tiempo
Página(s) 51	"Vivir describiendo una órbita es una imagen ambivalente: infernal por lo que de movimiento sin fin tiene, por la falta de lugar propio que significa. (...) Mas si la órbita se describe creándola, danzando en corro, (...), entonces esa imagen de vida en estado puro, de la vida buenaventurada, obediente y libre a un tiempo (sic)."	clave/s: Música
Página(s) 53	"Se podría (...) definir al hombre como el ser que padece su propia trascendencia."	clave/s: Música
Página(s) 53	"Despierta, pues, el hombre con su ser en la realidad transitiva, lugar de descubrimiento, trato y encuentro. La realidad es camino junto con el tiempo."	clave/s: Tiempo

Página(s) 54	"(...) si se tratase [el hombre] de un ser entero, enteramente ser, no tendría que entrar en la realidad; no tendría que realizarse en el tiempo, ni en ningún otro medio. No tendría que pasar por nada."	clave/s: Utopia
Página(s) 54	"(...) por ser discontinuo es sucesivo el tiempo."	clave/s: Tiempo
Página(s) 54	"(...) el sueño original reaparece en la vigilia, en la siempre parcial vigilia, horadándola, moteándola, abismándola por momentos, como si el ser la tomara para sí. Suceso que visto desde el hombre viene a ser un desfallecimiento de su libertad (...)."	clave/s: Sueño
Página(s) 56	"(...) una especie de ecuación: tiempo, libertad, realidad (...)."	clave/s: Tiempo
Página(s) 56	"(...) el contenido del sueño, tiene los caracteres del ser, según Parménides (...): ausencia de poros, de espacio y de tiempo, y por tanto de movimiento, aunque el movimiento sea percibido. Porque este movimiento es de un extraño género, es paradójicamente la inmovilidad de un movimiento."	clave/s: Música
Página(s) 57	"Son los sueños, pues, fantasmas del ser y materializaciones de un movimiento. No se olvide que el ser de Parménides es ideal y material unidamente."	clave/s: Sueño
Página(s) 58	"El tiempo es formal y material a la vez."	clave/s: Tiempo
Página(s) 59	"(...) como sucede con la muerte, que abre y cierra según la situación del sujeto un horizonte de remoto futuro, el nacimiento abre un horizonte de pasado remoto, un origen que es un pasado más allá de la memoria."	clave/s: Sueño
Página(s) 60	"Un argumento es (...) un acontecer que está necesitado de un futuro para desarrollarse, y no sólo como suceso, sino como cumplimiento y manifestación de un sentido."	clave/s: Sueño Música

Página(s) 62	"(...) la irreprimible necesidad de contarse a sí mismo su propia vida que el hombre padece (...)."	clave/s: Sueño
Página(s) 63	"En los sueños de la psique se invierten (...) las dimensiones temporales: aparece como siendo después lo que es anterior; como principio lo que es consecuencia."	clave/s: Sueño Música
Página(s) 63	"Todo deseo que se impone contiene una esperanza, o alberga una esperanza retrasada."	clave/s: Sueño Música
Página(s) 64	"La atemporalidad corre paralela a la pasividad del sujeto."	clave/s: Sueño Música
Página(s) 65	"En los sueños, pues, se manifiestan como teorema los lugares de la persona, los "ínferos" de la vida personal, de donde la persona ha de salir a través del tiempo; en el ejercicio de la libertad."	clave/s: Sueño Libertad
Página(s) 66	"La acción propiamente dicha es trascendente, deshace el sueño y con él la atemporalidad; crea el tiempo propio de la vida de la persona que es apropiación del tiempo sucesivo. Y al desposeer a la persona deshace el personaje al par que disuelve el conflicto. Cuando así ha llegado a suceder ya no se sueña o aparecen sueños monoeidéticos, sueños del ser casi sin fantasma. Especie de teoremas del destino."	clave/s: Sueño Utopía
Página(s) 66	"Mas cuando la acción es simple actividad que reviste al sujeto de su personaje, ocultando bajo él a la persona, entonces no existe posibilidad alguna de creación, ni en hechos ni en palabras. Y esta actividad irá a dar a la historia, a una historia vivida como un sueño, sea la historia privada, sea la objetiva en la que tantos personajes han actuado al modo de actores poseídos por su papel, sin respirar un momento en la libertad."	clave/s: Sueño Libertad

Página(s) 66	"Actividad que es un soñar traspasado a la vigilia en que la realidad viene a ser un simple soporte de ese soñar y ensoñarse del sujeto poseído por el fantasma de su sueño."	clave/s: Sueño Libertad
Página(s) 66-67	"La acción verdadera que los sueños de la persona proponen es un despertar del íntimo fondo de la persona, ese fondo inasible desde el cual la persona es, si no una máscara, sí una figura que puede deshacerse y rehacerse; un despertar trascendente. Una acción poética, creadora, de una obra y aun de la persona misma, que puede ir así dejando ver su verdadero rostro, que puede llegar a ser visible por sí mismo, que puede llegar a ser invisible confundándose con la obra misma."	clave/s: Sueño Utopía
Página(s) 67	"El sueño de la persona es, en principio, sueño creador que anuncia y exige el despertar trascendente y que aún puede contenerlo ya en el nivel más alto de la escala de los sueños."	clave/s: Sueño Utopía
Página(s) 68	"(...) remoto silencio, fondo, horizonte, océano de silencio, de donde llegan las palabras sueltas, solas, como sin dueño; las palabras que visitan."	clave/s: Sueño Palabra
Página(s) 69	"(...) el ejemplo puro de la palabra no expresiva (...)."	clave/s: Sueño Palabra
Página(s) 69	"(...) la llamada pesadilla (...) en que el tiempo llega a hacerse materia -el verdadero "tiempo material"-."	clave/s: Sueño Tiempo
Página(s) 69	"(...) cuando en el sueño se da la figura de una víscera con carácter salvador, se trata de un símbolo del más alto grado de liberación posible."	clave/s: Sueño Libertad Entrañas
Página(s) 70	"Desde el punto de vista de la temporalidad, el grito consume el tiempo íntegramente, lo llena. Mientras que la palabra no se da sin un cierto vacío en el tiempo, sin una pausa. Sin pausas y sin silencio no hay palabras."	clave/s: Sueño Tiempo Palabra

Página(s) 71	"Lo que precede a la palabra y la anuncia no es (...) el grito, sino un cierto silencio, al que corresponde una distancia y una tensión por parte del sujeto."	clave/s: Palabra
Página(s) 71	"A la palabra corresponde siempre una realidad. Y ella, la palabra, es real y se da ante la realidad, aunque sea proferida para negarla o enmascararla, lo que la supone presente en el ánimo. "En este sentido ninguna palabra es soñada. Por el contrario, puede decirse que lo que no es palabra es sueño, aun en la vigilia."	clave/s: Palabra
Página(s) 71	"La palabra, ella misma, de por sí, es libertad."	clave/s: Palabra
Página(s) 72	"(...) la palabra crea el presente verdadero, el presente real, es decir: el momento en el cual el tiempo pierde su potencialidad inherente, deja de ser la medida del movimiento."	clave/s: Palabra
Página(s) 72	"Mas no se trata de la eternidad [ese presente no fugitivo que la palabra crea], sino de la actualización del tiempo."	clave/s: Palabra
Página(s) 72	"Esta coincidencia del sujeto consigo mismo, actualizándose en la palabra, que es su libertad en acto, no puede darse, en principio, en estado puro en sueños, a no ser en una especie de sueño cuyo contenido no es una historia, en el cual la imagen y la tensión de finalidad que en el sujeto suscita vienen a formar una tal unidad que es un modo, un cierto modo de palabra. Son sueños monoeidéticos, signos jeroglíficos de todo su contexto. Un jeroglífico es un signo total, unitario como una incalculable cifra que se hubiera visualizado."	clave/s: Sueño Palabra Música
Página(s) 75	"Al ser mirados los sueños desde su forma y no desde su contenido, como es lo habitual, se descubre la atemporalidad como su 'a priori', que los separa del estado de vigilia (...)."	clave/s: Sueño Forma Tiempo

Página(s) 75	"(...) la creación poética y sus arquetípicos géneros pueden ser la génesis de una especie de categorías poéticas del vivir humano."	clave/s: Poesía Forma
Página(s) 76	"(...) sueños que necesitan y que portan en sí como un germen de la palabra poética (...)."	clave/s: Palabra
Página(s) 76	"(...) estos sueños creadores, cuya especie procuramos ir delimitando, no dejan de poseer un carácter obsesionante. Arrastran un "ser así", un conflicto sin aparente salida, una 'aporía'. Encierran al sujeto dentro de un círculo mágico, como hace la totalidad de la vida. Y así el sujeto visitado por ellos se encuentra en modo análogo a como se encuentra frente a la totalidad de la vida, como si la vida, ella, fuese un círculo mágico a trascender; a trascender viviendo."	clave/s: Sueño Libertad
Página(s) 77	"Descifrar una imagen onírica, una historia soñada, no puede ser por tanto analizarla. (...) Descifrarla, por el contrario, es conducirla a la claridad de la conciencia y de la razón, acompañándola desde el sombrío lugar, desde el infierno atemporal donde yace. Lo que sólo puede suceder si la claridad proviene de una razón que la acepta porque tiene lugar para albergarla: razón amplia y total, razón poética que es, al par, metafísica y religiosa."	clave/s: Sueño Poesía
Página(s) 77	"(...) el contenido mítico de las religiones es la manifestación misma de la vida del alma."	clave/s: Schneider
Página(s) 77	"Los sueños tienden a realizarse (...)."	clave/s: Sueño
Página(s) 78	"(...) todo sueño es una entrada, un 'quantum' de los "ínferos" del alma."	clave/s: Sueño Entrañas

Página(s) 79	"Ciertas religiones, la filosofía desde su nacimiento en Grecia hasta hace bien poco, épocas enteras de la música y aun la poesía, aparecen como habiendo ido más allá del conocimiento trágico, ese que se adquiere padeciendo el conflicto hasta apurarlo."	clave/s: Música
Página(s) 79	"(...) la "caverna" platónica no puede ser un símbolo más fiel del lugar del hombre que aún no ha podido nacer. Y el que dentro de ella se agita y sufre, es porque se halla al borde del nacimiento."	clave/s: Platón Utopía
Página(s) 80	"(...) una vez que se ha nacido, sea delito o no, no hay más posible escapatoria que el acabar de nacer tanto como que (sic) sea permitido."	clave/s: Utopía
Página(s) 80	"La acogida por la música de Mozart de este personaje trágico de Don Juan, réplica al diáfano sueño de la razón, marca su entrada en las matemáticas del sueño, pura matemática que lo legitima. Y hace todo lo que las matemáticas pueden hacer con un personaje del padecer humano, presentarlo como un teorema, en el orden y conexión de las cosas puramente humanas que la razón divina no puede dejar de aceptar. Y no debe dejar de anotarse que en este caso fue necesaria, indispensable, la música, para decir: 'ecce homo'. Hubo para ello de mostrar el aspecto grotesco inherente a la tragedia de la libertad."	clave/s: Música
Página(s) 81	"Una conciencia que no ha roto con el alma, ni con sus zonas más infernales, y que no se ha constituido en instrumento de poder sobre la realidad; que no se ha instalado, pues, en el tiempo sucesivo exclusivamente destituyendo a las demás manifestaciones de la temporalidad."	clave/s: Entrañas Libertad
Página(s) 83	"(...) la visión está ligada a la impasibilidad."	clave/s: Vista

Página(s) 83	"(...) no hay visión que no implique el aceptar ser visto, el comparecer."	clave/s: Vista
Página(s) 83	"El movimiento consume la visión; se nace siempre ciego."	clave/s: Vista
Página(s) 87	"La historia surge de un error inicial."	clave/s: Espiral
Página(s) 89	"(...) el sacrificio no ha de ser elegido."	clave/s: Libertad
Página(s) 90	"La virgen sacrificada en toda histórica construcción."	clave/s: Libertad
Página(s) 91	"Antígona es una heroína primaveral de la especie Perséfone, como ella, raptada, devorada viva por la tierra. Y no mueren, no pueden morir. Antígona está enterrada viva como la conciencia inocente y al par pura, en cada hombre."	clave/s: Libertad
Página(s) 91	"Sacrificio es la consunción de la vida en una acción del ser; la vida arrojada en pasto a la trascendencia; la vida y el ser recibido, su sueño. Pues que ninguno de veras sacrificado soñó con serlo o al menos con serlo de ese modo."	clave/s: Libertad
Página(s) 92	"(...) curiosamente, las personas y aun los "momentos históricos" más engendrados de historia parecen haber vivido, sucedido más allá del tiempo histórico (...)."	clave/s: Libertad
Página(s) 93	"La vida aparece siempre delirando; como si ella misma fuese el delirio de un corazón inicial."	clave/s: Música Entrañas
Página(s) 94	"Antígona es una heroína primaveral raptada, como Perséfone, por la tierra y devorada también por los infiernos del alma humana donde la conciencia descende cada vez más hondo, en su despertar."	clave/s: Entrañas Música

Página(s) 94	"El fruto de la tragedia no es un conocimiento, tal como el conocimiento es entendido, un saber adquirido. Se aparece más bien como el medio que se necesita para crear para que el hombre siga naciendo (sic). Y así todos los protagonistas de tragedia, cuando han apurado en una y otra forma su pasión, se asimilan a un cierto elemento o suceso natural y humano unidamente. Orestes, al viento y los remordimientos. Edipo, al fuego que llora, el llanto de fuego. En Antígona hay el llanto de la virginidad que fecunda sin haber sido fecundada. La virginidad que se asimila al alba; una metáfora y una categoría de ser que sólo pasando a través de su no-ser se da. Mediadora entre la naturaleza y la historia, hace que en la historia se cumpla una acción del ser de la naturaleza, como si algo de lo divino de la naturaleza debiera de encarnar en la humana historia."	clave/s: Utopia
Página(s) 99	"(...) todo elegido, según se sabe, lo es para el sacrificio."	clave/s: Libertad
Página(s) 101	"(...) la melodía, el canto del alma (...)."	clave/s: Música
Página(s) 102	"(...) lo que de insecto musical hay, de abeja, de cigarra, en toda alma. Y más si es femenina."	clave/s: Música
Página(s) 103	"(...) el enjambre de las mujeres oscuras (...)."	clave/s: Entrañas
Página(s) 103	"Y fábula sin sueño no es posible, puesto que los sueños son la sustancia de las fábulas."	clave/s: Sueño Poesía
Página(s) 105	"Autor sólo será el que rescate, dejando fluir el sueño, reviviéndolo, dándole tantos tiempos como necesite para su consumación total. Ya que el autor ha de pagar a sus criaturas ante todo con tiempo."	clave/s: Música

Página(s) 112	"Y las horas, según vienen del alba van ganando tiempo. El alba se diría que no lo tiene; que ese su alborear no lleva tiempo, no lo gasta, ni lo consume; que es su aparición que tratándose del tiempo no puede darse más que así, en una especie de labilidad como de agua a punto de derramarse. Como si el océano del tiempo y de la luz -del tiempo-luz- se asomara de par en par, al filo del desbordarse y del retirarse. Por clara que sea, el alba, es siempre indecisa."	clave/s: Tiempo
Página(s) 112	"(...) el ser del hombre también siempre alborea."	clave/s: Utopia Nietzsche
Página(s) 114	"(...) todo lo que es humana creación entra en la poesía cuando se logra."	clave/s: Poesía
Página(s) 114-115	"Pues lo que en la poesía no es potencia de representación, necesidad figurativa - ese tener el hombre que figurarse a sí mismo, que se vierte en la novela y en la historia-, lo que queda es 'logos' y música unidamente. Y el 'logos' se ha corporeizado, si no encarnado en la ciudad-estado, verdadera mediadora. Queda tan sólo la música. Mas ¿sería necesario el hacerla? ¿No estaría, ya ella también, embebida? ¿No vendría a ser la música la primera y la última naturaleza dentro de la cual estar en la vida o en la muerte no tendría una decisiva importancia? Vida y muerte serían dos modos de la música total."	clave/s: Música

Página(s) 115	"(...) si a todo pensamiento ha precedido un sueño como su raíz y su materia, el pensamiento de la libertad, más que ningún otro, arrastra consigo el sueño de su origen; un sueño en que el hombre se apropia de algo divino que le fue revelado en una pasión divina y humana a un tiempo." (...) "El sueño de la libertad aparece así como el más decisivo de los sueños habidos hasta ahora. Pues quién sabe si al hombre le esperan aún otros sueños enteramente desconocidos o el rescatar algunos desechados como imposibles, y que sólo fueran nacidos antes de tiempo. Mas, por ahora, el sueño de la libertad es todavía el alba, el alba misma de lo humano."	clave/s: Utopia
Página(s) 116	"La libertad pertenece al reino de lo que se tiene para darlo y que sólo de verdad se tiene cuando se da, como la palabra, como el mismo pensamiento."	clave/s: Libertad
Página(s) 117-118	"El tiempo es laberíntico, porque posee plurales dimensiones, y no sólo las del tiempo sucesivo, que no son sino una de las modalidades del tiempo. El tiempo, si cabe la expresión, es esencialmente múltiple. Y por ello puede ser camino del humano trascender que ha de cumplirse entre la realidad."	clave/s:
Página(s) 128	"(...) un sepulcro cerrado a la resurrección."	clave/s: Libertad
Página(s) 133	"(...) en el reino de la poesía llamada lírica, en su extremo confín, en el confín mismo de la humana palabra (...)."	clave/s: Música Poesía
Página(s) 133	"(...) una canción, un gemido hecho cadencia (...)."	clave/s: Música Poesía
Página(s) 140	"(...) un ser perfectamente inocente contendría dentro de sí toda la esencia de la vida (...)."	clave/s: Utopia
Página(s) 141	"El hombre en una vigilia sin escisión y sin desfallecimiento, en estado naciente."	clave/s: Utopia

Página(s) 22	"Las figuras del mito y las de la tragedia se nos aparecen en un espacio diferente y en un tiempo que apenas roza con el que nos toca vivir, es imposible confundirse con ellos, y a pocos enajenados se les ocurre trastocar su identidad personal con la de ellos: sólo algunos raros poetas han podido acudir a Orfeo como a una figura aclaradora -inspiradora- de su vida."	clave/s: Orfeo
Página(s) 27	"(...) el nacimiento del hombre, su aislamiento de la mezcla primaria en que andaba mezclado con dioses, animales y plantas de la tierra, su entrada en el reino singular que más tarde y tan obviamente - con tan poca memoria- se llamará de "lo humano"."	clave/s: Entrañas
Página(s) 33-34	"La más sutil de la condena del hombre al bajar a la tierra y habitarla conscientemente es que ya no puede actuar sino en el tiempo regular de un solo plano. Y tiene que renunciar a adivinar y presentir, a mezclar pasado y futuro, a moverse en ese tiempo que podríamos llamar de la evolución creadora; donde, sin embargo, habita íntimamente. Es el descubrimiento, que el existencialismo actual olvida ingratamente, de la intuición bergsoniana, el tiempo de la creación, íntimo, por el cual participamos de la vida misma en su último misterio. En ese tiempo tienen lugar los ensueños, de él nacen las mentiras que forman los mitos, esos delirios en que el hombre se inventa a sí mismo."	clave/s: Tiempo
Página(s) 61	"(...) esa matemática total que es la música, la música de los hechos que se transforman en sucesos vivientes, la música de los números que mueven el pensamiento, como venidos de las estrellas."	clave/s: Música Orfeo

Página(s) 68	"La poesía lírica llora, canta y purifica de la culpa, haciéndola pasar por la conciencia en una especie de confesión de las entrañas."	clave/s: Música Entrañas
Página(s) 71	"Don Juan se precipita, se suicida antes que en la mujer -en las mujeres- en el tiempo. Y el que tal suceso verdaderamente histórico no sea solamente español parece probado por la fortuna del personaje de Don Juan, que llega hasta albergarse en el medio del drama musical, donde su ambigua "naturaleza" temporal tan perfectamente se revela, por virtud del más europeo de los músicos, Mozart."	clave/s: Música
Página(s) 81	"Es en la cultura mediterránea donde la antigua Grecia se levanta como cima de universalidad. Universalidad fundada en la metáfora de la visión en todos sus grados -de una luz visible a una luz inteligible-, última aspiración de la filosofía griega que llevó al extremo la declaración de anhelo supremo del turbulento patio mediterráneo; ver y ser visto; vivir a la luz."	clave/s: Vista
Página(s) 97	"La individualidad parece ser producto de una rebeldía. Es prometeica en su origen."	clave/s: Utopía
Página(s) 101	"(...) esa intimidad de los objetos auténticos capaces de dar compañía con su materia; el barro, la madera, el papel sin disfrazar, cuyos poros acogen la radiación de un alma."	clave/s: Corazón
Página(s) 105	"(...) esa "Palestina" de España que es La Mancha."	clave/s: Entrañas
Página(s) 120	"Una filosofía lo es en grado de mayor o menor pureza según cumpla este heroico esfuerzo creador de sí misma; el pensamiento que se hace buscándose no a sí mismo -como los "intelectuales" han creído-, sino a la realidad antagonista. Y, al buscar "lo otro", se engendra a sí mismo."	clave/s: Entrañas

Página(s) 125	"(...) España no es una nación, sino más y menos: el germen de un continente, yo diría de un modo de vida en vías de nacimiento y siempre interrumpido."	clave/s: Utopía
Página(s) 129	"Certidumbre es más que evidencia, y menos porque no puede ser encerrada en una fórmula tal como el 'cogito' cartesiano y, por ello, resulta menos manejable y menos generadora de "éxitos". La certidumbre es la figura de la integridad de la vida; no es fórmula que se refiera tan sólo al conocimiento, sino a la situación de una vida que reposa en sí misma, la fórmula, diríamos, de la cohesión. Y como toda unidad viviente encierra en sí a los contrarios: es fe que busca el conocimiento, pues lo lleva en germen; quietud que engendra el movimiento."	clave/s: Forma
Página(s) 131	"(...) quienes no saben qué hacer con su vida aspiran a ser arrebatados."	clave/s: Utopía
Página(s) 135	"La expresión poética desata el conflicto y lo lleva bajo la luz. Pero como los acontecimientos trágicos no podrían afrontar la luz de la conciencia, la luz en que aparecen es otra, la que ilumina los sueños y la secreta vida de las entrañas; la misteriosa luz que la poesía revela, no la aclara, uniforme luz de la razón."	clave/s: Sueño Entrañas
Página(s) 147	"La objetividad, la clásica, producto del "eros" ascensional que Platón definiera, deja desamparados muchos trozos de la vida humana, demasiado oscuros para la claridad de las ideas, o demasiado sumidos en la contradicción para la identidad de las mismas."	clave/s: Platón Entrañas
Página(s) 147	"(...) la caridad es más que un sentimiento, es una especie de objetividad, la del amor hacia lo menesteroso, que solamente puede tener quien ve o adivina la claridad oculta en lo oscuro; la sinrazón aprisionada en la razón."	clave/s: Entrañas Corazón

Página(s) 152 "Empédocles, el filósofo trágico." **clave/s:** Entrañas

Página(s) 209 "(...) de todas las funciones del pensamiento la más olvidada, a partir del racionalismo y de sus consecuencias, es esta de ayudar a nacer. Una función sin la cual el racionalismo, y aun la racionalidad quedará siempre un tanto separada de la vida y aun del ser. Y su ausencia será la falla, la vulnerabilidad de todo racionalismo y aun de todo uso de la razón que no la convenga, la reconozca de algún modo. Pero, en verdad, sólo la filosofía griega y no en todos sus momentos supo de esa tan radical función, extremadamente mediadora, de la razón en su modo visible, patente, pues que en modo más sutil y escondido alienta siempre en los lugares "clásicos" del pensamiento todo."

Página(s) 210-211 "La poesía no puede, sin negarse a sí misma, partir a la búsqueda de un ideal del ser, ni puede estabilizarse en la pregunta acerca de él; en una lucha más desnuda sólo hace uso de la razón para captar sus significados. Y al hacerlo así va encontrando y ofreciendo una especie de alfabeto en el que entran metáforas, y aun enunciaciones siempre alusivas, por mucho que declaren; indicaciones, parajes, islas y moradas. Una especie de Odisea por el interior del alma, lugar mediador por excelencia, pues más que ser, ella, transparente, hace con su continuo moverse, que es razón, que las "cosas del ser" cobren la posible visibilidad y que se presienta su transparencia."

- Página(s)** 212 "Aquel que no se afana en alzar defensas frente a la razón cae en el seno de la razón, de la inconmensurable. Y todo lo que le suceda, a quien esta suerte sigue, forma parte del reino de las incalculables matemáticas. Y todo es padecer, entonces. Y se está siempre lejos del espacio y tiempo comunes (...)."
- clave/s:** Pitagorismo
-
- Página(s)** 215-216 "Parecen agotados ya los descensos de la poesía a los infiernos del alma humana, revelada a su vez a raíz del inicial viaje a los inferos (sic), donde la muerte se quedó con el amor, dejando, eso sí, soledad y tiempo. Pues a este primer viajero el infierno le dejó salir y el "lleno" de los "infiernos" se le trocó en el abismo donde tan sólo fluye el tiempo. Y en esta abismática soledad nació en el tiempo, al par, el canto y la palabra que es poesía. La música arrancada a la infinitud del tiempo que la dibuja y la señala. La palabra poética desprendida del tiempo, y que le opone una forma, una consistencia, casi un cuerpo."
- clave/s:** Música
Poesía
-

Página(s) 216-217	<p>"(...) la poesía ha sido como esos lugares de la antigüedad, nombrados "ónfalos", aperturas por donde reaparecen las almas de los que han ido más allá de todo, o aquellos lugares de donde solamente como voz o como sombra se puede retornar al tiempo."</p> <p>"Algo de ese tiempo oscuro, sin fluencia, envuelve la palabra, que se abre en este tiempo de acá. La voz, el llanto, el gemido sostienen, melodía de lo indecible, a lo que se dice y canta."</p> <p>"Mas siempre la poesía vuelve con la palabra, y si ha ido más allá de ella, la recoge, naciente, a su vuelta.</p> <p>A la filosofía no le está permitido ir tan lejos o, más precisamente, tan hondo. Nacida, cuando ya la palabra poética había aparecido, fue a descubrir en la palabra el centro de la palabra misma, liberándola cuanto es posible de los infiernos pretemporales, de la atemporalidad y de la fijeza del sueño, extrayéndola del gemido y del clamor -ese clamor que se desprende de todo lo que no logra darse a ver-, separándola de la melodía de lo indecible, dejándola sola, a solas consigo misma para que prosiguiera el curso de su propio ser; ensimismándola en su ser, creando el vacío -el horizonte- y el silencio. La reflexión -"la dianoiá"- es el diálogo silencioso del alma consigo misma."</p>	clave/s: Poesía Metáfora Música
Página(s) 216	<p>"(...) la palabra viene siempre de lo inefable; todo lo que se dice nace, como la luz que vemos, de una placenta de sombra."</p>	clave/s: Palabra

Página(s) 217-218 "Apartaba así las voces, la voz misma, la filosofía cumpliendo una de esas revoluciones que a causa de su radicalidad no deja apenas alguna traza. Despojó a la palabra de su sensorialidad -de su extraño vivir de cuerpo sonoro-, reduciéndola al núcleo de lo visible; la hizo entrar plenamente en el reino de la visibilidad, la palabra diáfana como cuerpo de la luz; la claridad. El pensamiento se fue construyendo así, desprendiéndose de los lugares infernales del alma humana, renunciando por ello al paraíso, ascendiendo a un firmamento puro más allá de las constelaciones, sobre el fondo del ser."

clave/s: Palabra

Página(s) 218 "Era la filosofía la portadora de la fe en el destino propio de la palabra, de la palabra sola, desprendida ya de sus raíces infernales: grito, gemido, y a la vez del silbido y del canto paradisiacos."

clave/s: Palabra
Música

Página(s) 219 "(...) el sentido último de esta condenación de la palabra, sensible, figurativa y musical que de la filosofía se desprende, sería esa especie de "voto de pobreza" que reduce al alma y la mente al centro invulnerable donde sólo la verdad puede darse en palabra."
"Un paso más y aparecería ya el idiota. El que ha quedado sin apenas palabras, al parecer. El supremo ignorante, la sede misma de la ignorancia que no llega a ser filosófica porque no apetece ni espera saber nada, por haber perdido de raíz todo apetito. Y la esperanza sin la raíz del apetito, es ya cosa muy diferente porque no engendraría historia."

clave/s: Palabra

Página(s) 243-244 "(...) la precisión del agua que conserva su inasibilidad, su sinuoso cuerpo, su reptar, su paso alado, en su doble condición de sierpe y pájaro; en su condición multitudinaria: cabrillas que bajan saltando y cordera sola de la sierra; todas esas criaturas que el agua forma y arrastra, dando a conocer así de dónde viene y qué presencias y voces ha ido recogiendo en sus pasos. Y aun esos clamores que del agua se despiden como purificados, lavados."

clave/s: Música

Página(s) 251 "Un enigma es una palabra prisionera en una acción objetivada."

clave/s: Palabra

Página(s) 252-253 "La palabra más alta y entera, la más libre es aquella lavada por el fuego, la que se forma en él, por él, quedándose así en lo invulnerable, en el centro último de su sentido. Y no puede propagarse. Se propaga la palabra en principio por la combustión en la que nace, por el aliento que de esa combustión se desprende, por lo que tiene de hija del fuego. Y que puede ser fuego que arrebató, que la devora apenas nacida, despojándola de su sentido y dejándole todo su ímpetu; y el más puro que la funde una y otra vez, hasta que nace del todo y es al par inteligente y misteriosa, una. La palabra que no puede ser usada, ni utilizada; la que es consumida quedándose intacta. La que lleva en su canto el silencio, y que al ser recibida crea soledad y comunicación. La palabra."

clave/s: Palabra

Página(s) 257 "(...) de las ruinas, se siente a punto de desprenderse, a veces, una palabra. Y, siempre, una música."

clave/s: Palabra
Música

Página(s) 263 "(...) todo arte en su cumplimiento queda borrado."

clave/s: Forma

Página(s) 269	"(...) el dibujo pertenece a la especie más rara de las "cosas": a aquellas que apenas tienen presencia: que, si son sonidos, lindan con el silencio; si son palabra, con el mutismo; presencia que de tan pura, linda con la ausencia; género de ser al borde del no-ser."	clave/s: Forma Música
Página(s) 271	"Mediador entre contrarios, el dibujo es como todo lo que define, indefinible; inasible como la inteligencia. La línea es la inteligencia pura en los cuerpos, en las cosas y como hijo directo de ella, realiza la hazaña de hacer visible lo invisible. Y así, el dibujo participa del 'Noli me tangere' de la inteligencia. Es intangible, regalo sólo de la visión."	clave/s: Vista Forma
Página(s) 273	"Libre del color, la línea crea en la libertad de la muerte y nos da la oquedad, el vacío de los cuerpos y las cifras de su consumida pasión. Nada más cercano a la emoción que nos produce el dibujo que el hieratismo de la escultura egipcia y ese milagro que es la arcaica griega; las dos imponen a su alrededor un espacio vacío equivalente al blanco del papel; un espacio que las aísla y que impone el 'Noli me tangere' de la inteligencia, de la muerte y del no-ser. Signo de que se ha cumplido la liberación de la pasión de que es portadora todo cuerpo, transustanciada ya en luz y número, al par."	clave/s: Vista Forma
Página(s) 274-275	"La muerte puede tener mil caras, que puede modularse infinitamente porque no es límite, sino elemento de creación."	clave/s: Forma
Página(s) 274	"(...) ese suceso central de la ida del alma, de toda alma: el amor que corre hacia la muerte."	clave/s: Orfeo
Página(s) 275	"La muerte es, sin duda, lo que da la categoría más alta a todo el arte y no hay arte en ella."	clave/s: Forma

Página(s) 276	"(...) la pintura tiene siempre algo de paño de la Verónica que se queda con la efigie de lo que ama en el momento en que sufre su mayor tortura; antes de morir o muriendo; del cuerpo que aún contiene al espíritu que va a rendirse."	clave/s: Forma
Página(s) 278	"Picasso ha puesto al aire las entrañas de la pintura."	clave/s: Entrañas
Página(s) 279	"Alma es imagen y medio que la manifiesta, a la par. Y esto, el dibujo, parece ser el arte que mejor lo logra, si se exceptúa ese enigma de claridad que es la escultura arcaica griega." "De ahí, que el dibujo en su máxima expresión, sea casi equivalente a la música. "La música es la aritmética inconsciente de los números del alma" parece ser la definición más clara de arte tan inasible y bien podría definir también el arte del dibujo, de estos dibujos. Aritmética, álgebra de los números del alma; cifra, jeroglífico del alma que se deja apresar en su movimiento. Paloma fijada en su vuelo."	clave/s: Música
Página(s) 280	"La ternura, fiel por naturaleza, que no combate; la paz de las entrañas."	clave/s: Entrañas
Página(s) 280	"(...) la sola continuidad asequible del éxtasis es la ternura. El amor desprendido de la pasión, liberado de su tiranía. La fidelidad del sueño; dulzura profunda, secreta, que no precisa de definición. Sueño de la vida no despertada por ningún sobresalto." "Es la antigua ternura, más vieja que el amor; la fidelidad de las entrañas quietadas que nuestra concepción moderna del amor-pasión ha olvidado."	clave/s: Entrañas

Página(s) 281 "Si detuviésemos (...) ese instante en que la presencia de algo, de una obra de arte, se nos da y lográramos extraer del todo lo que contiene, en lugar de precipitarnos ávidamente sobre la obra, mirándola como cosa a poseer, aun con la mirada, o como objeto a penetrar, se nos iría dando con simplicidad la revelación que todo lo que se manifiesta contiene." *clave/s:* Vista

Página(s) 283 "Ante ellos [los cuadros de Ramón Gaya], pues, el espectador no se siente obligado como ante una cuestión personal, ni menos aún, sobresaltado por esa especie de descarga eléctrica con la que tan frecuentemente hoy se confunde la percepción de una obra de arte, ni siquiera como sucede en las más altas esferas de la artística creación (...) ante un problema expuesto como tal. Todo ello: grito, conmoción, problematicidad, expuesto directamente, como si la pintura cuando de pintura se trata, fuese un instrumento y no un medio de aparición: un mero signo, la materialización de un fantasma o de un concepto, degradándola en medio que fija sin dar ser."
"No. Los cuadros de Ramón Gaya no actúan como estímulo sobre el sistema nervioso, ni llaman a despertarse a los monstruos adormidos en la subconsciencia, ni estremecen violenta y superficialmente el alma, ya que la violencia en el arte es siempre superficial, ni se dirigen, tampoco, a la conciencia proponiéndole cuestiones sociales, morales, de conocimiento, que esto puede ocurrir después, pero sólo después de haber sucedido algo y aun algos, si quien los mira ha sabido quedarse ante ellos, simplemente. Quedarse; nada más."

- Página(s)** 284 "(...) pintura es (...) la manifestación de una interioridad, la revelación de algo oscuro que sin dejar de serlo, se entra por los ojos para volver al lugar de donde salió: al alma, donde seguirá haciéndose, yendo así de la vida a la vida, hundiéndose en el lugar donde tiene su origen, para reaparecer más tarde, dentro y fuera del que mira, que ya así comienza a contemplar."
- clave/s:** Forma
Corazón
Vista
-
- Página(s)** 285 "Los cuadros [de Ramón Gaya] no "están"; no están sino lo preciso, ya que todo lo que se manifiesta ha de hacerlo en alguna parte, para que de ellos se desprenda esta aparición que es ya tiempo; tiempo, porque es vida. Y así, podría decirse que estos cuadros antes que en el espacio, están en el tiempo. Y como en el tiempo, propiamente, no se está, estos cuadros aparecen desprendidos; desprendiéndose, fluyendo, como lugares de vida. Y de este modo, el espectador que ha sabido quedarse en su pasmo se siente sutilmente subyugado y atraído, llamado por algo que pide ser seguido: es la pintura en su paso que así lo mueve. Y si la sigue entra ya a contemplar."
- clave/s:** Vista
Tiempo
Música
-
- Página(s)** 285-286 "La contemplación, algo que no se suele nombrar hoy. Pues al lleno creado por la multitud de credos y teorías acerca de la creación artística, corresponde un extraño vacío: el vacío casi absoluto del no saber acercarse a la obra de arte, el modo de tratar con ella, como si sólo el ver o el oír bastaran. Y aun y sobre todo, como si ver fuera cosa que se logra sin más, lo cual priva al arte de su virtud catártica y moral; de esta ética que se desprende de toda creación humana, si en verdad lo es. Porque al no ser contemplada no es, simplemente, vivida."
- clave/s:** Vista
-

- Página(s)** 286-287 "Contemplar es lo adecuado a lo que está vivo, porque es unidad en que se vierten la máxima vigilia de la conciencia y la pasividad del alma que acoge la realidad sin recelo. El estado en que se flota, por así decir, blandamente como un alga en la mar, lo cual sólo sucede cuando la persona está muy en su centro. Y todo, sentidos inclusive, funciona desde este centro de la persona, que así, invulnerable, puede aventurarse sin perderse. Y ello puede suceder ante cualquier cosa, sí, pero con tal de que esté viva, o bien se torne viva, cuando así es contemplada."
"Puede suceder quizás ante cualquier cosa, este aventurarse al sentir dependiente del centro de la persona, pero no puede dejar de suceder ante algunas presencias, justamente ante éstas que hemos llamado. Y ellas ejercen así una función insustituible: la de llamar a la contemplación, la de exigirla y aun la de ponerla en ejercicio y en acto."
- Página(s)** 286 "(...) esos cuadros, tantos hoy, que son, a su vez, imitación de la pintura, esquemas, apresuradas materializaciones, pues que de ellos nada fluye, ni se desprende."
- Página(s)** 289 "La obra de arte no lograda es como un sueño interrumpido, que se escinde en una presencia fija al modo de un fetiche, o de un hechizo, y en una avidez que vuelve a su origen enconada. Y así, también en el humano vivir de cada día, que el arte no escapa a la condición de la vida. Y por ello, cuando se logra, rescata, salva: ha sacado del fondo, del limo de las aguas un oscuro sueño de la superficie visible de las aguas, haciéndolo criatura."
- Página(s)** 289 "Criaturas, las del arte, hijas del sueño, nacidas en el medio que las libera."
- Página(s)** 289 "(...) la pintura, como todo arte, es sueño realizado."

Página(s) 291	"(...) la pureza nunca se presenta a sí misma (...)."	clave/s: Forma
Página(s) 293-294	"La pureza de la pintura, como de todo arte, como del pensamiento, consiste en servir de intermediaria, no en erigirse en absoluto."	clave/s: Sueño
Página(s) 294	"(...) todo lo que tiene cuerpo y todo lo que tiene vida, necesita ser perdonado."	clave/s: Forma
Página(s) 297	"Un paisaje, un objeto, un rostro humano son plásticos cuando, al mismo tiempo que ofrecen una generosa manifestación que "da la cara", guardan y reservan una posibilidad inagotable de manifestaciones: materia que no ha sido enteramente absorbida por una forma y que parece engendrar, con no se sabe qué elemento fecundante, una serie de formas posibles e igualmente reales, que se insinúan, que se presienten. Por eso, lo plástico es silencio: el silencio de algo que no se decide a dejarse revelar."	clave/s: Forma Música
Página(s) 300	"La pintura española por sí misma hace religioso lo que toca; es decir, lo más simple de lo que toca."	clave/s: Forma
Página(s) 301	"La luz de la pintura es la luz prometida, no la encontrada a diario, por grande que sea su esplendor. No la luz que hace visibles las cosas para andar entre ellas y para regalo de la retina ávida. Pues que la vida humana se distingue de las otras por tener un interior; un interior oscuro, donde hay ya un secreto que no puede revelarse bajo la luz natural. Las entrañas, el corazón, son la metáfora con que el lenguaje común designa desde siempre esa oscuridad habitada que aspira a su propia luz." "El pintor lo logra a veces, y entonces ha realizado el prodigio de una ascensión: el oscuro corazón ha ascendido a ser alma."	clave/s: Entrañas Corazón

Página(s) 304 "Entrar en el medio del alma es haber podido, al fin, salir fuera de las entrañas infernales; haber nacido sin dejar de estar envuelto y protegido en una intimidad." *clave/s:* Entrañas

Página(s) 309 "(...) lo que la historia escondida arroja en la otra historia -la oficial y ortodoxa- tiene caracteres de revelación." *clave/s:* Entrañas

Página(s) 9	"Entiendo por Utopía la belleza irrenunciable y aun la espada del destino de un ángel que nos conduce hacia aquello que sabemos imposible, como el autor de estas líneas ha sabido siempre que Filosofía, ella, y no por ser mujer, nunca la podría hacer."	clave/s: Utopia
Página(s) 11	"(...) vale más condescender ante la imposibilidad, que andar errante, perdido, en los infiernos de la luz. (...) he preferido la oscuridad, que en un tiempo pasado descubría como penumbra salvadora, que andar errante, sola, perdida, en los infiernos de la luz."	clave/s: Vista
Página(s) 11	"Sabido es que lo más difícil no es ascender, sino descender. Mas he descubierto que el condescendimiento es lo que otorga legitimidad, más que la búsqueda de las alturas."	clave/s: Entrañas
Página(s) 13	"(...) la verdad es que pensamiento y poesía se enfrentan con toda gravedad a lo largo de nuestra cultura. Cada una de ellas quiere para sí eternamente el alma donde anida. Y su doble tirón puede ser la causa de algunas vocaciones malogradas y de mucha angustia sin término anegada en la esterilidad."	clave/s: Poesía
Página(s) 13	"(...) hoy poesía y pensamiento se nos aparecen como dos formas insuficientes; y se nos antojan dos mitades del hombre: el filósofo y el poeta."	clave/s: Poesía
Página(s) 13	"Es en Platón donde encontramos entablada la lucha [entre Filosofía y Poesía] con todo su vigor, entre las dos formas de la palabra, resuelta triunfalmente para el logos del pensamiento filosófico."	clave/s: Poesía
Página(s) 15	"(...) la abstracción, esa idealidad conseguida en la mirada, sí, mas un género de mirada que ha dejado de ver las cosas."	clave/s: Vista

Página(s) 16	"La filosofía es un éxtasis fracasado por un desgarramiento."	clave/s: Poesía
Página(s) 18	"(...) haberse decidido por la filosofía [Platón] quien parecía haber nacido para la poesía."	clave/s: Platón
Página(s) 21	"(...) algo afín, muy afín a la poesía, pues que anduvieron mucho tiempo juntas, la música. Y en la música es donde más suavemente resplandece la unidad. Cada pieza de música es una unidad y sin embargo sólo está compuesta de fugaces instantes."	clave/s: Poesía Música
Página(s) 23	"(...) el poeta alcanza su unidad en el poema más pronto que el filósofo. La unidad de la poesía baja en seguida a encarnarse en el poema y por ello se consume aprisa. La comunicación entre el logos poético y la poesía concreta y viva es más rápida y más frecuente; el logos de la poesía es de un consumo inmediato, cotidiano; desciende a diario sobre la vida, tan a diario, que, a veces, se la confunde con ella."	clave/s: Pitagorismo Poesía
Página(s) 23	"La matemática sostiene al canto. ¿No tendrá la poesía también su trasmundo, su más allá en que apoyarse, su matemática?"	clave/s: Pitagorismo Poesía
Página(s) 24	"(...) ningún poeta puede ser escéptico, ama la verdad, mas no la verdad excluyente, no la verdad imperativa, electora, seleccionadora de aquello que va a erigirse en dueño de todo lo demás, de todo."	clave/s: Poesía
Página(s) 31	"Cuando nació la razón en los hermosos días de Grecia fue la depositaria, el vehículo de la esperanza y así aparece espléndidamente en Platón. (...)." "El pesimismo, la melancolía, la angustia, están en la tragedia, en el mundo de los Dioses despiadados."	clave/s: Utopía

Página(s) 33	"El logos, -palabra y razón- se escinde por la poesía, que es la palabra, sí, pero irracional."	clave/s: Poesía Palabra
Página(s) 33	"La poesía es realmente, el infierno."	clave/s: Poesía
Página(s) 36	"La vista percibe la belleza que brilla, mas no puede percibir la sabiduría."	clave/s: Vista
Página(s) 37	"Con qué fría inexorabilidad establece [Platón] su muerte [del fantasma de las apariencias] sin dejarse ganar por la persuasión, por la sospecha de que los fantasmas estén adheridos a las entrañas del hombre, de que, si bien son "fantasmas" confrontados con la invulnerable realidad de lo que es, son algo entrañable, inmediato y sumido en el corazón del hombre. De que estos fantasmas son la realidad para el amor que los buscara."	clave/s: Platón Entrañas
Página(s) 40	"El poeta es, sí, inmoral."	clave/s: Platón Poesía
Página(s) 42	"(...) el primer lenguaje tuvo que ser el delirio."	clave/s: Palabra Música
Página(s) 43	"[La] ética poética no es otra que la del martirio."	clave/s: Poesía Dionisos
Página(s) 43	"Hágase en mí la palabra y sea yo no más que su sede, su vehículo. El poeta está consagrado a la palabra; su único hacer es este hacerse en él. Por eso el poeta no toma ninguna decisión, por eso también es irresponsable."	clave/s: Palabra
Página(s) 45	"Frente (...) a la unidad descubierta por el pensamiento, la poesía se aferra a la dispersión. Frente al ser, trata de fijar únicamente las apariencias. Y frente a la razón y a la ley, la fuerza irresistible de las pasiones, el frenesí. Frente al logos, el hablar delirante. Frente a la vigilancia de la razón, al cuidado del filósofo, la embriaguez perenne. Y frente a lo atemporal, lo que se realiza y desrealiza en el tiempo."	clave/s: Poesía Música

Página(s) 46	"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 remunera a cada uno, con lo que le pertenece."	clave/s: Poesía Música
Página(s) 47	"La poesía era una herejía ante la idea de verdad de los griegos. Y también lo era ante su exigencia de unidad, porque traía la dispersión del modo más peligroso: fijándola. Herejía también ante la moral y ante algo más grave que la moral misma y anterior a ella, ante la religión del alma (orfismos, cultos dionisiacos), porque era la carne expresada, hecha ente por la palabra."	clave/s: Poesía Orfeo Dionisos
Página(s) 47	"Y es que la poesía ha sido en todo tiempo, vivir según la carne. Ha sido el pecado de la carne hecho palabra, eternizado en la expresión, objetivado. El filósofo a la altura en que Platón había llegado, tenía que mirarla con horror, porque era la contradicción del logos en sí mismo al verse sobre lo irracional."	clave/s: Poesía Platón
Página(s) 48	"El cuerpo como tumba era una imagen órfica que el mismo Platón llegó a usar con toda energía."	clave/s: Platón Orfeo
Página(s) 49	"El mar destruye por la seducción, con la violencia sinuosa del encanto. Y la fuerza de la carne sobre el alma no la ha concebido Platón a la manera del muro frente a su prisionero, sino al modo de la lenta e irresistible fuerza desfiguradora de las ondas marinas."	clave/s: Platón
Página(s) 59	"[Platón] es ya teología y mística. La mística de la razón. Parménides y las antiguas creencias se han dado la mano."	clave/s: Platón Orfeo Pitagorismo

Página(s) 61	"La carne por sí misma, vive en la dispersión; mas por el amor se redime, pues busca la unidad. El amor es la unidad de la dispersión carnal, y la razón de la "locura del cuerpo"."	clave/s: Entrañas Música
Página(s) 61	"(...) la poesía y sobre todo la poesía lírica, era en Grecia llanto, agonía del alma ante la realidad amada que se escapa. Llanto ante todo: ante el dolor, ante el placer, ante el amor, ante el amor más que nada."	clave/s: Poesía Música
Página(s) 63	"(...) al pecado de la carne sigue la gracia de la carne: la caridad."	clave/s: Entrañas
Página(s) 67	"En el ascetismo dominante que enlazó filosofía griega y religión cristiana, el amor y su culto, la religión del amor, la antigua religión del amor, de los misterios, tuvo un lugar. Por el pensamiento platónico, no solamente se unen filosofía griega y cristianismo, sino la religión del amor y del alma, que bajo diversos nombres existía, y el cristianismo."	clave/s: Platón Orfeo Pitagorismo
Página(s) 68	"La divinización de la mujer es también cosa platónica, es un hecho posible merced al pensamiento platónico, a sus consecuencias. La mujer ha quedado también salvada, porque ha quedado idealizada."	clave/s: Platón
Página(s) 69	"El amor, al igual que el conocimiento, necesita de la muerte para su cumplimiento."	clave/s: Música
Página(s) 69	"El motivo ausencia en el amor, es un motivo claramente platónico que a los historiadores de la literatura les compete estudiar. "Ausencia" en el amor, porque la presencia jamás es posible y si alguna vez se diera, ya no se cantarían."	clave/s: Platón Música

Página(s) 73	"(...) Platón, que despreció a la poesía, que erigió en un imperio más alto que nadie a la razón, iba cargado por un designio más generoso y universal, más verdaderamente amante de la unidad, que lo que a primera vista encontramos en su condenación de la poesía. Por eso no le bastó la filosofía y tuvo que hacer teología y tuvo que descubrir, fortaleciéndola, fundamentándola y aclarándola, la mística."	clave/s: Platón Poesía
Página(s) 74	"La pintura misma se llena de logos, se penetra de idea y de sentido. Leonardo da Vinci es el pintor platónico en el cual culmina la tradición preciosísima del llamado 'Quattrocento' italiano. Las vírgenes de Fra Angelico y Filippo Lippi, las diosas paganas de Botticelli y los desnudos de Giorgione son platónicos también, como lo serán las vírgenes de Rafael, último pintor platónico."	clave/s: Platón
Página(s) 75	"La 'Divina Comedia' realiza ese momento feliz, tal vez no repetido, de unión sin vagas y nebulosas identificaciones, entre poesía, religión y filosofía."	clave/s: Platón Poesía
Página(s) 87	"La metafísica europea es hija de la desconfianza (...)." "De ahí la angustia." (...) "(...) el sistema es la forma de la angustia y la forma del poder." (...) "El poeta no vive propiamente en la angustia, sino en la melancolía."	clave/s: Poesía
Página(s) 108	"No sólo no es posible poseerse a sí mismo, sino que tampoco se puede poseer ninguna cosa por pequeña, minúscula que sea su existencia. (...) En verdad, que aquél que llegara a penetrar enteramente en la existencia de la más deleznable criatura del mundo, habría penetrado en todo el mundo."	clave/s: Ritmo

Página(s) 110	"La poesía es un abrirse del ser hacia dentro y hacia fuera al mismo tiempo. Es un oír en el silencio y un ver en la obscuridad."	clave/s: Poesía Música
Página(s) 113	"La poesía es ametódica, porque lo quiere todo al mismo tiempo. Y porque no puede, ni por un momento, desprenderse de las cosas para sumergirse en el fundamento - en esto se diferencia de la actitud religiosa-. Y porque tampoco puede desprenderse, ni por un instante, del origen, para captar mejor las cosas -ahí se distingue de la filosofía-. Quiere ambas cosas a la vez. No distingue, lo mismo que no puede distinguir entre el ser y la apariencia. No distingue porque no decide, porque no se decide a elegir, a escindir nada: ni las apariencias, del ser; ni las cosas que son, de sus orígenes; ni su propio ser de allí donde saliera."	clave/s: Poesía
Página(s) 114	"La poesía anula el problema de la existencia humana, allí donde se manifiesta. Ya el hombre es sólo voz que canta y manifiesta el ser de las cosas y de todo."	clave/s: Poesía Música
Página(s) 116	"La palabra de la razón ha recorrido mayor camino, se ha fatigado, pero tiene su cosecha de seguridades. La de la poesía parece estar a pesar de todas las estaciones recorridas, en el mismo lugar de que partiera. Sus conquistas se miden por otra medida; no avanza. (...) Hechizada y prisionera; así ah de seguir, sin duda, y su unión con la otra palabra, la de la razón, no parece estar muy cercana todavía. Porque todavía no es posible pensar desde el lugar sin límite en que la poesía se extiende, desde el inmenso territorio que recorre errante."	clave/s: Utopía Poesía

Página(s) 116

"La verdad se reconoce ya como parcial y la misma razón descubridora del ser, reconoce la diferencia injusta entre lo que es, y lo que hay. Al hacerlo así, se acerca al terreno de la poesía. Y la poesía al sufrir el martirio de la lucidez, se aproxima a la razón. Mas no pensemos todavía en que se verifique su reintegración, tantas veces soñada por quienes no pueden decidirse entre una y otro. Quien está tocado de la poesía, no puede decidirse y quien se decidió por la filosofía no puede volver atrás. Sólo el tiempo, la historia, cuando al fin, haga que se sitúe la razón, agotado el tema del ser y de la creación, más allá. Allí donde, desde hace largos tiempos, espera la verdad revelada e indescifrable, la verdad donde, realmente, la "caridad está hechizada". Caridad y comunión que no han trascendido al pensamiento, porque nadie ha podido todavía pensar este "logos lleno de gracia y de verdad"."

clave/s: Utopía
Poesía

Página(s) 13	"(...) lo que se encuentra en Plotino es la universalidad de una religión de la luz."	clave/s: Plotino
Página(s) 36	"Hay en el escribir un retener las palabras, como en el hablar hay un soltarlas, un desprenderse de ellas, que puede ser un ir desprendiéndose ellas de nosotros."	clave/s: Música Palabra
Página(s) 37	"Salvar a las palabras de su vanidad, de su vacuidad, endureciéndolas, forjándolas perdurablemente, es tras de lo que corre, aun sin saberlo, quien de veras escribe."	clave/s: Palabra
Página(s) 38	"El poeta dice con su voz la poesía, el poeta tiene siempre voz, canta, diciendo y creando en el decir con su voz, las palabras. Se rescata de ellas sin hacerlas enmudecer, sin reducirlas al solo mundo visible, sin borrarlas del sonido. Pero el escritor lo graba, lo fija ya sin voz."	clave/s: Poesía Música
Página(s) 40	"El escribir pide la fidelidad antes que cosa alguna. Ser fiel a aquello que pide ser sacado del silencio. (...)." "Fidelidad que, para lograrse, exige una total purificación de las pasiones, que han de ser acalladas para hacer sitio a la verdad. La verdad necesita de un gran vacío, de un silencio donde pueda aposentarse, sin que ninguna otra presencia se entremezcle con la suya, desfigurándola."	clave/s: Palabra Poesía
Página(s) 41	"(...) si el escritor revela el secreto no es por obra de su voluntad, ni por su apetito de aparecer él tal cual es (...). Es que existen secretos que exigen por sí mismos ser revelados, publicados."	clave/s: Palabra
Página(s) 41	"Lo que se publica es para algo, para que alguien, uno o muchos, al saberlo, vivan sabiéndolo, para que vivan de otro modo después de haberlo sabido; para librar a alguien de la cárcel de la mentira, o de las nieblas del tedio, que es la mentira vital."	clave/s: Palabra Utopía

Página(s) 42-43	"En esta soledad sedienta [la del escritor], la verdad aun oculta aparece, y es ella, ella misma la que requiere ser puesta de manifiesto. Quien ha ido progresivamente viéndola, no la conoce si no la escribe, y la escribe para que los demás la conozcan. (...) Pero no es a él a quien se muestra propiamente, pues si el escritor conoce según escribe y escribe ya para comunicar a los demás el secreto hallado, a quien en verdad se muestra es a esta comunicación, comunidad espiritual del escritor con su público."	clave/s: Palabra Utopia
Página(s) 42	"Hay secretos que requieren ser publicados y ellos son los que visitan al escritor aprovechando su soledad, su efectivo aislamiento, que le hace tener sed. (...)." "(...) Sed de vencer por la palabra los instantes vacíos idos, el fracaso incesante de dejarnos ir por el tiempo."	clave/s: Palabra Tiempo
Página(s) 43	"(...) la gloria [del escritor] es en rigor de todos; se manifiesta en la comunidad espiritual del escritor con su público y la traspasa." "Comunidad de escritor y público que, en contra de lo que primeramente se cree, no se forma después de que el público ha leído la obra publicada, sino antes, en el acto mismo de escribir el escritor su obra."	clave/s: Palabra Utopia
Página(s) 45	"Y en la vida humana lo decisivo es el tiempo. (...) De ahí el irresistible afán, nacido de la nostalgia de ese tiempo perdido (...)."	clave/s: Tiempo Utopia
Página(s) 45	"El arte parece ser el empeño por descifrar o perseguir la huella dejada por una forma perdida de existencia. Testimonio de que el hombre ha gozado alguna vez de una vida diferente."	clave/s: Utopia

Página(s) 46	"Hay un libro venerable que por tantos motivos puede ser considerado el origen de la poesía: el Libro de los Muertos, de Egipto. La momia perfecta se presenta ante sus jueces; al final de cada examen son pronunciadas las palabras sagradas, sacramentales: "Pasa; eres puro" y le es franqueada una puerta; espacios cerrados hasta ese instante, espacios de los que entra en posesión al par que de su libertad (...). Y ese espacio y esta realidad si pueden ser gozados tienen que haber sido sentidos en su privación, por ese "eros", apetito que no se dirige a cosa alguna en particular, sino a una realidad presentida en el recuerdo."	clave/s: Utopia
Página(s) 47	"(...) los poetas más lúcidos como Rimbaud no parecen (...) haberse engañado nunca; saben que su nostalgia es de un tiempo anterior a todo tiempo vivido y su afán por la palabra, afán por devolverle su pérdida inocencia."	clave/s: Palabra Utopia
Página(s) 47	"Poeta es el hombre devorado por la nostalgia de estos espacios, asfixiado más que ningún otro por la estrechez del que se nos da, ávido de realidad, de intimidad con todas sus formas posibles."	clave/s: Utopia
Página(s) 49	"La palabra se volverá hacia lo que parece ser su contrario y aun su enemigo: el silencio. Querrá unirse a él, en lugar de destruirle. Es "música callada", "soledad sonora", bodas de la palabra y el silencio. Pero al retroceder hasta el silencio ha tenido que adentrarse en el ritmo; absorber, en suma, todo lo que la palabra en su forma lógica parece haber dejado atrás. Porque solamente siendo a la vez pensamiento, imagen, ritmo y silencio parece que puede recuperar la palabra su inocencia perdida, y ser entonces pura acción, palabra creadora."	clave/s: Palabra Utopia

<i>Página(s)</i> 52	"La cuestión de los géneros literarios propios del pensar filosófico, la rica diversidad formal en que se ha vertido dicho saber, que va del Diálogo al Sistema, del Tratado Breve a las prolijas Investigaciones, necesita ser analizado. Cada una de estas formas tiene su "tiempo", su ritmo propio, y ya sería bastante, ya que el ritmo es uno de los más profundos, decisivos fenómenos de la vida, y especialmente de la creación humana, cuyo primer secreto descubrimiento en la aurora de la historia, tal vez, sea el del ritmo. Lo primero que sentimos al leer el 'Discurso del Método' y las 'Meditaciones Cartesianas', es que ha cambiado el ritmo, el ritmo del pensamiento y ese otro más íntimo e inefable, el ritmo que podríamos llamar del corazón (...)."	<i>clave/s:</i> Ritmo
<i>Página(s)</i> 55	"Tal vez la vencida tradición del pitagorismo fuese la portadora de este saber del ritmo del pensamiento, en sus formas vivientes y eficaces. Como tantas otras tradiciones de saber oscurecidas por el aristotelismo reinante, no se llegó a extinguir. Prosiguió su vida heterodoxa en forma de saber secreto, propio para iniciados, en los linderos o dentro ya de la teosofía. Pero de estos saberes inextinguibles, brota un día la inspiración que parece infiltrarse o revivir dentro de las formas más ortodoxas del saber triunfante."	<i>clave/s:</i> Pitagorismo
<i>Página(s)</i> 55	"El pensamiento cuanto más puro, tiene su número, su medida, su música."	<i>clave/s:</i> Música
<i>Página(s)</i> 57	"Filosofía, Poesía y Religión necesitan aclararse mutuamente, recibir su luz una de otra, reconocer sus deudas, revelar al hombre medio asfixiado por su discordia, su permanente y viva legitimidad; su unidad originaria."	<i>clave/s:</i> Poesía

Página(s) 59	"(...) la Filosofía más pura se ha desenvuelto en el espacio trazado por una metáfora, la de la visión y la luz inteligible."	clave/s: Metáfora Plotino
Página(s) 59	"Una de las más tristes indigencias del tiempo actual es la de metáforas vivas y actuantes; esas que se imprimen en el ánimo de las gentes y moldean su vida."	clave/s: Metáfora
Página(s) 60	"(...) en sus momentos de mayor esplendor, la Razón, no hubo de temer ante estas metáforas que podemos llamar fundamentales."	clave/s: Metáfora
Página(s) 60	"Por una metáfora se ha solido entender una forma imprecisa de pensamiento. Dentro de la poesía se le ha concedido, especialmente desde Valery, todo su valor. Pero la metáfora ha desempeñado en la cultura una función más honda, y anterior, que está en la raíz de la metáfora usada en la poesía. Es la función de definir una realidad inabarcable por la razón, pero propicia a ser captada de otro modo."	clave/s: Metáfora
Página(s) 65	"El corazón es el símbolo y representación máxima de todas las entrañas de la vida, la entraña donde todas encuentran su unidad definitiva, y su nobleza."	clave/s: Corazón
Página(s) 65	"El corazón es víscera más noble porque lleva consigo la imagen de un espacio, de un 'dentro' oscuro, secreto y misterioso que, en ocasiones, se abre."	clave/s: Corazón
Página(s) 66	"Interioridad abierta; pasividad activa. Tal parece ser la vida primera del corazón, víscera donde todas las demás cifran su nobleza como si hubiesen delegado en ella para ejecutar esa acción suprema, delicada e infinitamente arriesgada."	clave/s: Corazón

Página(s) 67 "(...) la ciencia del corazón, que llega a hacer ciencia, sin dejar de estar vivo, sin haber alcanzado, ni querer, ni poder alcanzar, impasibilidad e independencia. Permaneciendo siempre y en cada instante, aun en su ciencia, vivo, es decir, pasivo y dependiente; llegando en su actividad no a anular estas condiciones, sino a extremarlas llenándose de padecimiento y servidumbre, esclavizándose en su acción máxima; en aquella que le define qué es el amor." **clave/s:** Corazón

Página(s) 68 "El espacio corresponde al dominio del pensamiento. El corazón por andar por él, ni sabe de él, pero le ofrece a costa de sí mismo, como sucede con toda sima o profundidad. (...) Lo profundo es una llamada amorosa. Por eso, toda sima atrae." **clave/s:** Corazón

Página(s) 69 "Por ser el trabajo incesante condición de la vida, no pueden las entrañas llegar a la palabra; porque toda palabra es un corte y delimitación en la realidad (...)." **clave/s:** Corazón
Entrañas
Música

"(...) Su dominio es el ritmo, como en toda maquinaria. La música de las máquinas atrae porque es imagen de la música del corazón. Música, latir que representa, en esto, también, al latir de tanta entraña sorda; que suena por toda la mudez de los demás que si no se hicieran oír de alguna manera, se llenarían de rencor. Pues el rencor nace de lo que no logra, trabajando siempre, ser escuchado."

Página(s) 76 "(...) la reducción del Arte a la propaganda; de la Filosofía a la simple Metodología de la ciencia; de la Ciencia misma a la persecución de lo útil." **clave/s:** Utopia

Página(s) 77	"La vida humana reclama siempre ser transformada, estar continuamente convirtiéndose en contacto con ciertas verdades. Verdades que no pueden ser ofrecidas sin persuasión, pues su esencia no es ser conocidas, sino ser aceptadas."	clave/s: Música
Página(s) 84	"La cultura de Occidente enseña su faz adusta, absolutista en sus siglos barrocos, de que el absolutismo político es sólo la forma más innegable. Por eso no es extraño que al iniciarse esa era broten, como protestas proféticas de su desventura, movimientos tales como el quietismo y el iluminismo en todas sus formas."	clave/s: Libertad
Página(s) 86	"Todo vivir es en el tiempo, y la experiencia no es sino el conocimiento que no ha querido ser objetivamente universal por no dejar al tiempo solo."	clave/s: Tiempo
Página(s) 86	"La experiencia es fruto del tiempo y no sale de él, antes lo eleva sin destruirlo, dejándolo en su suceder, en su ser y no ser."	clave/s: Tiempo
Página(s) 87	"Si algunos filósofos griegos, como Heráclito, nos parecen más humanos, es porque conservamos de ellos sus fragmentos que nos producen la impresión de una frustrada Guía."	clave/s: Entrañas
Página(s) 88	"La vida no puede ser vivida sin una idea. Mas esta idea no puede tampoco ser una idea abstracta. Ha de ser una idea informadora, de la que se derive una inspiración continua en cada acto, en cada instante, la idea ha de ser una inspiración."	clave/s: Corazón
Página(s) 89	"Vivir bien no es solamente cuestión moral sino de estética, como han sabido todos los conductores de vidas, diciéndolo o sin decirlo."	clave/s: Corazón
Página(s) 90	"La cultura actuante, madura, estriba en la unidad de la doctrina que se predica con el estilo en que va envuelta."	clave/s: Corazón

Página(s) 90	"Hay verdades, las de la ciencia, que no ponen en marcha la vida. Las verdades de la vida son las que, introduciéndose en ella, la hacen moverse, ordenadamente (...)."	clave/s: Ritmo
Página(s) 90	"Una vida en dispersión y confusión es una vida en quietud pantanosa."	clave/s: Entrañas
Página(s) 91	"Toda vida, aun la más activa, tiene necesidad de andar encerrada en una forma, y sólo dentro de ella se hace actuante. (...) Y las vidas, a medida que suben en la escala de perfección, suben también en la escala de la forma."	clave/s: Forma
Página(s) 91	"El hombre necesita resistir activamente conservando su forma. Pero la forma de su vida es la forma o manera de vivir, de su ética, de su estética, de la cultura a que pertenece."	clave/s: Forma
Página(s) 93	"La visión, la visión de la propia vida en unidad con lo demás, es la que cura la perplejidad."	clave/s: Vista Forma
Página(s) 95	"La perplejidad es una debilidad del ánimo que no proviene del conocimiento sino de la relación entre el conocimiento y el resto de la vida que queda impermeable a él. Perplejo indica más bien sobrado de conocimiento. En toda perplejidad hay deslumbramiento; se está ante un conocimiento que deslumbra y no penetra."	clave/s: Forma
Página(s) 96	"¿Es la falta de la visión, de 'una' visión, lo que le mantiene cerrado [al perplejo], o este cerramiento lo que le impide el formarla? Es difícil, en situaciones vitales, distinguir el antes y el después entre sus componentes. Se trata de algo simultáneo: una visión que abra las puertas del alma, una visión que enamore."	clave/s: Vista Forma

Página(s) 101-102	"La crisis muestra las entrañas de la vida humana, el desamparo del hombre que se ha quedado sin asidero, sin punto de referencia; de una vida que no fluye hacia meta alguna y que no encuentra justificación."	clave/s: Entrañas
Página(s) 108	"La vida en su espontaneidad resulta monstruosa (...)."	clave/s: Entrañas
Página(s) 109	"(...) basta quedar prendido en la confianza, basta esclavizarse en la adoración, para que todo comience a animarse, y comencemos a recibir mensajeros."	clave/s: Melodía
Página(s) 112-113	"El hecho de la cultura humana se funda en la esperanza, y la esperanza revela un nacimiento incompleto en una realidad inadecuada y aun hostil. (...) El hombre ha sentido el horror de su propio nacimiento al mismo tiempo que la nostalgia de un mundo mejor perdido (...)." "Y ante este horror descubre dos salidas: 'desnacer' a la manera de Buda y todas las religiones que quieren ante todo borrar el hecho del nacimiento y anularlo. O existir, nacer de nuevo, ser engendrado nuevamente; de donde ha salido toda la cultura occidental, desde Grecia."	clave/s: Utopía
Página(s) 118	"(...) lo que el hombre moviliza para engendrar la objetividad es religioso (...)."	clave/s: Utopía
Página(s) 121	"Cuando se llega a la embriaguez del delirio se hace necesario despertar, volver a despertar. El despertar de la filosofía fue primeramente "entrar en razón". Mas, cuando la razón se ha embriagado, el despertar es "entrar en realidad"; tal vez sea por el momento hacer memoria, hacer historia, recoger de las tribulaciones, la experiencia."	clave/s: Utopía Música

Página(s) 129	"Allí donde empieza la vida, empieza también la astucia, la simulación y la máscara."	clave/s: Dionisos
Página(s) 137	"En la Edad Media el hombre se veía siempre acompañado, por lo menos de un Ángel y un demonio; ahora el ángel se ha esfumado. Freud nos tiende un espejo en el que sólo vemos la simiesca imagen de un demonio; el demonio furioso del sexo."	clave/s: Sueño
Página(s) 140	"Los caminos, cuando no quieren llevar a ninguna parte, se hacen laberintos."	clave/s: Entrañas
Página(s) 141	"La caridad es la salida de la tragedia."	clave/s: Corazón
Página(s) 145	"La paz verdadera, no nace del instinto, del hombre en estado de naturaleza. (...) La paz no puede realizarse más que por el camino de la razón o por el de la religión."	clave/s: Libertad Corazón
Página(s) 150	"Hay grupos de utopías, familias cuyo linaje no se ha recorrido aún."	clave/s: Utopia
Página(s) 151	"Es el origen de la utopía, la esperanza sometida a razón, a la razón geométrica."	clave/s: Utopia
Página(s) 153	"La Ciudad de Dios cristiana, donde se alojara la vida eterna, no es una utopía. (...) La Ciudad de Dios de San Agustín es la réplica cristiana a la República platónica, pero ya no es de este mundo. La Ciudad de Dios no es utopía porque está pensada como realidad, más allá de la vida visible no es 'edificada', sino descrita; no es pensada sino presentida."	clave/s: Utopia
Página(s) 162	"Sin poesía previa la razón no hubiera podido articular su claro lenguaje. La primera conciencia que el hombre adquiere es la que podríamos llamar "conciencia poética" en que la enajenación toca a una cierta identidad."	clave/s: Poesía

Página(s) 164	"El horror es siempre del instante, porque surge una coincidencia de seres o de situaciones que no concuerdan. Y ahora, es horror del anacronismo de un mundo mágico en el que hemos recaído después de haber llegado a la plenitud de un mundo modelado por el logos. (...) La situación de hoy es más intrincada porque la reaparición de ese mundo mágico se verifica como recaída, como retorno en medio de los restos de un pensamiento sin brío creador."	clave/s: Nietzsche
Página(s) 191	"Ahora más que nunca el intelectual europeo vive en peligro y su imperativo de claridad exige que viva serena y luminosamente en peligro, alumbrando con su propia luz sin llamas el fondo oscuro en que tal vez su cultura, su mundo, y con él el sentido de su propia existencia, pudiera disolverse un instante u otro."	clave/s: Libertad
Página(s) 196	"Nadie enseña a nadie, si éste no es igualmente activo en el conocimiento."	clave/s: Oído Música
Página(s) 200	"Con el Cristianismo el hombre dejó de vivir en la naturaleza y cambió su angustia de las cosas por la angustia de la nada."	clave/s: Entrañas
Página(s) 205	"El sistema, lo sistemático que caracteriza a la Filosofía no es el orden externo en que aparecen colocados los conceptos, sino su mismo fluido y viviente hacerse; su sistematismo en un movimiento engendrador (...)."	clave/s: Música
Página(s) 210	"(...) solamente estando lleno de amor por la claridad ideal y por su encarnación en la mente de cada hombre, se puede ser maestro."	clave/s: Oído Corazón
Página(s) 222	"Recogida en mí misma, todo mi ser se hizo un caracol marino; un oído; tan sólo oía."	clave/s: Oído

Página(s) 222	"Me fui volviendo oído y al volverme para mirar, nadie me escuchaba. Sin recinto sonoro me adentré en el silencio, soy su prisionera, y aunque hubiese aprendido a escribir no podría hacerlo; criatura del sonido y de la voz de la palabra que llega un instante y se va a visitar quizás otros nidos de silencio."	clave/s: Oído Palabra
Página(s) 227	"El amor atravesado por el tiempo lo atraviesa."	clave/s: Corazón
Página(s) 228	"Y un día en que me quedé más sola que nunca, hundida en mi oscuridad -mi claridad rechazada- sentí el nacimiento de la música, la música naciente. Es el día en que comencé a morir, oía dentro de mí la vieja canción del agua y vi el fantasma del agua en aquel género de visión que entonces comenzó. Comencé a cantar entre dientes por obedecer en la oscuridad absoluta que no había hasta entonces conocido, la vieja canción del agua todavía no nacida, confundida con el gemido de la que nace (...)."	clave/s: Música Schneider
Página(s) 229	"La música no tiene dueño. Pues los que van a ella no la poseen nunca. Han sido por ella primero poseídos, después iniciados. Yo no sabía que una persona pudiera ser así, al modo de la música, que posee porque penetra mientras se desprende de su fuente, también en una herida. Se abre la música sólo en algunos lugares inesperadamente, cuando errante el alma sola, se siente desfallecer sin dueño. "	clave/s: Música Schneider
Página(s) 231	"Y la vida se abre allí donde algo comienza a latir desde sí mismo, a respirar en su propio tiempo, allí donde se dibuja un hueco, una caverna temporal creada por un pequeño corazón, un centro. Pero hay un pulso en todo; la noche lo descubre."	clave/s: Tiempo Corazón Música

Página(s) 231	"No hay cuerpo, no hay materia alguna enteramente desprendida del tiempo. Y todo cuanto se destruye va a dar a su corazón."	clave/s: Tiempo
Página(s) 233	"Y el silencio se ahondaba aún más y se abría en sus adentros. Comienzan así a sentirse las puras vibraciones del corazón de los astros, de las plantas y de las bestias y del corazón sagrado de la materia que sólo es inerte porque se presta a ser domada hasta el no-ser para servir. Y también el tiempo primero que cae y descende rescatado en cada cosa. El mar sin límite de las vibraciones de la vida y su corazón primero. Un cáliz donde toda vibración se transforma y la materia es redimida de su servidumbre, donde el tiempo es consumido y se hace instante, como si ese Dios desconocido de que me han hablado llamara hacia sí irresistiblemente, abismo donde toda vibración, todo latido, entra para pasar a ser vida. Cáliz y abismo donde el instante deja de ser grano de arena; es germen, fuego, luz. Suceso que no pasa."	clave/s: Tiempo Ritmo Música

Página(s) 23	"Y vida es unidad. Toda la vida lo es por un centro que emana, al que toda acción o aspecto de esa vida alude o se refiere."	clave/s: Espiral
Página(s) 24	"Es revelación sólo lo que nos revela."	clave/s: Vista
Página(s) 24	"(...) no hay camino por aventurado que sea si no se siente a lo menos el palpitar del centro."	clave/s: Espiral
Página(s) 29	"(...) toda historia, aun la individual, resulta ser impenetrable."	clave/s: Palabra
Página(s) 32	"(...) la condenación de la historia sobre la vida."	clave/s: Utopia
Página(s) 42	"La pasión que ser y verdad sufren humanamente, es decir, teniendo que entrar en la historia (...)."	clave/s: Utopia
Página(s) 44	"Una realidad que desafía a la lógica, a la lógica incluso de la vida, a toda razón por vital que sea."	clave/s: Música
Página(s) 44	"Una desafortunada hambre de realidad."	clave/s: Música
Página(s) 45	"Pues que la realidad, a lo menos en el sentir espontáneo, aparece como más allá de la vida (...)."	clave/s: Música
Página(s) 54	"(...) la vida es ante todo esa confusión en que las criaturas vivientes se debaten. Nada vivo es inicialmente claro y distinto."	clave/s: Entrañas
Página(s) 61	"El que transmite la esperanza no puede ser devorado por ella (...)."	clave/s: Utopia
Página(s) 61	"(...) es incontenible la esperanza y de esencia propagable."	clave/s: Utopia
Página(s) 66	"(...) vivir humanamente es eso; ese perenne, nunca resuelto salir del sueño a la realidad."	clave/s: Sueño
Página(s) 70	"(...) la ofrecía resistencia, como hacen los ángeles."	clave/s: Sueño

Página(s) 72-73	"El tiempo, que es la posibilidad de la vida. El tiempo disponible, que no es la duración, esa nota única prolongada que del tiempo tiene tan sólo que un día ya habrá pasado, pero que mientras tanto no pasa, ni deja pasar."	clave/s: Música
Página(s) 75	"La vida es esencialmente hambrienta, menesterosa y ávida."	clave/s: Utopía
Página(s) 106-107	"El agua frente a la materia más dura, la gasta y excava, crea círculos, sinuosidades, reproduce el movimiento circular del Universo, lo prosigue mostrando la inexistencia de lo recto, lo curvilíneo de toda creación."	clave/s: Espiral
Página(s) 119	"En la novela de Galdós -muestra de realismo español-, la fascinación de la vida ha triunfado sobre el poder de las ideas, sobre su prometedora fuerza de avasallar la realidad."	clave/s: Entrañas
Página(s) 137	"Todo puede suceder porque la realidad rebasa siempre lo que sabemos de ella."	clave/s: Utopía
Página(s) 150	"En este grado último del arte, o más allá del arte, la forma, esa redoma, se hace a fuerza de diáfana invisible (...)."	clave/s: Forma
Página(s) 151	"En vez de "forma" arquitectónica, visible y, en tantos casos ostensible y ostentada, aparecen estas obras en un claro, en una claridad (...)."	clave/s: Forma
Página(s) 157	"Unas singulares matemáticas las que enuncian las verdades del tiempo."	clave/s: Música
Página(s) 164	"Contemplación o danza, o las dos en unidad primaria anterior a la abstracción que la caída opera."	clave/s: Música
Página(s) 168	"(...) la realidad verdadera se encuentra en una ascensión."	clave/s: Utopía Libertad
Página(s) 175	"Era [Galdós] un hombre callado que oía y que, antes de ponerse a escribir, se retiraba para escuchar el rumor de la multitud, de sus pasos anónimos."	clave/s: Oído Música

Página(s) 177	"(...) un Galdós infinito, inacabable, hermético y dador."	clave/s: Oído
Página(s) 177	"Pero, ¿es que era también músico Galdós? Recónditamente, ya que es obvio decir que no escribió partitura alguna, mas al escribir después de haberse empapado de sonido, como sabemos, pudo tener de este rumor anónimo una capacidad de escribir musicalmente también, tanto o más de lo que la palabra es capaz, por vocación y exigencia del destino, y poder así levantar a criaturas sobre el abismo, al borde de él o, quizá, en el centro del abismo sin tocarlas, sin constreñirlas a obedecer a una ley externa (sic) que no sea la suya propia, la oculta ley que rige los abismos de la creación."	clave/s: Oído Música

Página(s) 13	"Rescatar la pasividad despertándola."	clave/s: Oído
Página(s) 14	"Todo lo que nace y lo todavía no nacido está prometido a una forma."	clave/s: Forma
Página(s) 16	"Indignos casi de la vida, de la vida inmediata, nos presentamos hoy con técnicas, razones técnicas también, análisis igualmente técnicos del alma reducida a psique, a máquina; invasores siempre, ayer todavía y aún hoy guerreramente y en seguida pacíficamente, industrialmente, donde nos llaman. Todo es color de imperio, de comercial imposición."	clave/s: Libertad
Página(s) 17	"La vida se arrastra desde el comienzo. Se derrama, tiende a irse más allá, a irse desde la raíz oscura, repitiendo sobre la faz de la tierra (...) el desparramarse de las raíces y su laberinto. La vida, cuanto más se da a crecer, prometida como es al crecimiento, más interpone su cuerpo, el cuerpo que al fin ha logrado, entre su ansia de crecimiento y el espacio que la llama. (...) Mas la vida busca ante todo su cuerpo, el despliegue del cuerpo que ya alcanzó, el cuerpo indispensable. Y busca otro cuerpo desconocido."	clave/s: Melodía Sueño Música

Página(s) 19	"La sierpe de la vida, la sierpe vida (...) acecha, irrumpe y desaparece como la primera insuficiente materialización de un sueño. Sombra de un cuerpo en busca de un lugar, a punto de borrarse pero indestructible en su levedad y, como los sueños, sin nacimiento. (...) ha salido a la luz como una firma imborrable, como una inadvertencia de alguien a quien le costará muy caro, pues que tendrá que dejarla proseguir e irla dotando incansablemente, pues eso es lo que la sierpe pide: dote. Y más tarde esposo y ya desde el comienzo algo así como amor, amor que repare el descuido y que lo eleve. Si todos los cuerpos celestes giran (...), ella, la sierpe de la vida aparecida aquí, obedece, sigue este movimiento y se enredará siempre en su movimiento originario, anillo desprendido de la frente de algún astro o de algún ser más alto, más luciente y oculto que todos los astros imaginarios."	clave/s: Gnosticismo Espiral Melodía
Página(s) 21	"(...) la magnitud de las entrañas, su multiplicidad, su riqueza, si rigor también, señalarán la escala de la vida, la escala en que el ser viviente muestra ya su faz. El rostro del ser vivo se corresponde con la oscuridad de las entrañas; el esclarecido rostro del mamífero y la luminosa faz responden a la entraña viva (...)."	clave/s: Entrañas
Página(s) 25	"La vida es una respuesta al origen y de él guarda el soplo. Y la caída inicial se sostiene como muerte (...)."	clave/s: Gnosticismo

Página(s) 25	"Criatura de pasión [la tierra], como cuerpo planetario condensada palpitación del cosmos que si hubiera de ser concebido según ella habría de ser una inmensa pasión (...); fuego sostenido rodeado por las aguas, por el Agua primera, la criatura primera que no se desprendió, y el aliento del fuego, el silbido del fuego preanuncio de la palabra. La luz entrañada es fuego, respiración, aliento que procede hacia la palabra."	clave/s: Gnosticismo
Página(s) 26	"El gozo de la vida y su canto."	clave/s: Música
Página(s) 27	"La espiral del ser. Los gnósticos se darán en espiral, en la que no hay reiteración; el círculo da la pobreza del ser, su economía indispensable."	clave/s: Espiral Gnosticismo
Página(s) 30	"Ligada está íntimamente la visión al ser."	clave/s: Vista
Página(s) 31	"Gravísima es la situación cuando a la visión se ha renunciado, cuando la revelación mítica o legendaria, ya que no divina, se ha cercenado. (...)." "(...) La historia universal se ha establecido a costa del hombre universal, del ser hijo del universo."	clave/s: Vista
Página(s) 34	"El Tiempo (...) Dios de la visión (...)."	clave/s: Tiempo Vista
Página(s) 46	"Platón y Plotino ofrecen experiencia religiosa y filosófica al par: un imposible real."	clave/s: Platón Plotino

Página(s) 47	"Todo espacio pensable, o a lo menos colonizado por el pensamiento, ha de ser mensurable, numérico, rítmico y aun melodioso. La tradicional música de las esferas no hace más que ofrecer el clavo de este hermético pensamiento, de la totalidad de la promesa que se despertó un día en la mente y en el corazón del sabio Tales. Una tal promesa no puede despertarse más que en la juntura de los dos polos que presiden, a veces hasta desgarrarlo, al ser humano: la inteligencia y el corazón, sede del sentir originario (...)."	clave/s: Música
Página(s) 51	"(...) los presocráticos, en quienes la filosofía no se había desprendido aún de la poesía."	clave/s: Poesía
Página(s) 54-55	"El ser revelado a Parménides, ofrece y exige del hombre la identidad del pensar con el ser. (...)." "Y la vida quedaba anulada sin que ni tan siquiera le fuese dada al hombre esta enunciación. (...)." "Y así el filósofo venía a ser un absoluto, por su renuncia había obtenido la revelación de lo absoluto. Y no podía hacer más que cantar. Poema, canto, himno sacro que en un punto había tocado a lo divino."	clave/s: Aristóteles
Página(s) 57	"Eran una especie de comunidad los llamados "pitagóricos". Aristóteles nombra a Arquitas y a Filolao con sus nombres propios, los demás quedan únicamente señalados de una forma que no significa la duda acerca de su existencia sino una descalificación personal que todavía en las entrañas de la vida mediterránea subsiste; la máxima descalificación se refiere al sujeto mismo que no entra en el recinto de lo nombrable, que vaga fuera del logos que le da nombre, existencia como ser."	clave/s: Pitagorismo

Página(s) 58	"En su errante vagar o en su retiro casero (...) los hombres que se acercaban a ellos, los que harían corro para escuchar el canto del eleático, no aparecen, no cuentan, nada dicen y su mirada no se deja sentir en el canto."	clave/s: Música
Página(s) 76	"No hay filosofía propiamente si en ella no se da algo que sostiene y abandona al par a la arquitectura de la razón."	clave/s: Corazón
Página(s) 80	"(...) Platón no gira en la claridad (...), sino entre unas tinieblas que mucho tienen de sagradas."	clave/s: Platón
Página(s) 83	"(...) el vacío en el tiempo es ese átomo que permite que el tiempo corra propiamente y no sea un correr continuo análogo a la inmovilidad. (...) Más aún, el vacío es una extinción, una muerte. Una muerte indispensable para el transcurrir de la vida, para el logro de su trascender: la muerte preparatoria."	clave/s: Tiempo
Página(s) 87	"(...) sólo lo que está más allá de toda justificación justifica. (...) el justificar se hace siempre desde algo que no se justifica, ni se presenta siquiera para ello."	clave/s: Corazón
Página(s) 89	"(...) un símbolo ha de ser captado en la pluralidad de sus significaciones, en un solo acto de pensamiento. (...) El sentir y el entender no debieron estar separados en un principio, en ese principio del conocimiento que es un tanto indiferente situar o no en un determinado tiempo, en un 'illo tempore' más o menos preciso (...)."	clave/s: Corazón Palabra
Página(s) 90	"El sentir y el entender no pueden reunirse sino, como todo lo viviente o en vía de serlo, por una especie de simbiosis. Simbiosis, danza en un comienzo y durante un tiempo en el cual los que van a reunirse ocupan el uno el lugar del otro."	clave/s: Corazón Música

Página(s) 92 "Si la realidad tuviese entrañas y si algo de esas entrañas no clamara por la visibilidad o no tuviera que hacer algo con la luz y hacia ella o por ella, pensar habría sido siempre departir, discurrir y la razón discursiva sería la razón sin más." *clave/s:* Entrañas

Página(s) 92 "La condenación de las entrañas ha sido el escollo del racionalismo que se enseñoreó de la filosofía griega y más todavía de la recepción de ella." *clave/s:* Entrañas

Página(s) 93 "Sólo si no se desatiende a los signos emanados de las propias entrañas puede un entendimiento ir con ellas hacia la realidad." *clave/s:* Entrañas

Página(s) 93 "Y así, en medio de un claro discurso, entre los entresijos de un sistema, aparecen verdades entrañables, poéticas verdades. "Y a veces es preciso que estalle el corazón del mundo para que aparezca un destino más alto", dice Hegel." *clave/s:* Entrañas

Página(s) 96 "Y al acecho está desde el lado de la filosofía, el enquistarse de la pregunta en vez del enquiarse de la respuesta; del lado de la palabra poética la impasibilidad inoperante, pago de su seguridad en el reino de la razón, asomada a su borde, mirando los 'inferos' entrañables sin descender a ellos. Abandonado de este modo por las dos el logos embrionario." *clave/s:* Poesía

Página(s) 97	"La esperanza se presenta en ocasiones desasida, como flotando sobre todo acontecimiento, sobre todo ser concreto, visible, ella sola, la esperanza sin más. Escapa entonces de todo razonamiento, de todo discurrir más o menos dialéctico: no se alimenta, al parecer, de nada y puede sostener la vida de quien así la siente y sustraerse -ella que tanto tiene que ver con el tiempo- al transcurrir temporal y sumir el tiempo mismo -para esa persona que la siente- en una especie de supratemporalidad de instante único: un punto sólo que posee la capacidad de albergar en su inextensión la extensión del tiempo todo en su fluir indefinido. Todas las contradicciones quedan entonces abolidas y la historia no cuenta. Se produce raras veces, individualmente en personas que todo lo han perdido y que nada en concreto esperan; tal parece que la esperanza se haya convertido en sustancia de la vida y que la vida adquiera en virtud de ello los caracteres de la sustancia: identidad, permanencia a través del tiempo, consistencia, individualidad en grado extremo."	clave/s: Utopia Música
Página(s) 99	"(...) el deporte intelectual de la desesperación estetizante y literaria."	clave/s: Libertad
Página(s) 100	"(...) el hombre no se dirige a la realidad para conocerla mejor o peor, sino después y a partir de sentirla como una promesa, como una patria de la que en principio todo se espera, donde se cree posible encontrarlo todo (...)."	clave/s: Utopia
Página(s) 100	"La esperanza (...) es el fondo último de la vida, la vida misma (...) que en el ser humano se dirige inexorablemente hacia una finalidad, hacia un más allá, la vida que encerrada en la forma de un individuo la desborda, la trasciende."	clave/s: Utopia

Página(s) 100	"La esperanza es la trascendencia misma de la vida que incesantemente mana y mantiene el ser individual abierto."	clave/s: Utopia
Página(s) 101	"(...) la filosofía, absorbiendo su atención y su cuidado en el conocimiento, ha descuidado esa intimidad del ser oscura y palpitante, uno de cuyos símbolos es el corazón, donde alienta infatigablemente, sin detenerse, la esperanza."	clave/s: Corazón
Página(s) 101	"La esperanza se deja ver como todo lo que alienta constantemente en sus desfallecimientos, en sus atonías. El conocimiento que el ser humano tiene de sí mismo proviene de lo negativo: de aquello que siente que le falta o de la falla que lo sostiene. Y así, la esperanza salta visible en la desesperanza (...)."	clave/s: Utopia
Página(s) 102	"(...) lo típico de la situación sin salida es que la muerte parece tan inalcanzable como el seguir viviendo, que la muerte no constituye la salida liberadora. La salida ha de encontrarse en la vida misma, es decir, en el tiempo."	clave/s: Utopia
Página(s) 103	"[El] suceso de desentrañar el tiempo, o de que un día aparezca desentrañado, se verifica sin duda en virtud de una acción determinada del sujeto que padece esta situación llamada sin salida."	clave/s: Utopia Tiempo Entrañas
Página(s) 103	"La esperanza inasible es un puente entre la pasividad, por extrema que sea, y la acción, entre la indiferencia que linda con el aniquilamiento de la persona humana y la plena actualización de su finalidad. Un puente también que atraviesa la corriente del tiempo, según la metáfora de que el tiempo es un río que fluye incesantemente. Mas es un puente también sobre el tiempo pues que al llegar a anularlo casi transportándonos desde la orilla del pasado al futuro, opera así, ya en esta vida, una especie de resurrección."	clave/s: Utopia Música

Página(s) 104	"En cuanto al tiempo, la esperanza es quien lo abre rescatando la memoria de su pasividad (...), encontrando la salida. Y en esta acción es agente de conocimiento, al ser la esperanza el modo más adecuado, el arma más eficaz, de tratar con el tiempo."	clave/s: Utopia Tiempo
Página(s) 105	"(...) el tiempo considerado como medio propio del hombre ofrece una doble faz: la posibilidad de que aquello que es originariamente uno se relativice (...). En el ser humano ello no es posible sino en el pasar del tiempo (...), con lo cual muestra las cosas y hace posibles los sucesos. (...)." "La otra faz del tiempo es la que lo muestra como obstáculo para el anhelo de ser (...). La vida (...) tiene que unificarse, ser rescatada en su dispersión. Los sucesos que la integran han de formar, por lo pronto, una historia coherente que arroje un sentido."	clave/s: Tiempo Música
Página(s) 106	"La esperanza (...) construye la continuidad en la vida."	clave/s: Utopia
Página(s) 106	"Una historia sin esperanza es inenarrable."	clave/s: Utopia
Página(s) 107	"Vivir humanamente es transmitir, ofrecer, raíz de la trascendencia y su cumplimiento al par."	clave/s: Utopia
Página(s) 107	"Un puente es el paradigma, el mejor ejemplo de lo que es un camino; quieto y extendido, tiene algo de alas que se abren."	clave/s: Utopia
Página(s) 108	"(...) por virtud y obra de la esperanza, el hombre puede realizar ese imposible que es caminar sobre su propio tumulto interior, sobre el tiempo que se le pasa y puede en cierto modo elevarse y sostenerse sobre su propia hondura."	clave/s: Utopia Tiempo

Página(s) 108	"Muchos han de ser [los] pasos de la esperanza (...). Y nos parece que [los esenciales] sean la aceptación de la realidad que asciende a esperanza de verdad: la llamada que asciende a invocación del bien; la ofrenda que puede llegar al sacrificio de lo mejor de uno mismo en que se cumple la acción de transmitir, el trascender."	clave/s: Utopia
Página(s) 109	"La libertad no es otra cosa que la transformación del destino fatal y ciego en cumplimiento, en realización llena de sentido. Y la esperanza es el motor agente de esta transformación ascensional."	clave/s: Utopia
Página(s) 110	"(...) las inhibiciones causadas por el amortiguamiento de la esperanza o por su extinción."	clave/s: Utopia
Página(s) 111	"La esperanza encendida como fuego y como lámpara en el corazón hace de él el centro donde el entendimiento y la sensibilidad se comunican; es el centro donde se verifica esa operación vital tan indispensable que es la fusión de los deseos y de los sentimientos, donde los deseos se purifican y los sentimientos se afinan, el vaso de la unificación de todo el ser."	clave/s: Utopia Corazón
Página(s) 111	"(...) la sístole y la diástole del corazón. (...) la circulación de los bienes, desde los bienes llamados materiales hasta los más invisibles, sutiles y luminosos bienes. La circulación que el movimiento del corazón establece trasciende por la esperanza todos los dominios de la humana vida."	clave/s: Corazón Utopia

Página(s) 112

"Pues que hay una esperanza que nada espera, que se alimenta de su propia incertidumbre: la esperanza creadora; la que extrae del vacío, de la adversidad, de la oposición, su propia fuerza sin por eso oponerse a nada, sin embalsarse en ninguna clase de guerra. Es la esperanza que crea suspendida sobre la realidad sin desconocerla, la que hace surgir la realidad aún no habida, la palabra no dicha: la esperanza reveladora; nace de la conjunción de todos los pasos señalados, afinados y concertados al extremo; nace del sacrificio que nada espera de inmediato mas que sabe gozosamente de su cierto, sobrepasado, cumplimiento. Es la esperanza que crece en el desierto que se libra de esperarnos por no esperar nada a tiempo fijo (sic), la esperanza librada de la infinitud sin término que abarca y atraviesa toda la longitud de las edades."

clave/s: Utopia

Página(s) 32	"Pues claro está que al traer a la conciencia, a la experiencia válida, lo otro, lo sombrío -eso que hemos dicho que suplica y clama-, no sólo se le hace pasar ante el sujeto vigilante sino que el sujeto pasa por ello también, de lo cual quizá sean símbolo todos los poéticos descensos a los infiernos."	clave/s: Orfeo
Página(s) 42	"El hombre (...) despojado de lo oculto y desconocido, separado de aquello que en su ser resiste a la claridad de su propia conciencia, 'reducido' a sujeto puro, que existe porque duda y piensa, carece de realidad, y más que de realidad, de vida."	clave/s: Descartes
Página(s) 42	"El tratar con la realidad humanamente es padecer sus ocultaciones."	clave/s: Entrañas
Página(s) 68	"El tiempo visceral es el latir mismo de la vida, o al menos con él se confunde; es su manifestación. Y el hombre que se dispone a dormir funde todos sus tiempos en el tiempo de la vida. Su latir se torna manifestación del latir elemental de la vida, se reúne en el concierto de todo lo viviente."	clave/s: Entrañas Tiempo

Página(s) 69

"Mientras dura la vida hay que vivir, renovar aun dormido, y el dormir es la revelación de que es así el simple dormir, que es sensible, que es sentido por el que duerme. El que duerme se ve reducido así a "las oscuras cavernas del sentido, oscuro, ciego", al origen, estadio primero del sentir que es ante todo sentirse a sí mismo viviente en la vida, sin separarse. En el tiempo ya, mas no en el suyo, sino en el tiempo cósmico, como si el latir de la sangre, el inaudible rumor de las entrañas fuesen las ondas últimas, las ondas captables del latir de los astros, del rumor del universo. El que duerme se siente así en la periferia del universo todo, sumido en la vida, más allá de ella en ritmo con el cosmos en su totalidad. Ligado, pues, a un tiempo cósmico, al tiempo físico que de algún modo penetra en él, se desliza en él por alguna rendija, pues que lo envuelve."

clave/s: Entrañas
Tiempo
Sueño

Página(s) 70-71

"Y esta materia duración [la materia como pasado, como elemento casi inerte que dura] sostiene la fragilidad de la vida que se da sobre ella, sostenida en ella. No conocemos ninguna vida que no esté sostenida, soportada por algo que dura, que dura simplemente, como si su continuo recomenzar, como si esa su reiteración constante no se bastase a sí misma y hubiera de estar."
"Pues la vida no es un estar, un estado: es un hacerse que ha de estar sostenido en algo que simplemente está ya ahí desde antes."

clave/s: Tiempo

Página(s) 72-73	"La duración no es un transcurrir sino un seguir, una dilatación que no detiene la marcha del tiempo para quien a él está apegado. Es una sombra del tiempo. O su lecho. Lo que le contiene y separa de allí donde no hay en absoluto tiempo -si es que esto sucede en alguna región del cosmos conocido-. Es el primer vagido del tiempo, su anuncio."	clave/s: Tiempo Entrañas
Página(s) 72	"La duración es justamente lo subyacente bajo todo tiempo que corre; sólo queda vencida en la supratemporalidad, en la reunión de los tiempos."	clave/s: Tiempo
Página(s) 73	"Mientras que la atemporalidad es la privación de tiempo en el movimiento, los sueños son la inmovilidad de un movimiento: hay movimiento en ellos, mas no hay tiempo. En la duración hay tiempo vacante, extensión temporal sin movimiento que la ocupe. El movimiento del hombre que duerme es el solo latir de sus vísceras, la monotonía de un movimiento que se reitera igual a sí mismo. Y en cuanto se altera en forma tal que se produce un movimiento no reiterativo, no rítmico, surge el soñar."	clave/s: Tiempo Entrañas
Página(s) 73	"La duración es como la materia prima según Plotino y aun según Aristóteles, porque parece llamar al tiempo, pero débilmente. Y si le llama también le resiste. Es el tiempo caído en la inercia o el tiempo no despierto todavía. Porque es la posibilidad del tiempo allí donde no hay movimiento."	clave/s: Tiempo

Página(s) 75-76	"La función primaria del sujeto es disponer del tiempo, disponer en el tiempo de lugar adecuado para que las diversas formas de realidad se alojen. Cabe pensar que haya otras para las cuales el sujeto no encuentra el tiempo adecuado, el tiempo coincidente en que encontrarse con ellas, y están ahí rodeándole, presionándole, como serpientes o pájaros desde un propio elemento."	clave/s: Tiempo
Página(s) 75	"Sin tiempo las cosas no aparecen."	clave/s: Tiempo
Página(s) 76	"Todo sueño es la inmovilidad de un movimiento. Pues no existe estado alguno, situación ninguna en la vida humana, de completa inmovilidad. La vida en su estrato más elemental, en su límite con la no vida, es tensión, conato de movimiento, predisposición a un movimiento o movimiento reprimido, apresado."	clave/s: Sueño
Página(s) 77	"La extrañeza surge no ya ante lo que llega de improviso, ante un cambio no previsto; la extrañeza "pura", metafísica, nace ante el simple hecho de que las cosas sean, estén ahí."	clave/s: Palabra
Página(s) 77	"El nacimiento, el despertar soñando, se da en un medio acuoso, poblado de seres aun (sic) no nacidos y a medio nacer. Mientras se duerme se está en la comunidad de las sombras de los no nacidos y de los que ya nacieron del todo: de los muertos. En un reino que es al par vida y muerte."	clave/s: Sueño
Página(s) 78	"Entre gravitación y temporalidad existe una íntima, estrecha relación. Y la pesadez es torpor, lentitud en movimiento, entrada en un tiempo más lento."	clave/s: Tiempo
Página(s) 78	"Dejar de extrañarse en la vida, es una abdicación que puede llegar a ser abdicación moral."	clave/s: Libertad

Página(s) 79	"Mientras alrededor de lo percibido distintamente, una masa de vivencias pasa sin lograr darse a ver: conatos, larvas ávidas y condenadas a pasar sin detenerse por falta de lugar; lugar que es en realidad tiempo."	clave/s: Tiempo
Página(s) 80-81	"La atención prolongada, pues, a las vivencias percibidas, las lleva al terreno del ser, les da ser, ser por sí mismas. Y al hacerse así visibles, aparecen sus relaciones con otras alejadas en el tiempo; las hacen surgir de la masa oscura que forma el fondo de la conciencia de vivencias apenas dibujadas; se crea una cierta continuidad que hace pensar en el ser como orden."	clave/s: Tiempo
Página(s) 81	"Y a mayor poder de la conciencia, sigue un mayor número de estos condenados al no tiempo, al no ser."	clave/s: Tiempo Descartes
Página(s) 81	"En la vida de la conciencia, la claridad consume tiempo -la luz absorbe tiempo."	clave/s: Tiempo
Página(s) 81	"Lo que les sucede a estos sentires y pensamientos larvados es que se pierden, que se desprenden y precipitan en una especie de remolino, imagen efímera de la condenación eterna. Eterna porque es la condenación del tiempo: quedar arrojado en lugar de quedar asumido, alzado a un plano de la temporalidad superior en la espiral del tiempo que se va estrechando según se acerca su centro."	clave/s: Tiempo Espiral
Página(s) 81	"Queda lo no elegido por la claridad de la conciencia, fuera del tiempo, bajo el tiempo, en los infiernos de la temporalidad sin tiempo, allí donde el no haber tiempo es una verdadera, radical privación. De allí serán sacados por la actividad mediadora que es soñar, en el mundo intermediario de los sueños."	clave/s: Tiempo Entrañas

Página(s) 82	"Pesa la vida. El río de las vivencias es arrastrado; cae desde el tiempo donde pasa un instante como si pasara por la luz, a la duración donde yace; como chispas de luz absorbidas por la neutra oscuridad sin fondo."	clave/s: Tiempo
Página(s) 82	"La realidad necesita ser sostenida por la conciencia en el tiempo; abandonada, cae. Y como el tiempo es movimiento, toda realidad no sostenida tiende a caer, está cayendo siempre. Pesa."	clave/s: Tiempo
Página(s) 82	"Lo que está privado de tiempo en la vida, pesa. Pesa y cae, se precipita. El único modo de no pesar es quedar en el presente sostenido por la conciencia, lo cual sería a su vez una detención del tiempo sucesivo; quedar en un tiempo sin pasar."	clave/s: Tiempo Música
Página(s) 83	"Así, hay diferentes modos de presente según la velocidad de su reiterativo pasar que depende de la presión que ejerce el futuro y de su opuesto polo, la atracción de la duración subyacente."	clave/s: Tiempo Música
Página(s) 83	"El presente no es un instante, sino una sucesión de instantes separados entre sí por un vacío apenas perceptible: ese vacío indispensable para que el tiempo pase, ese poro que en la atemporalidad no existe. Un presente prolongado como una nota sostenida sería, en la vigilia, atemporalidad."	clave/s: Tiempo Música
Página(s) 83	"Mas si la atención retiene en el espacio del presente, ensanchándolo, una de esas vivencias privilegiadas, el tiempo entonces se alarga, se dilata."	clave/s: Tiempo Música
Página(s) 83	"El instante presente viene como una onda, como una reiteración modulada, como una pulsación; esa pulsación que se encuentra en el fondo último de todo lo vivo y que aun la luz de los astros emite cuando llega a esta nuestra atmósfera."	clave/s: Tiempo Música

Página(s) 85	"El ensancharse del presente es un sumirse en el presente, un abismarse en él. Y a una cierta duración de ese estado, el instante parece ceder y diversificarse; un vagabundear de la atención comienza dentro de él, como si dentro de este ancho presente se esbozara una complejidad que deshace su unidad; como si una contenida fluencia, o al menos una labilidad, lo irisara como el agua impura irisa una redoma de cristal. (...) Como si la unidad del tiempo no pudiera mantenerse, y se descompusiera en sí mismo, por sí mismo, al no hacer alusión al pasado y al futuro; al no estar engarzado en la relatividad."	clave/s: Tiempo Música Utopía
Página(s) 86	"Se asemejan, según vemos, a sueños y aun se deslizan hacia el soñar los estados en que el tiempo es vivido en un ensanchamiento, en una dilatación que llega a ser estancamiento. Como si el correr del tiempo y las vivencias que arrastra estuviese sujeto a un cierto ritmo, fuese ritmo; ritmo susceptible de ser más o menos acelerado, mas dentro siempre de unos ciertos límites, tal como sucede con la respiración. Un ritmo, un cierto ritmo y una referencia a un centro íntimo en el interior del tiempo (...)."	clave/s: Sueño Tiempo Ritmo
Página(s) 86	"Hay en la vigilia, pues, un sueño constante, un caer en el sueño de series enteras de vivencias privadas de tiempo. Su acumulación pesa, va formando esa pesantez, ese torpor que anuncia y conduce al sueño, al entrañamiento que es entrar bajo el tiempo en las oscuras cavernas del sentido."	clave/s: Sueño Tiempo Entrañas

Página(s) 87	<p>"(...) no todas las vivencias son percibidas, ni las que alcanzan a serlo transcurren con igual velocidad. A esto se añade que ninguna vivencia aparece sola, desligada como un astro solitario. La que aparece así en el horizonte de la conciencia es centro de otras que giran en su torno o que la acompañan palideciendo en su luz o iluminándose en su destello. Lo que se da en momentos excepcionales, cuando una realidad o un pensamiento se aparece como la solución de un conflicto o como la cifra de una esperanza largamente sostenida: cifra de esperanza o amor. Y está también la forma - genéricamente- de la aparición de la verdad, de la verdad que se encuentra o se descubre repentinamente: de lo que se da, se ofrece o se revela."</p> <p>"Toda vivencia forma parte de una serie, más bien de un sistema del que forman parte otras alejadas en el tiempo."</p>	clave/s: Sueño Tiempo Música
Página(s) 88	<p>"(...) la contemporaneidad de lo que ha nacido separadamente en el tiempo. Y todavía más precisamente: de lo que ha atravesado la conciencia en un modo temporal distinto."</p>	clave/s: Tiempo Música
Página(s) 88	<p>"(...) la atracción ejercida por el lecho del pasado donde yace la vida a medias vivida; canto de la sirena que se yergue entre las aguas del olvido asomando su medio cuerpo apenas incorpóreo. Un canto que no tiene palabra por falta de articulación, pero que sí tiene voz; lamento, llamada, promesa, seducción en suma. El canto de lo vencido que no se resigna (...)."</p>	clave/s: Sueño Música

Página(s) 89	"(...) ese mar interior de la psique sin palabra, donde surgen voces inarticuladas, de donde nos llega continuamente un rumor semejante al del mar: confuso, anónimo y rítmico. Parece formado por una muchedumbre de vagidos donde se puede percibir con cierta distinción lo que llora por nacer en esperanza (...)."	clave/s: Tiempo Entrañas Música
Página(s) 89	"Y así ha quedado bajo el 'logos', sin que se haya intentado siquiera atraer hacia su dominio ese llanto, ese vagido, origen último de la voz que surge sin palabra, canto inicial entre muerte y vida, entre humano y no humano, el canto oceánico de la vida apresada en la psique humana."	clave/s: Entrañas Música
Página(s) 90	"Al caer bajo el sueño se es acogido por la vida sin palabra, por no haber llegado hasta ella o por estar más allá, donde todo es posible, en el 'apeiron', lo indeterminado primero, acrecentado por lo que se ha vivido si de ello el sujeto, aun en sueños, se hace cargo. Y es el poeta Calderón de la Barca quien lo enuncia y anuncia -pues que es una buena nueva- al decirnos 'que el hacer bien no se pierde ni aun en sueños'. Pues que si no es así, este indiferenciado 'apeiron' este mar primero de la vida humana puede ahogar, hacer olvidar con su canción, hacer envolver al que en él entra, su tesoro ganado paso a paso en la vigilia, en su tiempo propio (...)."	clave/s: Palabra Tiempo
Página(s) 114	"La metáfora del río de la conciencia no corresponde a la realidad enteramente, pues ese fluir del río estará creado por el Yo y la conciencia temporal, con su tiempo sucesivo ordenador, que es ya arquitectónico."	clave/s: Tiempo Metáfora
Página(s) 116	"En los sueños el Yo es arrastrado en una situación que no es reposo ni movimiento (...)."	clave/s: Sueño Tiempo

Página(s) 117	"Es la 'atonalidad' de los sueños, en los sueños de esa clase en que el Yo es abatido y paseado en un viaje a través de sus infiernos. Atonalidad que fatalmente había de darse en la esfera de la atemporalidad, pues la atonalidad es también falta de tiempo, de un tiempo donde todos los elementos que en ella suenan, todos los sonidos podrían desplegarse en la armonía. Pues el pecado de toda armonía es ser limitada, por tanto dejar algo rondando a la puerta que irradiando creará 'extravagancias'."	clave/s: Atonalismo Sueño
Página(s) 117	"(...) lo anónimo de la psique, la 'materia' sin marca, sin sellar aún, sin efigie ni nombre, la 'materia' no incorporada a la 'construcción' que es la vigilia, a la edificación constante que el Yo hace, mimesis que llega a ser burla, ludibrio."	clave/s: Sueño
Página(s) 118	"Los sueños serían así etapas indispensables de la vivificación de aquello que es sólo vida en potencia, pasividad viviente."	clave/s: Sueño Utopía
Página(s) 123	"Es el abatimiento de toda arquitectura; por eso esta clase de sueños [en los que el Yo es contrahecho, grotescamente imitado por la psique] dan origen frecuentemente a una especie de danza infernal en que varios Yos revestidos de figuras igualmente huecas y chocantes, van y vienen. Es la psique abandonada enteramente a sí misma, a su pura actividad sin acción, donde la ausencia de tiempo es total."	clave/s: Sueño Tiempo Música

- Página(s)** 126 "El estar poseído por la vida es correlato del estar 'desposeído' del Yo, es una situación en la cual la vida ni fluye del interior del sujeto, el tiempo en suma, ni fluye desde su intimidad, que se encuentra detenida, encantada, prisionera. No es posible entonces el crecimiento que por otra parte ha perdido su finalidad. Todo es ya para bien o para mal, como en los sueños."
- clave/s:** Sueño
-
- Página(s)** 130 "La tonalidad que es ordenación de las diferentes tensiones que existen en la psique, unificación de sus diversos niveles. Mudadas, son esa especie de atmósfera silenciosa donde la música se origina, o más bien se crea. Esa música que siempre envuelve a una persona, que regula sus movimientos, que les imprime ese especial sello del bienestar o del disgusto. Y esa 'aura' que envuelve a toda persona, su 'sombra', que predica en su favor o en su contra, pues ella mismo (sic) lo está, predispuesta."
- clave/s:** Sueño
Música
-
- Página(s)** 132 "Los sueños son la primera forma del despertar de la conciencia y el primer paso en el camino de la representación. Con elementos sin duda traídos de la realidad, se urden las historias. La psique novelera, novela a ciegas discerniendo con intención, mas ambiguamente, confusamente por hambre y prisa de engendrar historias que 'demuestren' lo que le pasa y aun por qué; es su resentimiento que acusa, señala y aun encubre. Sustrae un elemento, el esencial. Y mientras, en sordina, prosigue, como una sola nota sostenida, ese su sentir que sostiene las historias."
- clave/s:** Sueño
Música
-
- Página(s)** 134 "(...) hay una unidad invisible, desconocida, que actúa y exige a la psique salir de su sueño originario y despertar. Y la obliga a acompañarlo (sic) en su camino, en su nacimiento."
- clave/s:** Sueño
-

Página(s) 135	"(...) la herida inicial que se distiende y puede absorberlo todo, borrarlo todo, arrastrar consigo todo, siendo entonces el sujeto impotente para detener la nota prolongada, fascinado por ella."	clave/s: Sueño Melodía
Página(s) 135	"Esta historia, estas historias, tanto las sucedidas en sueños, como las que se desarrollan en la vigilia, no alcanzan el nivel de la realidad: tocan a la realidad en un punto, aquel de donde parten, el único suceso real, efectivo: el de la herida, el sufrimiento, el llanto. Si ha sido ocasionado por un acontecimiento, si se trata de un hecho. El resto, el ámbito o lugar donde la historia se desarrolla está bajo la tendencia que al modo de una sustancia elástica se distiende y dura - tanto en sueño como en vigilia- y hace como de nota fundamental que sostiene toda la frustrada, inconexa melodía. La tendencia, que como tentáculo se sale, emerge de la psique, especie de queja donde se da, se apoya, el desfile de imágenes."	clave/s: Sueño Melodía
Página(s) 139	"En esquema pues, la realidad aparece percibida y más todavía, sentida, como fragmento."	clave/s: Tiempo Oído
Página(s) 139	"(...) la presencia de algo de esencia fugitiva pero de lograda presencia, no sólo es percibido en este presente vencedor sino aun en el 'siempre'."	clave/s: Tiempo
Página(s) 140	"(...) la unidad del sujeto se hace sensible en todo momento por la continuidad que imprime al río de las vivencias y de las situaciones."	clave/s: Tiempo
Página(s) 141	"Vuelven a pasar para acabar de pasar, para poder hacerse pasado."	clave/s: Tiempo
Página(s) 141	"(...) porque todo pasa antes de acabar de pasarse, vuelve, reaparece, por inacabado, por haber sido enterrado vivo."	clave/s: Tiempo Entrañas

Página(s) 141	"La realidad dentro del sujeto y el sujeto dentro de ella no puede producirse sino por la coincidencia del centro de los dos: del sujeto con el de una región de la realidad."	clave/s: Tiempo
Página(s) 142	"Desvanecida la historia en que consisten los sueños típicos de la psique, queda la resonancia de la emoción que, al no tener historia donde sostenerse, tiende a adherirse a lo que en la vigilia acontece y a teñirlo con su tono."	clave/s: Sueño Música
Página(s) 142	"Estas vivencias [las que no vuelven a pasar para hacerse pasado, "islas enquistadas de atemporalidad", "Islas de sueños que subsisten en la vigilia y que pueden dominarla", dice Zambrano] pasan realmente cuando han dejado de ser origen de reacción refleja, cuando han perdido la carga emotiva necesaria para desencadenar un movimiento o conato de movimiento. (...) Mas esto puede, en ciertos sujetos, no pasar e irse acumulando así en un fondo oscuro de donde un día, un instante, nace el grito, el llanto, el clamor. Constituyen 'la oscura raíz del grito'."	clave/s: Sueño Música
Página(s) 142	"Y mientras el grito no se desata, queda una resonancia, un rumor casi constante (...)."	clave/s: Música
Página(s) 144	"Especie de larvas sedientas de ser (...)."	clave/s: Sueño
Página(s) 145	"Y marchan las escenas de estos sueños, pasan sin ruido lejos de la palabra, imposibles de palabra, como hacia algo."	clave/s: Sueño Palabra
Página(s) 145	"(...) una especie más alta de sueño."	clave/s: Sueño Utopia

Página(s) 145	"Cuando por obra del arte se produce este modo de ver en la vigilia, ver que es asistir y sentir, tiene la misma estructura que en los sueños correspondientes: el tiempo se ha detenido para la conciencia ante este otro tiempo de un pasar ante ella y que se aleja de ella: ante algo así como una despedida." "Y, paradójicamente, este último pasar se parece al ser; este pasar no de un suceso que se desarrolla, sino que unido, pasa. Pasar puro, puro tránsito es el verdadero suceso de estos sueños, este pasar inalcanzable que parece ser también una promesa."	clave/s: Sueño Música
Página(s) 146	"Y lo que escapa de ser memoria, tras de haberla atravesado, es libertad."	clave/s: Libertad
Página(s) 146	"Llamamos futuro a la dimensión del tiempo que se descubre cuando se dibuja aun en modo apenas perceptible (...) la finalidad."	clave/s: Forma Música
Página(s) 147	"(...) acción redentora de la conciencia ejercida con algo, los sueños, que de su vida espontánea y encadenada necesitan ser redimidos."	clave/s: Sueño
Página(s) 148	"Mas hay otro modo de vivencia de lo ya visto más completo e intenso, de mayor relieve, que surge en medio de una calma, de una situación en la que propiamente no está sucediendo nada, en un estar lleno de sentido; de un sentido impreciso, intenso y sin contenido, de un sentido puro, libre, diríamos, de significación."	clave/s: Forma Música
Página(s) 150	"'Lo mismo' que es el resultado - paradójicamente- de una lucha."	clave/s: Forma Música
Página(s) 151	"(...) 'el sueño es la inmovilidad de un movimiento'."	clave/s: Sueño Música
Página(s) 154	"La función propia de la persona es la función moral: acción en el tiempo, finalidad. Sólo desde la finalidad se puede dirigir la temporalidad."	clave/s: Tiempo

Página(s) 156-157	"Cada situación apurada rectamente, cada finalidad cumplida engendran nueva vida, como unidad semejante al uno primero."	clave/s: Tiempo
Página(s) 157	"Los sueños son transversales (...)."	clave/s: Sueño Melodía
Página(s) 158	"Pues los sueños son, por su carácter absoluto, algo así como el vaciado de la vida en la muerte, como el movimiento en la inmovilidad."	clave/s: Sueño Tiempo
Página(s) 159	"Pues sólo desde un lugar atemporal, mas que incluya la temporalidad, toda la temporalidad, podríamos vernos en la realidad verdadera."	clave/s: Sueño Utopía
Página(s) 165	"La verificación de este (...) proceso de apropiación de los sueños [lo que Zambrano llama 'la conexión íntima y a través de grandes lapsus'] es visible en un tipo de sueños que se reproducen a partir de sí mismos, sin apenas estímulo externo, a partir del punto en que quedó interrumpido y que hemos llamado sueño-melodía: el sueño que se sigue. Mas como la melodía, en un avanzar que incluye un volver atrás, en una verdadera prosecución que es la libertad. Se trata pues, de la memoria total, integradora, activa, creadora."	clave/s: Sueño Melodía

Página(s) 1

"En los sueños (...) todo es visible, y no tiene fondo, todo se ve de un golpe al mismo tiempo y en un acto único, por eso sobrecogen siempre y como sólo sobrecoge la realidad en instantes excepcionales."

clave/s: Sueño
Música

Página(s) 12

"Estas 'Notas de un método' no son anotaciones, sino notas en sentido musical, lo cual impone, más que justifica, la discontinuidad. Habiendo sido la continuidad perseguida por Occidente el más grave de sus obstáculos, al conservar la melodía, o buscándola, ha salvado lo que hay más allá del ritmo. El ritmo es conceptual, está dado; una vez encontrado no hay más, como sucede en las marchas militares. No hay sorpresa ni asomo de revelación. Solamente en la melodía puede haber revelación; la melodía es creadora, imprevisible. El ritmo, por el contrario, es expresión de la falta de libertad, a no ser que se trate de un ritmo establecido cósmicamente, entre cielos y tierra, como un coro que empieza y acaba en sí mismo y que es, puede ser, operante, práctico en el mejor de los sentidos, infernal incluso, pero siempre operante. Los discursos de Hitler y sus secuaces eran operantes de un modo infernal. No había lugar para el pensamiento en el ritmo de aquellos discursos, dijeran lo que dijeran las palabras. Lo que no es más que ritmo es un infierno, castillo infernal, mortal por sí mismo. Y aquello que es mortal por sí mismo es enemigo acerbo no sólo de la libertad sino también de la vida. El sujeto se encuentra apresado; amor y libertad brotan juntos en él aunque obedezcan a una ley sideral. ¿A qué ese descenso ritual a los íferos, en todas las religiones que merecen tal nombre, sino a liberar el alma apresada en ellos?"

clave/s: Música
Melodía

Página(s) 25-26 "La claridad homogénea, extensa, y el tiempo plano y sucesivo aparecen establecidos por el predominio de la 'conciencia', sombras de su soledad. No era evitable que contra la conciencia en rebeldía, frente a ella y, por lo mismo, dependiente de ella, hayan aparecido zonas de lo humano como la subconsciencia y la inconsciencia misma. Y la irracionalidad como tal, reclamando sus derechos perdidos."

clave/s: Entrañas

Página(s) 25 "En lo intelectual, la "forma mentis", consecuencia del predominio del Método, sea o no cartesiano, opera decisivamente; y así tenemos una creciente reducción de las diversas, plurales formas de iluminación a la 'claridad' (la "clarté") homogénea, extensa. Una claridad que rechaza las tinieblas sin penetrar en ellas, sin deshacerlas en penumbra, sin abrir en ellas filos de luminosidad. La claridad ha de ser constante y homogénea. Y toda luz discontinua es desatendida, desvirtuada. Es por sí sola un imperativo. A la reducción de las modalidades múltiples de la iluminación corresponde la del tiempo a un tiempo lineal, sucesivo; plano y planificador. Tiempo y luz son las constantes que encuadran, abren y cierran caminos y horizontes a la vida humana y a la vida toda, diríamos, en este Planeta. El modo de habitar en la luz y en su privación, y el modo de transitar por el tiempo determinan los modos diversos de ser hombre, protagonista de las llamadas "Culturas " o Civilizaciones."

clave/s: Descartes

Página(s) 26 "Una metafísica experimental, que sin pretensiones de totalidad haga posible la experiencia humana, ha de estar al nacer."

Página(s) 30	"Y a medida que avance el historiarse de la humana vida, estos caminos recibidos [los de la sabiduría secreta] irán siendo olvidados y, sobre todo, descalificados, aunque se usen. Y el tomarlos en cuenta, tanto como el aceptar algo recibido, aparecerá como una defeción, o como un desvarío."	clave/s: Utopía
Página(s) 31	"Porque un guía ofrece ante todo, como sostén, la orden de su indicación, una cierta música, un ritmo o una melodía que el guiado tiene que captar siguiéndola. De ahí que el que recibe un camino-guía haya de salir de sí, del estado en que está, haya de despertar no a solas sino en verdad dentro ya de un orden; y el que siga este camino recibe en las escasas palabras y en las enigmáticas indicaciones las notas, en sentido musical, de un Método."	clave/s: Música Melodía
Página(s) 33	"A través de ellos [los animales] el hombre ha conservado o restaurado una relación con esos medios naturales que no son su patria habitable, mas de la que parece guardar la nostalgia, como si en un tiempo, y de un modo que la imaginación trata de figurar, hubiera sido si no propiamente su patria, al menos un lugar accesible, frecuentable para él. Como si las puertas que sellan el elemento agua y el elemento aire y el fuego no hubiesen sido siempre herméticas, y el reino que encierran amenazador. El animal que en estos medios habita, real o mitológico, siempre simbólico, es quien transmite al ser humano mensajes, señales de un saber para él extraño; así es el animal el ser más cualificado para ello."	clave/s: Schneider

Página(s) 35	"Surge el tiempo (...) de algo más íntimo al hombre, de la dis-continuidad, acaso reiterada ruptura. Ese átomo de vacío que el ritmo del corazón, reiterándose, tiene que salvar. Surge el tiempo, antes que de la sucesión, de la fatalidad de la reiteración, de la reiteración para seguir estando, para seguir estando así. Es la condena inicial que se sufre bajo el imperio del tiempo."	clave/s: Tiempo Entrañas
Página(s) 37	"(...) la esperanza, junto con la necesidad, el "a priori" de todo humano camino (...)."	clave/s: Utopia
Página(s) 37	"(...) la esperanza es el vacío activo de un ser insuficiente para sí mismo, de un ser que no es todavía."	clave/s: Utopia
Página(s) 37	"(...) el lugar él mismo naciente, "natura naturans", ha de ser el Paraíso. Allí el interior y la forma se corresponden, sin que el interior sea ocultación ni la forma cárcel, donde y cuando la superficie no se ha contraído ni erizado en defensa de amenaza alguna ni de contienda posible, cuando todo es lo que era, sin más conocimiento mutuo que la presencia dada y percibida al par, cuando todo seguía, sigue siendo, según número, peso y medida. Antes, pues, del amor y de la guerra, del amor escindido, caído bajo la avidez."	clave/s: Utopia
Página(s) 37	"(...) presencia y fragancia van juntas en las cosas que permanecen en estado naciente."	clave/s: Utopia

Página(s) 39-40	<p>"Si todo tenía carácter de revelación [en el Paraíso] y por ello no había posibilidad ni, menos aún, necesidad de conocimiento, si todo estaba bañado en la luz primera, la revelación como tal no podía ser conocida. Sólo algo escondido, una palabra. Una palabra más que nada, pues que en tal co-presencia, sin imágenes interpuestas ni horizonte, la palabra había de sonar muy raramente. Sin duda que sonaría, pues la palabra, el verbo, era desde un principio. Y al ser así, los lugares primeros y las primeras criaturas habían de ser en virtud de la palabra correspondiente, de la palabra que era su forma y su esencia, su garantía también. Habían de ser lugares y criaturas al modo de palabras logradas, o por lo menos habían de estar al nivel de su palabra, de la palabra recibida. Ser era entonces eso: guardar la palabra recibida."</p> <p>"No podía existir, pues, camino alguno, ni siquiera hacia el centro. Y la palabra recibida, depositada en la criatura, es su ser que llega en ella, guardada, a ser sustancia.(...) La palabra guardada, pensamiento divino en cada criatura, no había aún 'descendido' a las entrañas. No había entrañas. El hombre primero no era como un embrión ni como un proyecto. No tenía que crecer y menos aún seguir siendo engendrado. La palabra recibida bastaba. Prisciliano dirá cantando, danzando: quiero ser engendrado."</p> <p>"Pues que la palabra recibida era ritmo y número."</p>	clave/s: Palabra Pitagorismo
------------------------	---	--

Página(s) 40	<p>"La espiral de la historia rescatará esta palabra celada en los animales símbolos que aparecen en los claustros de ciertos templos románicos, que cantan si se los sabe leer."</p>	clave/s: Schneider Espiral Palabra
---------------------	---	---

Página(s) 41-42	<p>"Pues que el siervo total, de veraz servidumbre, será -ya que toda criatura tiene su propio ritmo- el que se haya vaciado de su ritmo y siga tan sólo el ritmo de su señor. Mientras que alguien o algo humano, individual o colectivo, posea su propio ritmo, posee inicialmente el número, de potencia indefinida, prometedora o amenazadora, de un comportamiento propio. Tratándose del hombre, criatura polirrítmica, las mutaciones pueden ser, como en efecto han sido y son, imprevisibles; imprevisibles sus posibilidades, por tanto, para su propia conciencia y razón, mientras no se agoten en él los ritmos que componen esa su polirritmia, desconocidos para él mismo. De donde la imposibilidad de realizar el precepto iniciático "Conócete a ti mismo", mientras no conozca totalmente su polirritmia, en todos y cada uno de sus componentes y derivados."</p> <p>"Curiosamente, el precepto "Conócete a ti mismo", introducido en el filosofar, en la acción del filosofar más que en el "Corpus" de la filosofía, por Sócrates, venía de Delfos, fue recibido por él de Delfos, lugar de iniciación de Apolo, del dios de la luz y de la serpiente, del Dios-luz-serpiente."</p>	clave/s: Ritmo Apolo
Página(s) 45	<p>"En el pensamiento de Plotino, que resulta ser una de las dos recapitulaciones de la filosofía griega -la otra es el estoicismo- se aparece una especie de religión (...)."</p>	clave/s: Plotino
Página(s) 52	<p>"¿O será el músico, y no el filósofo, el protagonista de la cultura de Occidente?"</p>	clave/s: Música Platón

Página(s) 54	"Sólo cantando se descifraba el enigma, lo cual coincide con el hecho de que en los primeros tiempos de Grecia el maestro fuera representado con una lira. ¿Quería ello decir que el maestro y el discípulo fueran músicos? No, sino que hablaban de la memoria, madre de todas las musas y musa ella misma. Mnemosine actuaba como música y canto, como número y palabra."	clave/s: Música Pitagorismo Platón
Página(s) 55	"Pues de lo que se trata, como alguien nos dijo, es de volverse niños; mas hay que interpretarlo como volver a ser criaturas, despersonalizar a la historia que está suplantando al "sentir originario", apresado ya por la razón."	clave/s: Nietzsche Utopía
Página(s) 56	"La psique se revela en sueños; ocupa tiempo, como si fuera real. Hay sueños "monoeidéticos" que abren las puertas del sentir originario y de la verdad. Son los sueños del ser, los sueños transcendentales, los sueños reveladores que pueden darse en un instante; mientras que los sueños de la psique han ocupado mucho tiempo para desarrollarse, a veces criminalmente, para ocupar toda la vida del sujeto, para comprometerle en una acción falsamente reveladora. Edipo y la Esfinge."	clave/s: Sueño
Página(s) 56-57	"Si no hubiese un centro que se sobreponga a las circunstancias mismas, por mucho que cuenten en la vida del sujeto, a la historia y sus maleficios, el hombre no sería un ser trascendente."	clave/s: Forma
Página(s) 64	"La situación verdadera del hombre es encontrarse entre ser y realidad."	clave/s: Forma
Página(s) 68	"El tiempo no es un castigo sino, en principio, para este ser humano que conocemos, la liberación del estar siéndose sin más, sin salida, sin saberlo."	clave/s: Tiempo

Página(s) 69	"El hombre sí tiene memoria, y en ciertos estados que entendemos por anómalos guarda huellas de haber querido ser otra cosa."	clave/s: Tiempo Utopía
Página(s) 71	"La conversión significa que es el ser humano el que alberga el pasar de todas las cosas. La condición humana alberga al cosmos y a su pasar."	clave/s: Utopía
Página(s) 72	"Y no sólo el futuro cuenta, sino que canta. El canto del futuro seduce ahora tanto como sedujo un día, el que fue para Adán el primer día suyo, fuera del Paraíso. "Seréis como dioses" dijo entonces [la serpiente] (...). Porque ese término del "seréis" ha de estar en alto, sobre nuestras cabezas, para desde allí, insensible, constantemente inspirar palabras, actitudes, resoluciones. Ante todo esto último, resoluciones, especialmente cuando se trata del futuro tal como parece ahora ser, el futuro sin argumento y sin sujeto, que pocos pueden soportar. Los argumentos se suceden sobreponiéndose unos a otros. Mas lo que persiste es el futuro que imanta la esperanza, y más todavía, la voluntad de construir, la gran pasión de este modo de ser hombre que conocemos."	clave/s: Melodía
Página(s) 77	"Las entrañas no pueden ni deben ser transparentes, deben de conformarse mansamente con la luz recibida, sin hacerse independientes. Apenas se puede pensar sin temblar. Cómo será esto posible sin caer en la desesperación de que no lo sea, con esa paciencia inacabable que el vivir humano exige."	clave/s: Entrañas
Página(s) 78	"(...) el hombre, más que un ser entero y verdadero, es un conato de ser (...)."	clave/s: Utopía
Página(s) 78	"El absoluto se presenta a veces en forma de ángel, pero lo que suele ofrecer el ángel es un cáliz del que hay que beber."	clave/s: Forma

Página(s) 79	"El trascender necesita (...) un instante (...) de vacío. El sujeto necesita de un vacío para que su pensamiento nazca, heroicamente, como en un sacrificio, al trascender verdadero."	clave/s: Tiempo
Página(s) 79	"El doliente o el dolido, está más cerca del trascender que el que ha acallado su queja precipitadamente, desgarrándose."	clave/s: Entrañas
Página(s) 80	"La penumbra es algo musical. Habría que cerrar los ojos, como hacen los ciegos, o los que ven a medias, para oír la música. La música del pensamiento." "La música del pensamiento sobrepasa, pues que lo enhebra, el ir y venir de la memoria (...)."	clave/s: Música
Página(s) 81	"El movimiento propio del vivir personal, único que puede llegar a sernos relativamente diáfano, es el de avanzar a ciegas primero y haber de retroceder después en busca del punto de partida."	clave/s: Música
Página(s) 82	"(...) el conocimiento antitrágico por excelencia, la visión que no postula la corrección del error inicial de todo lo que vive cuando nace; el error, la ceguera misma del sujeto cuando nace y cada vez que con-nace con lo que siente, percibe, piensa."	clave/s: Vista

- Página(s)** 82-83 "La búsqueda de algo perdido es, sin duda, el origen de la memoria (...). Es algo que necesita ser mirado nuevamente. (...). De ello se sigue que la primera forma de visión sea la memoria y el conocimiento fruto de ella -fruto y raíz-, y que ella, la memoria, permanezca luego siempre como sostén y guía, como a todo lo primero sucede: hay que recordar, ver nuevamente. Sin esta nueva visión, lo vivido no tendría de verdad carácter de nuevo, aunque sorprendiera al llegar. Todo lo vivido, toda la vida, sería un simple pasar sin renacer. Y sin renacer nada es del todo vivo. Ver nuevamente las cosas y seres aprehendidos siempre a medias por el entendimiento, o captados violentamente por la percepción, o dejados pasar inertemente, caído todo ello en los infiernos donde yace lo a medias visto, lo sustraído violentamente al medio de nacer, donde gime. Pues se diría que todo lo viviente (...) ansíe y esté movido irresistiblemente por completarse, germen, embrión que busca acabar de nacer en un medio más amplio y luminoso donde su total aparición sea posible, su totalidad inacabable. Un medio, se diría, en el que el tiempo sea fecundado por la luz."
-
- Página(s)** 83 "Nodriza, madre del pensamiento, la memoria, sierva en su pasividad, sostiene y sustenta el pensar en su ir y venir. Ella, si se la deja servir, desciende hasta los "ínferos" del alma, de la psique, hasta la zona psico-física. Pues que mantiene, aunque oscuramente, la llama del origen celeste tanto como el engranaje de las entrañas y de todo lo que en ellas, y también por ellas, gime triturado bajo el tiempo de la "razón" o bajo el tiempo 'aceptado', sea racionalizado o no."
-
- Página(s)** 83 "(...) la memoria (...) su función original rescatadora, (...) su función mayéutica de nodriza y madre del pensamiento."
-

Página(s) 84	"La memoria dejada a su inicial servidumbre sería lo más radicalmente renovador (...)."	clave/s: Orfeo
Página(s) 84	"(...) el proceso de recordar, de este recordar movido por el ansia de ver, si va contaminado por el afán de apropiación, puede quedarse en una simple toma de posesión del pasado, en vez de ser un adentramiento en su oscuridad (...)."	clave/s: Orfeo
Página(s) 85-86	"Sólo desde el centro o desde la intención de ir hacia él se rescata."	clave/s: Orfeo
Página(s) 86	"Hay imágenes que presiden la memoria como centros luminosos, como astros que, si se agruparan, formarían algo así como una constelación."	clave/s: Orfeo
Página(s) 89	"Todo existir es una exaltación del sujeto llevado al par por una cierta violencia junto con la amenaza de una culpa."	clave/s: Orfeo
Página(s) 90	"La existencia del sujeto, si bien se manifiesta en exaltación, está enraizada (...) en los "ínferos" de la memoria (...)."	clave/s: Orfeo
Página(s) 97-98	"(...) el hombre perdió la palabra inicial e iniciática, con la cual se abriría y se cerraría al par el pensamiento en el ser humano, crecido en la relatividad."	clave/s: Orfeo Gnosticismo
Página(s) 98	"El suceso que decidió el dejar en suspenso la sabiduría para preguntarse por el 'ser' de las cosas, de la realidad, fue el asombro."	clave/s: Pitagorismo
Página(s) 100	"(...) ese asombro que es entusiasmo encendido en la certeza de que hay un ser, un universo, un orden."	clave/s: Pitagorismo
Página(s) 101	"(...) tiempo primario que devora todo lo que pretende ser, (...) tiempo enemigo del ser."	clave/s: Orfeo Gnosticismo
Página(s) 104	"Toda sabiduría es tradicional, pues aun en la parte que sea debida a un individuo se articula en esa forma."	clave/s: Orfeo

Página(s) 104-105	"Muchos saberes han desaparecido reabsorbidos en la ignorancia porque eran fragmentarios, y su unidad meramente acumulativa al no ser sistemáticos. Sabidurías enteras han podido perderse y se han perdido de hecho; sus restos son arrastrados luego en forma de supersticiones, de vagos recuerdos o de aseveraciones herméticas, a la manera de una escritura musical de la que se ha perdido la clave."	clave/s: Orfeo Música
Página(s) 105	"La sabiduría es riqueza, y es ancha, inmensa. El pensar es pobreza, porque es renuncia a saber y después dificultad casi insuperable de entender lo que no se adquirió pensando, lo que no es hijo del pensamiento."	clave/s: Orfeo
Página(s) 107	"La diferencia más honda que al saber y al conocimiento separa es el método, la existencia misma del método."	clave/s: Orfeo
Página(s) 110	"Ante los enigmas que el destino nos presenta el corazón tiene que permanecer dueño de sí, y para ello necesita ser sostenido."	clave/s: Corazón
Página(s) 110-111	"Entre la pregunta y la respuesta debe existir, de mediar, un vacío, una detención de la mente, una cierta suspensión del tiempo."	clave/s: Tiempo
Página(s) 116	"Ningún enamorado deja de tener una imagen de su amado como icono; el icono que es medida, número, figura, quietud, peligroso si nos mira, liberador si nos deja que le creamos, que le sigamos en su transformación. En San Juan de la Cruz, en su "Cántico", y aun más en la "Llama de amor viva", el icono se nos figura transformado en fuego "que consume y no da pena", en fuego mediador, en lámparas de fuego que liberan el oscuro sentir devorador del fuego del amor, y en alas, y en suspiros, y hasta en el rumor, ese rumor inaudible, o audible solamente para el que muere de amor."	clave/s: Vista Oído Música

Página(s) 117	"(...) verdadera función [la de la imaginación], que es abrir camino a la imagen para que sirva al conocimiento, y al servir al conocimiento, aunque sea en sueños, sirva al amor."	clave/s: Vista Forma
Página(s) 117	"(...) forma, es decir, (...) aquello a que todo proceso interior de la vida del sujeto aspira."	clave/s: Forma
Página(s) 118-119	"(...) la nada creadora, reveladora, (...) la nada que trasciende el ser."	clave/s: Espiral
Página(s) 118	"La imagen mediadora se aparece por sí misma a fuerza de humildad. Es la imagen que desciende para encontrar al que asciende, para que no se quede solo ni se pierda en la luz ni en el amor."	clave/s: Vista Forma
Página(s) 119	"La grandeza de una cultura quizás se aparezca en las metáforas que ha inventado, si es que las metáforas se inventan."	clave/s: Metáfora
Página(s) 119	"(...) cada cosa o cada ser, además de lo que es, es también lo que parece; lo que ya proyecta una dualidad."	clave/s: Metáfora
Página(s) 120	"La metáfora es una forma de relación que va más allá y es más íntima, más sensorial también, que la establecida por los conceptos y sus respectivas relaciones. Es análoga a un juicio, sí, pero muy diferente. Pues que al nombrar la mariposa por la orquídea, o a la inversa, no se enuncia naturalmente el juicio "la orquídea es la mariposa", ni la mariposa tiene como cualidad propia la orquídea. No se trata, pues, en la metáfora de una identificación ni de una atribución, sino de otra forma de enlace y unidad. Porque no se trata de una relación "lógica" sino de una relación más aparente y a la vez más profunda; de una relación que llega a ser intercambiabilidad entre formas, colores, a veces hasta perfumes, y el alma oculta que los produce."	clave/s: Metáfora

<i>Página(s)</i> 120	"Ciertas grandes privilegiadas metáforas, como la de la luz, como la del corazón, como la del fuego, han penetrado en los más altos planos del pensamiento abstracto y allí se han instalado, podríamos decir que permanentemente, ricas de significaciones, inagotables de sentido."	<i>clave/s:</i> Metáfora
<i>Página(s)</i> 123	"El vacío, el vacío salvador, ha de estar dado por una velocidad máxima, por una máxima vibración de esa última realidad que se ha nombrado como espíritu y, supeditadamente, del "alma del mundo". Su acción hace, crea el vacío, que puede ser llamado "nada", la nada, la nada divina-humana, tan sospechosa para los adoradores de la sustancia, no para sus simples creyentes, ni menos todavía para sus aceptantes."	<i>clave/s:</i> Espiral
<i>Página(s)</i> 123-124	"El sentirse creado, criatura, lleva a sentir con sagrado respeto y aun con sacro horror el vacío; fuera de sí, en la naturaleza, y dentro de sí, en la soledad, en esa soledad que se da en el abandono, en el verse abandonado de toda humana asistencia y aun de todo socorro divino: la copa de la soledad, vacía. Siente entonces y recuerda, quien así se siente y se ve, la nada que precedió a la creación, y no el caos que antecede al orden. Y agudizando el oído -el interno o metafórico-, llega a percibir la vibración de velocidad máxima, superior a la de la luz, a toda vibración conocida, y la claridad indecisa, palpitante, más allá de todo horizonte conocido. El palpar eco del palpar primario; primero quizás, a solas."	<i>clave/s:</i> Espiral
<i>Página(s)</i> 124	"(...) la vida humana tiene un sentir originario indiscernible en que no hay sensación."	<i>clave/s:</i> Utopía Espiral

Página(s) 125 "(...) el conocimiento es un alejarnos de lo que buscamos, al entenderlo, y así no es paradoja ni declaración de modestia de sabio el decir que cuanto más se sabe más se ignora, ni orgullo el "sólo sé que no sé nada", pues así se libraba quien lo dijo del saber."

clave/s: Espiral

Página(s) 125-126 "(...) al ver lo que vemos cuando todavía no hemos preguntado por ello, sentimos la deficiencia y la sobreabundancia de la aparición; aquello, lo visto, es demasiado y no es lo que se busca."

clave/s: Vista

Página(s) 126 "(...) una idea de lo invisible a lo que lo visible obedece."

clave/s: Vista

Página(s) 126-127 "El lleno y el vacío parecen congénitamente, y podríamos decir salvadoramente, en el ser del hombre; no en su simple vivir, sino en su ser. Un ser compacto sería para el hombre la pena de estar condenado a ser hombre sin poder sentirse con libertad para ello. Y hay revelaciones que se producen o se dan únicamente en un cierto vacío, que las hace identificables, claras y distintas pero sin quitarles su raíz misteriosa, la oscura raíz de donde todo emerge, y que como raíz no puede ser otra cosa que un germen que necesita movimiento. Hay que dejar a veces a lo que nace un vacío."

clave/s: Espiral
Tiempo

Página(s) 127 "El vacío es la duda (...)."

clave/s: Espiral
Tiempo

Página(s) 127 "La aparición de lo inmóvil es una revelación ensordecedora, una desencarnación, un conocimiento indebido, a la situación siempre relativa - diríamos, a la relatividad- del sujeto y de su razón."

clave/s: Música

Página(s) 127	"(...) la razón no puede ser un círculo; quizá una elipse, con dos focos, en los cuales uno sostiene y el otro es sostenido. La razón, por tanto, ha de encontrar sus propios y adecuados movimientos a la situación: la razón vital, la razón viviente, la razón poética -que aparece al final, si es que aparece, si es que no está en el principio-."	clave/s: Espiral
Página(s) 128	"El hombre ha de ser movido y ha de moverse, las dos cosas sincrónicamente. Y como la dualidad no nos ofrece muchas garantías, sería en la trinidad salvadora, que se encuentra (...) en todas partes del pensamiento (...)."	clave/s: Utopia
Página(s) 128	"(...) la razón "seminal", la que aparece tan tardíamente en los estoicos, y que tanto tiene de reaccionaria, es decir, de querer rescatar algo que se había perdido (...)."	clave/s: Palabra
Página(s) 129	"Una razón vivificante no puede dar origen a la locura, sino parirse a sí misma como una virgen intacta después de haber sido visitada, y cuantas veces lo necesite, por el espíritu creador."	clave/s: Palabra
Página(s) 129	"La claridad de la razón se manifestó pitagóricamente, en números, que son más exactos que la palabra. ¿Volvemos a ella, acaso? En el cientificismo actual del número, del que habría que salir, la razón puede quedar aprisionada, limitada o congelada. Pero los verdaderos pitagóricos no creyeron nunca en eso; no era eso lo que perseguían con su razón matemática, sino encontrar los números secretos del alma, del mundo, de la razón, por ilimitada que sea, es decir, de lo limitado y lo ilimitado, que puede ser movimiento y quietud al par."	clave/s: Pitagorismo

- Página(s)** 129 "La razón mediadora, aparecida también en un singular estoico llamado Séneca, tan cerca del pitagorismo, es ya explícita y está enlazada con la música. La música, inaudible a veces, que sostiene en su abismo a la vida, y la eleva a razón mediadora -que sería un modo de definir la música-. La razón mediadora no pretende llegar a ser, nace de una renuncia tan fecunda que hace oír la música del pensamiento, en un instante que no lleve tiempo, salvando a la vida de su condena a la temporalidad, al mismo tiempo que la acepta, que la trasciende, no que la supera. Toda razón ha de ser mediadora entre la nada y el ser, entre la soberbia de la vida y su acabamiento, su humillación, tal como sucede en las razones constructivas, que pretenden suplantar a la misma vida con su construcción."
- clave/s:** Música
Pitagorismo
-
- Página(s)** 130 "Si originariamente el hombre fuera un ser enteramente revelado a sí mismo, no tendría que pensar, no tendría ninguna necesidad de medir, de sondear."
- clave/s:** Utopia
-
- Página(s)** 130-131 "El camino más adecuado, lo que el hombre necesita, es un lugar que sea "otro" pero del que se pueda salir para volverse a lo "mismo". Cuando esto se verifica ya no se está propiamente en el mismo lugar; algo ha quedado prendido del otro lado, algo que no se podrá nunca rescatar."
- clave/s:** Espiral
-

Página(s) 130

"De la razón poética es muy difícil, casi imposible, hablar. Es como si hiciera morir y nacer a un tiempo; ser y no ser, silencio y palabra, sin caer en el martirio ni en el delirio que se apodera del insomnio del que no puede dormirse, solamente porque anda a solas. ¿Lo llamaríamos desamparo? Tal vez. Terror de perderse en la luz más aún que en la oscuridad, necesidad de la respiración acompasada, necesidad de la convivencia, de no estar sola en un mundo sin vida; y de sentirla, no sólo con el pensamiento, sino con la respiración, con el cuerpo, aunque sea el minúsculo cuerpo de un pequeño animal, que respira: el sentir de la vida, donde está y donde no está, o donde no está todavía. En este "logos sumergido", en eso que clama por ser dentro de la razón."

clave/s: Palabra

Página(s) 137

"La visión perfecta por naciente se da en el ver al par lo visible, cuando se recibe en un tiempo y un espacio que se abren, vista, visibilidad enteras, juntamente y sin advertencia del prodigioso suceso. Todo es coetáneo. Y ha desaparecido el punto y el instante, que entonces advertimos que son, en su simplicidad, mediadores; que el átomo, lo indivisible, actúa como intermediario, provisional por tanto, que no hay absoluto en ellos, que tampoco lo reflejan, pues que son sin reflejar nada. Y todo lo instantáneo en su simplicidad es provisorio, sin que por ello haya que devolverlo a la duración ni a ninguna otra continuidad. Que la libertad de esta soledad, de este individuo aunque sea físico, no le será nunca negada ni sustraída, que aquello que flota solo, el instante, el punto, no regresará a masa ni a continuidad alguna. Promesa, pues, de algo más allá de su ser y de su esencia. De su ser y de su esencia sin presencia."

clave/s: Vista
Libertad

Página(s) 139	"Todo lo que se abre dando a ver en unidad lo que ha aparecido como fragmentario y hasta inconexo y encontrado lo salva en rosa; en forma de rosa que admite innumerables pétalos, a partir de los cuatro iniciales (...)."	clave/s: Música
Página(s) 139	"El anuncio incompleto, la incompleta profecía."	clave/s: Utopia

Título libro: *Pensamiento y poesía en la vida españ* **Año edición:** 1996

Página(s) 7 "(...) la tremenda tragedia española ha **clave/s:** Entrañas
puesto al aire, ha descubierto las entrañas
mismas de la vida."

Página(s) 29	"Un cierto ritmo, pues, es la base de la civilización, de una sociedad."	clave/s: Ritmo
Página(s) 30	"(...) toda la estructura de los múltiples tiempos en que un hombre de hoy vive sin darse cuenta. Cada uno con un ritmo diferente (...)."	clave/s: Ritmo
Página(s) 32	"Pero mandar ¿no es algo que habrá de desaparecer, que estamos buscando desaparezca?"	clave/s: Utopia
Página(s) 34	"(...) hay una relación entre el saberse mover físicamente y el saberse mover en la historia. (...)" "En el modo de moverse de las multitudes, un observador avisado podría sorprender la situación social de un país. Por el ritmo o la falta de ritmo, por el modo de mover los pies, de dejarse espacio o de aglomerarse."	clave/s: Ritmo
Página(s) 34	"(...) el ritmo extraño mecánico, del "paso de ganso" de los desfiles hitlerianos (...)."	clave/s: Ritmo
Página(s) 34	"Hay un ritmo, un modo de moverse que es el 'tempo', diríamos, de la finalidad. (...) Y a un régimen político se le puede juzgar por el ritmo que imprime a todo un pueblo."	clave/s: Ritmo
Página(s) 35	"(...) ningún pasado nos es enteramente conocido."	clave/s: Tiempo
Página(s) 41	"La historia no tendría sentido si no fuera la revelación progresiva del hombre. Si el hombre no fuera un ser escondido que ha de irse revelando."	clave/s: Utopia

Página(s) 46	"(...) si en el fondo de la vida humana no alentara, inagotable y ávida, inexorablemente como la misma vida, la esperanza, no tendríamos historia ni el hombre se hubiera propuesto ser humano. Ha tenido que proponérselo y tenemos que seguir proponiéndonoslo. La esperanza no es un simple alentar, tiene sus eclipses, sus caídas, sus exaltaciones, su momentáneo anegamiento, su resurrección."	clave/s: Utopia
Página(s) 47	"Nace el hombre como producto de un largo sueño, en el que va un designio inconmensurable."	clave/s: Utopia
Página(s) 48	"Y mientras más honda, apasionadamente, se es capaz de anhelar, querer, amar, mayor es el riesgo del error."	clave/s: Utopia
Página(s) 49-50	"(...) nada de lo que verdaderamente se quiere puede ser logrado si contradice o hunde el pasado; lo mismo en la vida personal que en la histórica, nada puede lograrse si hunde el pasado."	clave/s: Tiempo Utopia
Página(s) 50	"Sólo son permanentes las victorias que salvan el pasado, que lo purifican y liberan."	clave/s: Utopia
Página(s) 51	"(...) hasta ahora, en todos los dinteles que el hombre ha atravesado en su carrera, un crimen acechaba. Y el crimen ha sido hasta ahora siempre cometido; no nos hemos librado de él y sólo tras de él ha brotado el conocimiento."	clave/s: Utopia
Página(s) 56	"(...) el dintel de la historia ante el cual el hombre ha retrocedido una y otra vez (...): que allí donde nos agrupemos (...) deje de existir un ídolo y una víctima; que la sociedad en todas sus formas pierda su constitución idolátrica; que lleguemos a amar, creer y obedecer sin idolatría; que la sociedad cese de regirse por las leyes del sacrificio o, más bien, por un sacrificio sin ley."	clave/s: Utopia

Página(s) 59	"La historia ha de dejar de ser representación, figuración hecha por máscaras, para ir entrando en una fase humana, en la fase de historia hecha tan sólo por necesidad, sin ídolo y sin víctima, según el ritmo de la respiración."	clave/s: Utopia
Página(s) 59	"Dionisos es también el dios de la historia."	clave/s: Dionisos Utopia
Página(s) 60	"(...) el día venturoso en que todos los hombres hayan llegado a vivir plenamente como personas, en una sociedad que sea su receptáculo, su medio adecuado, el hombre habrá encontrado su casa, su "lugar natural" en el universo."	clave/s: Utopia
Página(s) 66	"¿No sería la idea más perfecta, más equilibrada, aquella hecha por el juego de las tres edades? Y ¿no sería el hombre, o el grupo de hombres especialmente dotados para dirigirla, quienes supieran integrar en su actuación los tres modos de actuar: el del ensimismamiento del niño, el de la acometividad del joven y esa serenidad, ese poder de regulación del hombre maduro dado a la justicia, capaz de neutralizar las demasías de la historia?"	clave/s: Utopia
Página(s) 80	"(...) el nudo trágico de la historia de Occidente que es el absolutismo (...)."	clave/s: Libertad Utopia
Página(s) 82	"El anhelo es un signo de vacío. El hombre podría definirse (...) como el ser que alberga dentro de sí un vacío; el vacío sólo aparece en la vida humana."	clave/s: Utopia
Página(s) 82	"El anhelar es como la respiración del alma. Presupone un vacío que ha de llenarse; ese dentro que es la vida donde quiera que se muestre. En el ser humano este vacío es metafísico, podría decirse, puesto que nada lo calma."	clave/s: Utopia
Página(s) 83-84	"(...) el anhelo es la manifestación difusa, primaria, superficial de la esperanza, que es su foco, su hogar y su raíz última."	clave/s: Utopia

Página(s) 84	"El esperar es el movimiento íntimo de la interioridad, se entiende como alma o persona y es, a la vez, pasividad y actividad."	clave/s: Utopia
Página(s) 86	"Pues el esperar [es] un movimiento espontáneo, irreprimible de la persona, debería ejercitarse con un cierto ritmo (...)."	clave/s: Utopia
Página(s) 86	"El ritmo de esperar (...) ha oscilado frenéticamente entre estallidos de esperanza y caídas en la desesperación, separados por largas pausas de esperanza retenida, al modo de pantanos."	clave/s: Utopia
Página(s) 88	"(...) un conocimiento purificador de las entrañas que engendran la historia."	clave/s: Utopia
Página(s) 89	"El absolutismo es nuestro gran pecado, porque en él, con él, negamos lo mismo que queremos: el que la persona humana se realice íntegramente."	clave/s: Libertad Utopia
Página(s) 89	"(...) el hombre es un animal lujoso, constitutivamente excesivo."	clave/s: Utopia
Página(s) 89	"El que logra llegar al poder (...) tiene que desprenderse de él al mismo tiempo que lo ejerce. En la medida que lo logre tendrá sustancia moral su acción. Y en esta misma medida, diríamos, es legítimo su poder."	clave/s: Libertad Utopia
Página(s) 90	"El crimen ronda al amor tanto como al poder; tanto como el error ronda al anhelo y la ceguera a la esperanza."	clave/s: Utopia
Página(s) 90-91	"(...) desprenderse del poder al mismo tiempo que se ejerce, conservando íntegra la sustancia de la propia alma, de la propia persona. De ser, en suma, bajo el que manda, bajo el personaje histórico cuando a tal grado se llegue, una persona. Que la persona sea la máxima realidad y no el personaje."	clave/s: Utopia
Página(s) 91	"(...) todo endiosamiento requiere una víctima y una complicidad."	clave/s: Libertad Utopia

Página(s) 91	"En el que ama, el desprendimiento ha de ser del ansia de posesión implícito en el amor."	clave/s: Libertad Utopia
Página(s) 93	"El endiosamiento produce necesaria, inevitablemente, crimen, porque sólo con esta total transgresión de la ley se compensa la exaltación absoluta de la persona. Sólo el mal puede mantener, mientras dura, el absolutismo de una persona."	clave/s: Libertad Utopia
Página(s) 95	"El complicado proceso del endiosamiento y sus crímenes podrán resumirse diciendo que es el triunfo de la destrucción. El hombre occidental embriagado del afán de crear, quizás ha llegado a querer crear desde la nada, a imagen y semejanza de Dios. Y como esto no es posible se precipita en el vértigo de la destrucción; destruir y destruirse hasta la nada, hasta hundirse en la nada."	clave/s: Libertad Utopia Música
Página(s) 96	"En muchos juegos infantiles quedan vestigios antiquísimos de muchas situaciones decisivas en la vida humana."	clave/s: Schneider
Página(s) 97	"(...) solamente se es de verdad libre cuando no se pesa sobre nadie; cuando no se humilla a nadie, incluido a sí mismo."	clave/s: Libertad
Página(s) 97	"La condición humana es tal que basta humillar, desconocer o hacer padecer a un hombre -uno mismo o el prójimo- para que el hombre todo sufra. En cada hombre están todos los hombres."	clave/s: Libertad
Página(s) 100	"(...) el hombre vive espontáneamente enajenado en su historia no enteramente humanizada todavía. (...) por tanto, la relación económica no es causa, sino efecto, uno de los efectos en que se muestra esta enajenación previa, anterior a toda manifestación concreta."	clave/s: Libertad

Página(s) 100	"La enajenación se muestra en todos los aspectos de la vida humana que nos tomemos el trabajo de considerar; en todo lo que es trato con el prójimo y en todo lo que es propiamente social. Y, lo más grave, en lo que es trato consigo mismo."	clave/s: Libertad
Página(s) 102	"Toda moral heroica está fundada en la enajenación (...)."	clave/s: Libertad
Página(s) 108	"La arquitectura es el arte que más metáforas proporciona a la historia."	clave/s: Libertad
Página(s) 110	"(...) también la historia en su transcurrir puede ser concebida y pensada como matemática, una matemática del movimiento, no de la quietud."	clave/s: Libertad Música
Página(s) 112	"El racionalismo ha realizado la abstracción del tiempo."	clave/s: Tiempo Libertad
Página(s) 116	"El absolutismo es una imagen de la creación, pero invertida. Al crear hace la nada; anula el pasado y oculta el porvenir. Un verdadero nudo que se quiere hacer en el tiempo. Por ello, un infierno."	clave/s: Tiempo Libertad
Página(s) 116	"El error de todos los absolutismos ha sido querer detener el tiempo (...)."	clave/s: Tiempo Libertad
Página(s) 116	"(...) el terror pánico a todo lo que se mueve."	clave/s: Tiempo Libertad
Página(s) 129	"Invierte [el individualismo] el orden de las cosas, como si el individuo hubiese engendrado la sociedad. Es el pensamiento de Rousseau cuando en 'El contrato social' hace nacer la sociedad de un pacto entre los individuos."	clave/s: Libertad

Página(s) 130	"(...) la historia no es asunto lógico, simplemente porque tiene su lógica propia, su orden que no se puede reducir al orden construido por el pensamiento racionalista. Un orden que es necesario descubrir. La historia es ella misma sistema, según muestra la razón histórica de Ortega y Gasset. Mas este sistema no construye al modo de premisas y consecuencias, sino en la forma de una razón narrativa, donde no hay construcción, sino visión, descubrimiento."	clave/s: Libertad Tiempo Música
Página(s) 131	"El ser individuo comenzó (...) por ser un privilegio que hundía sus raíces en lo sagrado."	clave/s: Libertad
Página(s) 133	"(...) el individuo y la clase social son coetáneos históricamente."	clave/s: Libertad
Página(s) 134	"Individuo y sociedad han aparecido, coetáneamente. (...)." "El individuo en su manifestación total parece ser así, no una realidad previa existida siempre, según ese error ya señalado de fundar en el pasado la finalidad de la historia. Error que proviene de un error más amplio, la dificultad que hasta ahora se ha experimentado de pensar en términos de movimiento. Y la historia lo es. A medida que la mirada humana vaya corrigiendo su estatismo, o sea, el fijar las cosas al mirarlas, se irán deshaciendo antagonismos que aparecían radicales (...)."	clave/s: Libertad Música
Página(s) 143	"(...) el hombre es criatura en trance de continuo nacimiento."	clave/s: Utopía
Página(s) 145	"(...) existe la historia (...) porque el hombre, su protagonista, es algo que no se agota en la historia, porque en alguna dimensión de su ser está más allá de ella. Y por eso la produce."	clave/s: Libertad Utopía

Página(s) 146	"La vida es por sí misma una infinitud en donde todo ser viviente muere. (...)."	clave/s: Utopia
	"(...) Su indigencia es (...) el principio de su poder."	
Página(s) 147	"Todo ser viviente roba para dar más, para dar lo no habido."	clave/s: Utopia
Página(s) 148	"Cada especie es quizás un teorema de la vida en el espacio-tiempo, cuya demostración y prueba se nos mantiene oculta. Porque la vida gusta de esconder su esfuerzo. Es misteriosa como toda conclusión."	clave/s: Utopia
Página(s) 151	"En el hombre hay algo que escapa a la sociedad y justamente, por suceder así, hay historia humana."	clave/s: Utopia
Página(s) 155	"Solamente cuando se revela lo divino como persona, el sacrificio humano cesa."	clave/s: Libertad Utopia
Página(s) 160	"La fe es la actitud que corresponde al futuro; es el modo de tratar con él; de abrirle paso."	clave/s: Utopia
Página(s) 160-161	"(...) la persona puede crear en función de la sociedad y para ella, lo que siempre sucede aunque no se quiera, pues toda creación humana se revierte en algún modo sobre la sociedad."	clave/s: Utopia
Página(s) 162	"(...) previamente a todo acontecimiento memorable, está el sentir originario del hombre, de sentirse venir de algo. Si por un momento fijamos la atención en nosotros mismos, sentimos nuestra vida viniendo, fluyendo desde un pasado."	clave/s: Utopia
Página(s) 163	"No ha habido civilización sin quimera. Y de la calidad, fuerza y realidad de su quimera, depende la grandeza de esta civilización."	clave/s: Utopia
Página(s) 163	"No hay creación sin profecía."	clave/s: Utopia

-
- Página(s)** 165-166 "El necesitar de la verdad es lo característico del hombre. Y en la medida no ya en que lo logre, sino en que lo quiera, en que lo persiga, irá unificando su tiempo, reuniéndolo de su dispersión." *clave/s:* Utopia
-
- Página(s)** 166-167 "(...) sin anticipación, el futuro no existiría, no se abriría paso jamás. Es el sacrificio recto que han realizado cuantos hacen un vacío en su tiempo para recordar y pensar. Heroico hasta el martirio en algunas circunstancias en que el futuro es demasiado diverso o en que el pasado se ha ido acumulando sin examen, conflicto tras conflicto sin aclarar, en un solo conflicto estacionado que desencadena la catástrofe. Pararse entonces a pensar puede significar el martirio (...)." *clave/s:* Utopia
-
- Página(s)** 167 "La persona humana tiene también su vida: respira en el tiempo y se alimenta de la verdad." *clave/s:* Utopia
-
- Página(s)** 171 "(...) el privilegio de algunas de esas palabras [como "democracia"] es que contienen un futuro no actualizado y cuya superación completa nos es todavía imposible vislumbrar." *clave/s:* Utopia
-
- Página(s)** 172 "(...) que la sociedad sea adecuada a la persona humana; su espacio adecuado y no su lugar de tortura." *clave/s:* Utopia
-
- Página(s)** 173 "Todo lo que estuvo vivo, desde el momento que lo miramos, vuelve a estarlo, lo restituimos a la vida con sólo atender a ello un instante. Lo vivo, aunque ya no lo esté, revive al contacto de la vida." *clave/s:* Utopia
-
- Página(s)** 173 "(...) las sustancias vivientes, siendo acto, poseen una potencia nunca enteramente actualizada; señal de vida." *clave/s:* Utopia
-

Página(s) 176	"Suelen esclarecerse ciertos procesos cuando advertimos su semejanza con otros muy alejados, pero en los que se observa cierta analogía, a lo menos como movimiento. Ya en las cosas de la vida el movimiento es esencial."	clave/s: Ritmo
Página(s) 179	"Los pueblos viven, han vivido, en una mezcla, en un ritmo, en una especie de vaivén entre esperanza y desesperación que raramente llega al extremo."	clave/s: Ritmo
Página(s) 181	"La demagogia es la adulación universal. Y como toda adulación, invita a quien va dirigida a detenerse allí donde se encuentra; a fijarse en la situación en que ya está (...). Porque toda transformación requiere esfuerzo. La adulación, al dpar por definitiva la situación actual, inyecta en el ánimo de quien se trate -un pueblo o un alguien determinado- que es innecesario realizar esfuerzo alguno."	clave/s: Libertad Música
Página(s) 182	"(...) el supuesto de la democracia: que toda la sociedad sea pueblo."	clave/s: Libertad
Página(s) 182	"(...) el pueblo es el acreedor universal. Lo es en la medida en que es el heredero universal, de todos los bienes intelectuales, morales, económicos, que el hombre ha descubierto y conquistado."	clave/s: Libertad
Página(s) 183	"(...) la demagogia degrada al pueblo en masa."	clave/s: Libertad
Página(s) 184	"El demagogo (...) desprecia al pueblo, consciente o inconscientemente, como todo adulador a aquel a quien adula."	clave/s: Libertad
Página(s) 185	"Saben por experiencia todos quienes se interesan en la poesía popular, en la música, en todas las formas de expresión del pueblo, cuán difícil es poder caracterizar los modos de sentir de un pueblo determinado y, a través de ellos, establecer el sistema de creencias que anida en el alma de un pueblo."	clave/s: Libertad Música

Página(s) 186	"El modo antiguo, el que todavía persiste en los pueblos, hablar es decir una verdad, señalar una realidad. Lo importante en lo dicho no es que yo lo piense o lo sienta sino que sea cierto. La función expresiva del decir está reducida al mínimo y la objetividad llevada al máximo. (...) Pues a este modo de hablar se le puede aplicar en modo auténtico lo que los antiguos egipcios entendía por verdad: "La palabra exacta con el tono justo"."	clave/s: Libertad Palabra Música
Página(s) 187	"Hay una mezcla de sobriedad y de riqueza, un sobrio esplendor en el lenguaje popular, análoga a la música de un órgano, pues tiene multitud de registros, mientras que el nuestro civilizado deja oír uno solo."	clave/s: Libertad Palabra Música
Página(s) 193	"(...) todo nacionalismo tiene su término, por amplio que sea su radio, está condenado a cesar un día. Sólo tiene un futuro ilimitado, un futuro verdadero, lo universal. Y aquella tesis o posición que de verdad lo sea tendrá que abrirse para acoger en sí cuanto de razón, de verdad, haya en las demás. Y tendrá que desbordar de sí misma para penetrar en las demás, para fecundarlas, al par que es fecundada por ellas."	clave/s: Libertad Nietzsche Música
Página(s) 196-197	"(...) solamente lo real puede existir al mismo tiempo que es negado. Real es aquello que está más allá de su afirmación y de su negación. Aquello que si es negado, vivido negativamente, en las múltiples formas en que esto puede suceder, deformado, tergiversado, llevado a sus peores consecuencias por ser cultivado sólo en sus peligros, sigue aún existiendo. (...)" "Es real aquello que no puede ser destruido, que reaparece una y otra vez de todo intento de destrucción (...)".	clave/s: Libertad

Página(s) 198 "(...) no sólo es proletario aquel que trabaja manualmente, sino todo aquel que nunca llegó a dirigir y que nunca ha mandado; que ha asistido a la sucesión de ajenas hegemonías y predominios." **clave/s:** Libertad

Página(s) 200 "(...) esos ritmos de los discursos hitlerianos, en que las palabras servía de soporte a una especie de "tam tam" de tambor mágico. Y la droga de las paradas y desfiles, la continua apelación a los impulsos más irracionales; ese regreso a una oscura magia." **clave/s:** Libertad
Música

Página(s) 202 "Y entre paraíso e infierno, es cierto, una tradición persistente ha llamado de tanto en tanto a la razón, es decir, hacia lo que no es un punto absoluto que cierra el horizonte, sino que lo abre. Y esto es el método, el camino. Siguiendo la metáfora diríamos que el camino -el método- es el Purgatorio. Esa relatividad de la razón verdadera que sabe moverse en el Tiempo. Más bien, en los Tiempos." **clave/s:** Libertad
Música

Página(s) 202 "(...) la sociedad o el modo de vida democrático es la liberación y disolución de todo absolutismo." **clave/s:** Libertad

Página(s) 202-203 "(...) no hay conocimiento alguno que no tenga como origen, y aun fundamento, una intuición: algo simple que se da en un instante. Mas no basta, porque desborda y sólo sería posible detenerse en ella si pudiésemos también detener la vida, darla por conclusa. Pero al no ser así, es necesario pensar. (...) Y pensar es introducir la diversidad, es hacerla descender de ese cielo supratemporal donde aparece todo lo que es uno, a la vida que es multiplicidad, relatividad. Ver en el cambio aquello que por ser uno apareció aislado, absoluto." **clave/s:** Libertad
Utopía

Página(s) 202	"Aquello que fue visión, ha de ser realizado. Pues en la vida humana no basta con que algo aparezca real, ha de ser realizado día tras día. Y ha de ser edificado, construido. Es la contribución del hombre a la realidad."	clave/s: Libertad Utopia
Página(s) 203	"La solución está en la fidelidad, en la doble fidelidad a lo absoluto y a la relatividad, a aquello que vivimos o vemos fuera del tiempo y al tiempo en su correr implacable."	clave/s: Libertad Música Utopia
Página(s) 203	"Avanzar, en realidad, sólo se logra sabiendo recorrer las diversas dimensiones del tiempo. En vez de quedarse fijo, preso en la fijeza, frente a una imagen o una idea o un propósito, recorrer con él los múltiples caminos del tiempo hacia el pasado y hacia el futuro; contrastado con los diversos presentes."	clave/s: Libertad Música Utopia
Página(s) 204	"Ser persona activamente exige esta atención constante al cambio de las situaciones vitales y una acción en consecuencia."	clave/s: Libertad Música
Página(s) 204	"La democracia es el régimen de la unidad de la multiplicidad, del reconocimiento, por tanto, de todas las diversidades, de todas las diferencias de situación."	clave/s: Libertad Música
Página(s) 204	"La inclusión de lo social en la vida moral de la persona requiere de ella una movilidad a través del presente, como si el presente fuese pasado y futuro a recorrer - el presente en toda su complejidad-, para concertarlo en una especie de armonía de los tiempos."	clave/s: Libertad Música
Página(s) 204	"Si se pudiera hacer un corte en el instante presente, el de la convivencia, aparecería compuesta de una multiplicidad, que tendría que ser armonizada."	clave/s: Libertad Música

- Página(s)** 205 "La mente de la mayoría de las gentes es todavía estática y concibe la realidad como conjunto de cosas y la vida -aun la propia- como conjunto de hechos, negándose a ver que los hechos son "momentos" de un interminable proceso, análogamente a como las llamadas cosas son, según la física moderna, haces de energía. Aún estas ideas no han creado sus imágenes adecuadas ni han engendrado, por tanto, un sentimiento que les corresponda."
- Página(s)** 205 "En todo absolutismo de pensamiento y en todo despotismo yace el miedo a la realidad humana y aun a la realidad, previa a la humana. Se teme a la riqueza, a la multiplicidad, al cambio."
- Página(s)** 206-207 "(...) las gentes hostiles a la democracia la encuentran siempre desordenada o abocada al desorden (...). Es simplemente que al negarse a participar en su orden, confunden ese orden viviente, fluido con el caos, como alguien cuyo oído no pudiera seguir el fluir de una melodía o la complejidad del contrapunto; alguien que quisiera encontrar el orden y la armonía en el sonido continuo de una nota. Es el quietismo del que tenemos que librarnos los occidentales."
- Página(s)** 206 "El orden de una sociedad está más cerca del orden musical que del orden arquitectónico. (...) La transformación que ha de verificarse quizá sea tal que algún día -felizmente- la imagen de la vida histórica del quehacer histórico provenga de la música; de este orden que armoniza las diferencias."

Página(s) 206

"La confusión del orden con la quietud hunde sus raíces en un terror primario. Y es uno de los aspectos más peligrosos de ese estatismo que aún subsiste en la mente occidental. Pues no hay una razón para que la imagen sea la de un edificio más que la de una sinfonía. (...) la sinfonía hemos de escucharla, actualizarla cada vez; hemos de rehacerla en cierto modo, o sostener su hacerse: es una unidad, un orden que se hace ante nosotros y en nosotros. Nos exige participación. Hemos de entrar en él para recibirlo."

clave/s: Libertad
Música

Página(s) 208

"Mas hay un modo de afirmarse como persona, un modo trágico que es afirmarse en personaje; el personaje es siempre trágico; bajo él gime la persona y para liberarse un día se precipita en tragedia, después de haber precipitado a lo que de ella dependió. Si el hombre occidental arroja su máscara, renuncia a ser personaje en la historia, quedará disponible para elegirse como persona. Y no es posible elegirse a sí mismo como persona sin elegir, al mismo tiempo, a los demás. Y los demás son todos los hombres."

clave/s: Libertad
Utopia

Página(s) 40	"Sus mejores libros [los de Unamuno] tienen su origen en una feliz "ocurrencia", en un instante privilegiado, éxtasis que llega mientras pasea en el bosque o descansa junto al camino. Es la soledad de un corazón que de pronto se hace sonora y, embriagado de felicidad, corre a cantarla ante todos los hombres, gozoso de su ventura."	clave/s: Corazón Música
Página(s) 40-41	"Todos -los que pertenecen a tal denominación de "intelectuales"- son hacedores de memorias y confesiones, siempre sintiéndose individuos, centro originario, corazón sonoro."	clave/s: Corazón Música
Página(s) 49	"Un poeta como Zorrilla, tan oratorio y tópico, ha sido en este amargo siglo XIX uno de los pacificadores más efectivos: sus ritmos, sus tópicos poéticos, su música ha llevado algo de dulzura al enconado corazón hispánico. Unamuno en sus 'Recuerdos de niñez y mocedad' cuenta cómo se embelesaba leyéndolo en la huerta familiar, cuando era mozo de instituto, y es algo así como si la tonada maternal le hubiese mecido. La poesía de Zorrilla y la oratoria de Castelar han sido los mayores agentes de concordia en nuestra discordante vida del siglo XIX."	clave/s: Corazón Música
Página(s) 50	"Y por no haber penetrado efectivamente hasta las creencias del español, la reforma cartesiana, es decir, la razón moderna en su plenitud, que era matemática y que era la afirmación del individuo como tal, la mente española no pudo entrar en el concierto europeo. No era cuestión de dotes, sino de que en España no se realizó esa reforma del entendimiento que puso en libertad al individuo, en libertad y soledad, y aceleró la marcha de la razón dominadora."	clave/s: Descartes

Página(s) 52

"Piedad es la forma primeramente accesible de lo religioso, la toma de contacto, indefinible, pues toda religión comienza por lo inefable y acaba en ello, pues lo que de ella puede ser revelado en palabras es una parte mínima de todo lo que nos ofrece. Y esto inefable es, sin embargo, el fundamento de la palabra, de que haya cosas y nombres para las cosas, pues que más bien se parece a un espacio, a un espacio vital donde vivimos, nos movemos y llegamos a ser."

clave/s: Palabra

Página(s) 55

"Si nos situamos en la España de Galdós, que es la inmediatamente anterior, Unamuno resulta ineludible, necesario, con su exceso, con su delirio, con su obstinación, con ese persistente grito que acaba por hacerse su voz natural. ¿Era la suya? Todo escritor posee un volumen de voz que no es sólo la que tiene espontáneamente, es producto de su ímpetu y facultades y del espacio que halla donde resonar. Y el espacio que ante la voz Unamuno se abrió fue el inmenso de tres siglos silenciosos. La voz no resuena en el espacio, es decir, en el número de personas que la escuchan solamente, la oyen también los muertos, hay quienes hablan para que los muertos oigan. Y este alguien en España fue Unamuno."

clave/s: Palabra

Página(s) 57

"Ha comenzado [el hombre europeo] por la conciencia, por instalar en ella su existencia como en lo último, inmediato, evidente. A medida que va a lograr el intento de vivir según esta evidencia, crece aquello que le es contrario. Es el caso de crecimiento de contrarios más pavoroso que se haya podido vislumbrar."

clave/s: Descartes

-
- Página(s)** 57 "En Bergson y Freud se hace patente tal conflicto [entre la conciencia y lo que no lo es]; no tan rápidamente en Husserl, por ser su obra método de origen y raíz científica. Mas ¿hubiera sido necesaria su obra maravillosa, ese sutilísimo describir el río de la conciencia, ese disecar su fluencia si no se hubiese convertido en un problema?" **clave/s:** Tiempo
-
- Página(s)** 58 "Y así también la conciencia, haz luminoso, no es el centro del hombre; tampoco la sombra que a su espalda o bajo ella queda; sería la medida, la medida desde algo más allá de la luz y de la sombra, porque todo contrario llama a su contrario." **clave/s:** Descartes
-
- Página(s)** 58-59 "Se trata de la creencia extendida a partir del descubrimiento cartesiano, de que el hombre consiste en conciencia, de que es la conciencia la totalidad de su ser. Pero la réplica más terrible ha ido creciendo desde diferentes lados de la vida, del arte, del pensamiento. La sombra de tal claridad había confundido tanto que ha hecho surgir al fin esos testigos desesperados, como este nuestro don Miguel o como su hermano mayor, el danés Kierkegaard." **clave/s:** Descartes
-
- Página(s)** 61 "Sin duda que hay una cierta medida entre lo que se dice y lo que se mantiene callado, equilibrio definitivo para la salud humana. A la luz de la diferencia entre hombre y mujer puede verse tal reacción, pues entre tantas diferencias entre varón y mujer, la más evidente es entre lo que la mujer dice y lo que calla, lo apegada al silencio que ha estado, cómo ha podido sobrellevar la vida a fuerza de callar. En cambio, el hombre parece encontrar fuerza para sobrellevar algo cuando lo dice, cuando lo publica, liberándose de ello y dándole estado, objetividad." **clave/s:** Corazón
Palabra
-

Página(s) 64	"Débilmente se han proclamado en la segunda mitad del siglo XIX varias religiones: la de la humanidad -que ha tenido una proclamación más clara y decidida como debida al fin a la filosofía-, la de la naturaleza, la del arte, después la de la música -la poesía ha sido más cauta-, la del progreso, la de la ciencia, la implicada en la filantropía..."	clave/s: Música
Página(s) 64	"Ideologías. Encrucijada entre filosofía, religión y política."	clave/s: Libertad
Página(s) 65	"Y bien, ¿qué es una ideología si no unas ciertas ideas que actúan como si fueran dogmas religiosos? Un sistema filosófico simplificado gracias a su difusión y que viene a funcionar como una fe."	clave/s: Libertad
Página(s) 66-67	"Es que al fin, al hijo de la tradición que va desde san Agustín a Hegel, le era imposible vivir con ese centro de sí vacante, con esa su interioridad sin habitar, y a la figura que labró el hueco, a la figura que con su irradiación poderosa descubrió tal espacio que sólo para él parecía estar preparado, a esa figura vino a sustituirla, por el pronto, otra que por eso perdía inmediatamente sus caracteres y se tornaba vaga. Y la atención a ella prestada se convertía bien pronto en obstinación maniática, o bien en evidente idolatría." "Tal la música, el arte en general, muy en general; tal la humanidad y la ciencia; tal el progreso, tal la justicia, la fraternidad, tal la paz."	clave/s: Música
Página(s) 68	"Las mujeres, criaturas que habían encontrado su fuerza en el silencio, salen [a partir de finales del siglo XVII, cuando nace la literatura moderna] de su sombra porque también necesitan revelarse, "ponerse en evidencia". ¿Qué es lo que sucede? La multitud de expresiones no consigue esa expresión única que se necesita para la aparición del espacio vital."	clave/s: Palabra

Página(s) 71-72 "Una atmósfera, un clima, una cierta temperatura que hace reconocible la más breve y la más inexpresiva de sus frases [de Unamuno]. Temperatura y ritmo propios que es tanto como decir estilo. (...) Temperatura, tensión y, especialmente, ritmo, son las señales egregias de que existe eso que se llama una obra, la señal de existencia de un mundo propio, su prueba física." *clave/s:* Ritmo

Página(s) 72 "Así, cualquier obra de Unamuno, desprendida de todas las demás y no siendo de las mejores, es portadora de ese ritmo singular, intraducible y propio que le hace, a la par, inolvidable y reconocible. Es la marca de singularidad que denuncia como imitación cualquier intento de seguimiento y que hace que un verdadero seguidor lo sea más auténticamente cuanto más tenga un estilo diferente y un ritmo distinto. Es lo intraducible, aunque sea producto de algún número y medida. Ciertos números, ciertas fórmulas pueden ser, a la par, numéricas e inencontrables para todos los que no sean su legítimo poseedor. Es lo que se podría llamar "signo sagrado", expresión de esa unidad personal de una obra, signo visible y audible de la unidad íntima y profunda que es la individualidad suprema." *clave/s:* Ritmo

Página(s) 72 "Ritmo y tensión son fórmulas de algo más amplio, de un espacio único, de un espacio propio, con una determinada estructura, que hace suyo cuanto toca." *clave/s:* Ritmo

Página(s) 72 "Unidad anterior a la realización de sus obras [las de Unamuno], preexistencia de la obra. Está, pues, en la categoría de la realidad, que hizo pensar a Platón la Teoría de las Ideas." *clave/s:* Ritmo

Página(s) 73	"La Musa, en último término, es la unidad de cada género artístico, es la unidad propia, la unidad genérica última. Apelar a ella, siquiera fuese retóricamente, era estar dentro de la más pura tradición platónica, era creer en esta unidad que era ya en un principio y que sólo cuando desciende hace que exista una obra."	clave/s: Ritmo Platón
Página(s) 74	"De ahí que, examinada en su conjunto por orden cronológico, en la obra de don Miguel, apenas podamos encontrar progreso alguno, pero sí despliegue, desarrollo. Todo lo que está en las obras de su madurez estaba ya señalado en el comienzo."	clave/s: Forma Espiral
Página(s) 78	"Poco importan sus aciertos poéticos, poco su dominio del idioma, poco o nada esas cacofonías, esos torbellinos del lenguaje forzado, retorcido como un hierro al rojo del que se quiere hacer otra cosa. En ella, el idioma está descoyuntado, deshecho para, en estado de fusión, plegarse a la expresión irreductible, propia. Aquí Unamuno padece la desesperación de la expresión, la desesperación de la creación por la palabra que tropieza con una palabra ya hecha, ya forjada que él querría instrumento propio."	clave/s: Palabra
Página(s) 91	"Job, el padre de la expresión en que no se nombra poéticamente a las cosas y a los más delicados y misteriosos seres, como fue el genio de Grecia, sino de la expresión trágica en que lo que se revela es un personaje, la tragedia de ser alguien."	clave/s: Palabra
Página(s) 92	"Toda pregunta va en busca de una unidad y huye de una multiplicidad."	clave/s: Forma

Página(s) 93	"La vida entera, con eso que se llama experiencia, no es sino el doble proceso de eliminación de nuestros yos multitudinarios, de nuestros muchos imaginarios, y la salida y salvación de nuestra nada para alcanzar, por fin, la unidad."	clave/s: Forma
Página(s) 94	"Aristóteles dice de la materia prima que está dotada de privación. La existencia humana desde Job, según Unamuno, es una nada que está dotada de avidez, de inmensa avidez de ser. Ser es querer ser y no resignarse a dejar de ser. Es lo único que se nos ha dejado, la apetencia divina, la no resignación a ser devorado."	clave/s: Forma
Página(s) 114	"La voluntad es la vida en su esencia misma, y la vida no suele proceder de modo directo, sino dando rodeos, fabricando máscaras."	clave/s: Forma
Página(s) 130	"Unamuno ha sido nuestra vida. Daniel en la cueva de los leones, ha tenido el valor de descender a los más negros abismos para mirar, con mayor detenimiento que Larra en su superficial espejo, una a una las llagas purulentas de nuestras entrañas. Ha sido el poeta, el eterno y permanente Orfeo que desciende a los infiernos para mirar y aprender la secreta música que tendrá valor redentor y purificador."	clave/s: Orfeo
Página(s) 137	"La pobre criatura que tenga que luchar contra la posibilidad se siente, de antemano, vencida, aunque ejercite su voluntad y la ponga en tensión. Y no hay dolor alguno que venga de la realidad, por espantoso que sea, que desconcierte tanto como este de la posibilidad, porque la realidad nos puede causar dolor, pero la posibilidad, algo que es peor que el dolor mil veces, el desaliento. Porque es la posibilidad, y no la realidad, la que nos vence por el desaliento."	clave/s: Entrañas

Página(s) 141	"La falta de vocación tiene que ser, en último término, falta de realidad; es no decidirse a entrar en la posibilidad, es una especie de cobardía o de pereza por penetrar en nuestro yo verdadero. Y la falta de vocación deja a los demás sin asidero."	clave/s: Forma
Página(s) 142	"No podría haber envidia si cada uno hiciese coincidir su posibilidad con su realidad."	clave/s: Forma
Página(s) 142	"(...) el remedio para evitar la envidia es abrazarse a la propia realidad, que es abrazarse a la propia experiencia. Mas la experiencia es algo que tenemos que crear, no se logra con sólo dejarse ir o vivir, sino con la máxima actividad. Porque crear nuestra experiencia es, sencillamente, crear nuestra persona."	clave/s: Forma
Página(s) 155	"(...) Unamuno, el terrible español Unamuno, vivió su tragedia de otra manera [distinta a la de Kierkegaard]. Sin ambición filosófica apenas y poseído por un ímpetu que le hacía ser caña que canta - y no que piensa- la gloria del Señor."	clave/s: Música
Página(s) 157-158	"Todo hombre culto tiene no una, sino varias patrias, y el más culto será aquel que en su espíritu y modo de vivir haya incorporado todas las patrias, todas las culturas de las que tenemos conocimiento, aquel en que resuene la voz más remota del pasado, unida a la voz del futuro que clama por abrirse paso."	clave/s: Música

Página(s) 167-168 "La religión en él [Unamuno] es un proceso que abraza su existencia toda, es más; es su existencia misma que se abre paso; es vida, búsqueda del futuro inalcanzable que ha de ser alcanzado; un futuro que, lejos de consumir su pasado, lo ha de arrastrar consigo. Y con el pasado sus "ex futuros", todos sus tiempos, todos los tiempos del verbo; todo lo que el verbo expresa y manifiesta. Todo lo que la palabra dice dentro de sus confines, y lo que queda más allá del confín último, del silencio y de lo indecible, por ella, al fin, revelado como tal. Ya que la derrota de la palabra viene a ser, al cabo, su más resplandeciente victoria; patentizar lo no dicho todavía, y lo indecible." **clave/s:** Palabra

Página(s) 168 "Pues que el dado a la palabra la encuentra brillando en la oscuridad, y a veces la arranca de ella como un diamante de su yacimiento. Ya que la palabra que es en sí misma don, gracia, acarrea lucha, con la palabra y su sombra, con la oscuridad que la envuelve y con el silencio que tiembla cuando se le arranca y que luego resiste. El darse a la palabra es lucha con el Ángel, en la noche de los sueños, esa noche de la que se espera y se teme el despertar." **clave/s:** Palabra

Página(s) 170 "(...) las entrañas, palabra que nace en Unamuno -pues en todo verdadero autor encontramos palabras nacidas-, las entrañas no son infernales. Y si fuera menester un rasgo para señalar la radical diferencia que separa el sentir religioso de este "trágico cristiano" del de un trágico griego, sería ésta: que el mundo de las entrañas no es el lugar de los "ínferos". En el lugar del mundo inferior, se abre un hueco, quizá, quizá un vacío, algo así como la superficie del abismo de la divinidad donde el que simplemente sigue la heredada tradición se sostiene." **clave/s:** Entrañas

Página(s) 173	"Autor es tan sólo el que da la palabra que salva al individuo de su aislamiento, adentrándole en la soledad, donde encuentra la raíz común con el hombre, su hermano. La palabra que responde a la última, agónica soledad que es de cada uno y de todos. La palabra que nace del silencio planeando sobre él, por un momento invulnerable, blanca, para quedar así en el silencio que no acaba de romper: la palabra del que calla."	clave/s: Palabra
Página(s) 180	"Las tinieblas y su agua oscura que el corazón bebe son las tinieblas de la creación y el agua que de ellas mana."	clave/s: Corazón
Página(s) 183	"Quisiera no saber lo que dijese,/ nada decir, hablar, hablar tan sólo,/ con palabras uncidas sin sentido / verter el alma." [Unamuno]	clave/s: Música
Página(s) 184	"Si os dejara en el alma un vago trémolo" [Unamuno]	clave/s: Música
Página(s) 187	"Días de ayer que en procesión de olvido / lleváis a las estrellas mi tesoro,/ ¿no formaréis en el celeste coro/ que ha de cantar sobre mi eterno nido?// Oh Señor de la vida, no te pido / sino que ese pasado por que lloro / al cabo en rolde a mí vuelto sonoro / me dé el consuelo de mi bien perdido." [Unamuno]	clave/s: Tiempo
Página(s) 190	"Pues que esta desesperación que Unamuno tan lúcidamente manifiesta es la desesperación de la suprema, revelada esperanza."	clave/s: Utopía
Página(s) 190	"La duda, pues, la intelectual o racional, queda sobrepasada por esta dialéctica de la desesperación y de la esperanza, que dibuja un extraño movimiento, que ya no es pendular, sino más bien como una espiral, la eterna espiral en que se resuelven las contradicciones del espíritu."	clave/s: Espiral Utopía
Página(s) 191	"Cristo es Luna de Dios, en la noche humana, y por ello se humaniza."	clave/s: Utopía

