



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

EL PENSAMIENTO MÍTICO COMO ORIGEN DE LA CREACIÓN POÉTICA EN
TRES MOMENTOS DE LA TRAYECTORIA ENSAYÍSTICA DE MARÍA
ZAMBRANO: *HACIA UN SABER SOBRE EL ALMA, EL HOMBRE Y LO DIVINO Y
CLAROS DEL BOSQUE*

TESIS QUE PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR EN LITERATURA HISPÁNICA
PRESENTA

MARÍA CARRILLO ESPINOSA

ASESOR

DR. ANTHONY STANTON

México D. F.

Agosto, 2012

AGRADECIMIENTOS

Al concluir este trabajo de investigación en el Doctorado en Literatura Hispánica de El Colegio de México me alegra descubrir, más allá de las coordenadas espacio-temporales, la preeminencia zambraniana de “lugares y rostros”.

En los análisis más rigurosos y en las perspectivas abiertamente dionisiacas están los buenos momentos con aquellos que de una forma u otra me acompañaron en los desvelos, los dolores de cabeza y, por supuesto, en los festejos de este proceso. No faltarán pretextos para seguir celebrando el culto a Dionisos, pero desde ahora, a todos, mi más profundo agradecimiento.

Con la mirada puesta en los caminos que quisiera transitar, me llevo una gran admiración hacia los académicos que me guiaron en este proyecto de investigación.

Por su atenta lectura agradezco a la Dra. Angelina Muñiz-Huberman, a la Dra. Rose Corral y a la Dra. Tatiana Aguilar-Álvarez Bay, quienes fueron parte de la Comisión Lectora. A la Dra. Rose también le agradezco enormemente su apoyo durante el proceso de selección y defensa del tema de tesis. Así como al Dr. James Valender, por su seminario sobre María Zambrano y su generosa ayuda en el laberinto zambraniano.

Por su rigurosa revisión de los borradores y sobre todo por haber compartido una forma de pensamiento y valoración de los textos literarios, tengo una enorme gratitud hacia el Dr. Anthony Stanton, quien, aceptando dirigir esta tesis, aparecía mágicamente cada vez que había uno o varios problemas.

En el mismo sentido, y siguiendo la correspondencia heideggeriana de la gratitud con la memoria, guardo un agradable recuerdo de la Dra. Carmen Moreno Florencia, de quien aprendí que no tiene mayor sentido el conocimiento adquirido a menos que pueda demostrarse con la propia vida.

María Carrillo Espinosa

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

MARÍA ZAMBRANO ENTRE LA REFLEXIÓN Y LA CREACIÓN - - - - -	3
1 La recepción dual de la obra de Zambrano - - - - -	9
2 Primera aproximación al pensamiento mítico en la obra de Zambrano - - - - -	19
3 Recursos teóricos para el análisis de los mitos - - - - -	24
3.1 La fusión de los contrarios - - - - -	27
3.2 El instante - - - - -	30
3.3 El fragmentarismo - - - - -	33
4 El ensayo como género de creación literaria en Zambrano - - - - -	35

CAPÍTULO I

HACIA UN SABER SOBRE EL ALMA - - - - -	43
1 La destrucción del pensamiento sistemático - - - - -	52
1.1 La temporalidad en los mitos - - - - -	58
1.2 La personificación de los mitos - - - - -	63
1.3 La conciliación de los mitos en el fragmentarismo - - - - -	70
2 Esbozo del saber sobre el alma - - - - -	73
2.1 El alma y el corazón - - - - -	76
2.2 El culto órfico y dionisíaco - - - - -	83
2.3 La tradición cristiana - - - - -	88
3 Primeras reflexiones sobre la poesía - - - - -	93

CAPÍTULO II

EL HOMBRE Y LO DIVINO - - - - -	101
1 Lo sagrado y lo divino - - - - -	107
2 La fusión de los contrarios - - - - -	117
3 Los dioses griegos: el juego en la luz - - - - -	122
3.1 La aurora, la metamorfosis y la participación sagrada - - - - -	122
3.2 El Caos, creación desde lo indeterminado - - - - -	128
3.3 Eros y Cronos - - - - -	131
3.4 Atenea y Afrodita - - - - -	133
3.5 Apolo y Dionisos - - - - -	136
3.6 Orfeo - - - - -	143
4 La tradición cristiana: el último descenso - - - - -	148

4.1 El libro de Job - - - - -	152
4.2 La Pasión de Cristo - - - - -	161
5 El origen de la creación poética - - - - -	168

CAPÍTULO III

CLAROS DEL BOSQUE - - - - -	179
1 La conciliación entre la poesía y el pensamiento - - - - -	196
2 El centro y sus metáforas - - - - -	199
3 El eje entre la tierra, el cielo y el infierno - - - - -	203
4 Los mitos insertados en el discurso poético - - - - -	206
4.1 Caos, Eros y el Querubín - - - - -	207
4.2 Cronos, Dionisos y Cristo - - - - -	210
5 Los dioses guardianes de lo desconocido - - - - -	215
5.1 Core - - - - -	216
5.2 Medusa - - - - -	219
5.3 Artemisa - - - - -	222
5.4 Hermes - - - - -	226
6 La última visión de la poesía - - - - -	229
 CONCLUSIONES - - - - -	 241
 BIBLIOGRAFÍA DE OBRAS CITADAS - - - - -	 247

MARÍA ZAMBRANO ENTRE LA REFLEXIÓN Y LA CREACIÓN

La pregunta sobre si Zambrano pertenece a la literatura o la filosofía se ha mantenido vigente a lo largo de toda la recepción de su obra. Al nombrarla ensayista o filósofa solamente se han logrado establecer los parámetros de análisis que tendrán sus textos; sin embargo, su pertenencia a una u otra disciplina sigue sin determinarse. Lo único que se tiene por seguro es que se trata de una forma de escritura híbrida, que, en cuanto tal, tiende puentes hacia dos caminos de expresión, necesitando de ambos para construirse. El fundamento de esta impresión se desprende de la lectura de su obra, como se mostrará en seguida; pero también coincide con los comentarios de Zambrano sobre su propio proceso de escritura. En 1988, tres años antes de su muerte, decía:

He tenido el proyecto de buscar los lugares decisivos del pensamiento filosófico, encontrando que la mayor parte de ellos eran revelaciones poéticas. Y al encontrar y consumirse en los lugares decisivos de la poesía me encontraba con la filosofía.¹

Escrito al final de su trayectoria, este fragmento demuestra cómo el interés por la filosofía que se manifiesta en poesía, o por la poesía que se convierte filosofía, marcó un camino dual que en su propia escritura consistió en el ir y venir entre los conceptos y las metáforas.

Todas las reflexiones meta-estéticas de los libros más tardíos se mantienen en esta dualidad. La “Introducción” a *Los sueños y el tiempo*, por ejemplo, presenta el

¹ La cita proviene de la Presentación que hizo Zambrano para el volumen de la *Revista de Occidente* dedicado al centenario de *Azul*, 86-87 (1988), p. 9.

método epistemológico de la autora desde su deslinde de la filosofía tradicional. Se habla de conceptos como la discontinuidad y lo fragmentario, pero al mismo tiempo se crean las imágenes del laberinto, el viaje y el sueño. Aquí un fragmento:

No es que me haya propuesto hacer la metafísica de los sueños, ni de la realidad en tanto que soñada, sino que al ser el soñar la manifestación primaria de la vida humana, y los sueños una especie de prehistoria de la vigilia, muestran la contextura metafísica de la vida humana allí donde ninguna teoría o creencia puede alcanzar. [...]Cuál sea esta realidad propia de lo humano es cosa que puede perseguirse, irse vislumbrando en el aparente laberinto de los sueños; laberinto que resulta ser viaje, aunque fragmentario, interrumpido, interferido y recurrente.²

No se niega la validez del proceso epistemológico; solamente se intenta proponer un nuevo método basado en la indagación en los sueños. Dado el carácter irracional del mundo onírico, es de esperarse que aquí tengan más importancia las imágenes que los conceptos.

Este fragmento que se desplaza de la reflexión hacia la creación encuentra su formulación contraria en *De la aurora*. El apartado “Antes de comenzar” propone conducir la noción de la creación literaria hacia la parte reflexiva que la constituye. Esta vez se acepta la necesidad de concretar en palabras una obra literaria, pero se pide que sea señalado su origen poético-reflexivo. La propuesta se presenta a partir de una serie de personificaciones que remiten a conceptos centrales en el pensamiento de la autora. “Sonar” habla de la importancia de la musicalidad, mientras que “ser aliento que se interrumpe” y “se esconde” remite a la dualidad revelación-ocultamiento. Aquí el pasaje donde empieza la idea:

Todo lo que se escribe viene al fin, sin remedio, a dar en un libro: un cuerpo material; peso, número, argumento. Nunca pudo sonar simplemente o ser aliento

² *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1992, pp. 3-4. Aunque se publicó en 1992, la composición del libro comenzó de forma paralela a *El hombre y lo divino*.

que irrumpe y luego se esconde.³

En seguida, la composición física o material de un libro se entrelaza con la rivalidad, ligada a la filosofía, del pensamiento mítico frente a la racionalidad:

Y si la ley quedase en suspenso, tan sólo por un instante, la flecha del pensamiento se desharía, antes de que lo impenetrable la despierte. Y si por un instante la caja craneal siguiera dormida, nacería inocente la incauta medusa con su cabellera más suelta que nunca, suelta y al par luminosa, inteligencia sin tesón, ella, la aurora apresada por el temor de la razonable razón de la ciudad, la arquitectónica.⁴

La “flecha” y la “caja craneal”, metáforas de la racionalidad, se oponen a la aparición de la medusa, asociada con lo caótico y lo incontrolable. Tales oposiciones binarias se comentarán en su momento; por ahora empieza a notarse cómo las imágenes no pueden separarse de su contenido reflexivo.

Otra inquietud alrededor de la creación literaria abre *Notas de un método*. El primer apartado, “El método que buscamos en estas notas”, habla del carácter inconcluso de cualquier propósito humano, cuya única manifestación posible está en las construcciones fragmentarias:

El libro habría de llevar hasta él, en su inconclusión o inacabamiento, confines de lo que puede vislumbrarse en la situación actual como manifestación de un conocimiento que sea integrador de los saberes fragmentarios a los que el hombre, especialmente el de hoy, se ve sometido. [...] Se trataría, pues, de hacer posible la experiencia del ser propio del hombre, el fluir de la experiencia, ya que la experiencia, una vez abierta su posibilidad, fluye inagotable, como la unidad cada vez más íntima y lograda de vida y pensamiento.⁵

El pasaje es principalmente conceptual. La única imagen que aparece es el “fluir” de la experiencia. Sin embargo, los comentarios meta-estéticos siempre conducen hacia la

³ *De la aurora*, Madrid, Turner, 1986, pp. 9 y 11.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵ *Notas de un método*, Madrid, Mondadori, 1989, p. 11.

misma propuesta de síntesis “vida y pensamiento”: dos construcciones literarias que en Zambrano se conectan con las nociones de filosofía y poesía, o reflexión y creación.

Vale la pena detenerse en otro libro de la última época, *Los bienaventurados*, que sigue un proyecto ligeramente distinto. Comienza con una revisión de los diferentes momentos históricos del pensamiento sistemático, ya sea en la visión tradicional de la filosofía, o también en la invasión de la técnica, pero este resumen sirve para introducir una forma de escritura atípica en Zambrano: mostrar personajes de su completa invención. Los “bienaventurados” son los seres de ficción que intentarán configurarse a lo largo del libro. Aquí su primera alusión: “La simplicidad única del bienaventurado. Simplicidad que lo aleja de nosotros, que tan complejos hemos llegado a ser. Seres, vida y ser unidos. Están ahí son inmediatos.”⁶

La dualidad reflexión-creación continúa cuando Zambrano se presenta a sí misma. Con la indeterminación, además, de que ella nunca se reconoce ni escritora ni filósofa. Por lo que respecta a la filosofía, es difícil tomar al pie de la letra esta renuncia, porque, como hace notar Ortega Muñoz, bien podría ser un rasgo de pudor o modestia.⁷ Además, rechazar la filiación a esta disciplina lleva de por medio la intención de mostrar una forma personal de asumirla. Varias veces ella hablará de su “filosofar” haciendo notar que esta actividad no representa hacer filosofía de modo tradicional, pero tampoco la niega. En la presentación a la segunda edición de *Hacia un saber sobre el alma*, en 1987, cuando a la distancia ella comentaba sus primeros textos, decía: “aparecen aquí, en su germinación, esas dos formas de razón —la mediadora y la

⁶ *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 1990, p. 15.

⁷ Dice Juan Fernando Ortega Muñoz: “Esta negación de la posibilidad de hacer filosofía que, según hace normalmente en sus escritos, describe humildemente como referida a su propia labor, no va reñida con el testimonio del constante esfuerzo al que el ser humano se siente llamado y que se le impone como una tarea irrenunciable.” En la Introducción a *Algunos lugares de la poesía*, Madrid, Trotta, 2007, p. 12.

poética— que han guiado todo mi filosofar; si es que ha sido así, filosofar, pues signo ha sido de mi vida el someterme a la prueba de la renuncia a la filosofía.”⁸

Del lado de la literatura es aún más difícil encontrar algún comentario en el que ella se asuma, ya no poeta, al menos escritora; incluso cuando declara la pertenencia de algunos de sus textos al ámbito literario, como *Claros del bosque* o *Delirio y destino*. Es especialmente interesante éste último, *Delirio y destino*; pues siendo una autobiografía narrada desde diferentes planos, Zambrano —en la Presentación de 1988— se limita a reconocerla como un delirio. Dice: “la misma voz me pidió entonces salir de mí misma y dar testimonio”. Y en seguida deja la duda de si sólo lo escribió interesada en la convocatoria de un premio literario en Ginebra:

Alguien me avisó de la convocatoria en prensa de un premio literario de la cultura europea de una institución con sede en Ginebra (Institut Européen Universitaire de la Culture) para una novela o biografía. Sólo quedaban unas semanas de plazo y, sin saber por qué, empecé a escribirlo de seguido hasta terminarlo.⁹

De este modo, las dos actividades —la literaria y la filosófica— siempre están entrelazadas. Y como tal, es arriesgado privilegiar una sobre la otra. Es difícil determinar si la obra de Zambrano consiste en la herejía del pensamiento filosófico en la poesía, o si se trata del despliegue de la creación poética que nunca renuncia a la filosofía. Las dos hipótesis son posibles, y se podrían encontrar en distintos momentos y en distintas obras. Así lo ha demostrado la recepción proveniente del ámbito literario y del filosófico que desde el inicio han tenido sus textos, como se comentará en seguida.

⁸ *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 1987, p. 9.

⁹ *Delirio y destino, Los veinte años de una española*, Madrid, Mondadori, 1989, pp. 11-12.

I. LA RECEPCIÓN DUAL DE LA OBRA DE ZAMBRANO

Diferentes condiciones han influido en la recepción de la obra de Zambrano: el exilio en 1939, el paso por varias ciudades de Europa y América, el regreso a España en los últimos años de su vida. Esto está directamente relacionado con la accesibilidad de sus textos, ya sea porque durante los primeros años no estaba permitida su lectura en España, o porque muchas de sus primeras publicaciones no contaron con una difusión tan amplia.

La primera aproximación a su obra fue más bien dispersa y se centró principalmente en comentarios por parte otros intelectuales, amigos de ella. En la época de su madurez se dio otro fenómeno interesante frente a la abundancia y la brevedad de sus textos: al ser la escritura su principal medio de supervivencia, la autora tenía la necesidad inmediata de publicar su obra, por lo que muchos de sus textos quedaron consignados en numerosas revistas literarias y filosóficas del continente americano. Esto repercutió en una recepción igualmente fragmentaria. La mayoría de los estudios sobre su obra son análisis breves que establecen relaciones entre diferentes temas y textos. Pues, en lugar de estudios extensos, los zambranistas han preferido publicar pequeños artículos a lo largo de varios años. En las actas de congresos y en los números monográficos de las revistas filosóficas y literarias se puede seguir la trayectoria de muchos de ellos: algunas veces vuelven sobre el mismo tema que trabajaron con anterioridad, pero en otras ocasiones cambian radicalmente. Y esto hace que la recepción sea casi tan difícil de sistematizar como la misma obra de Zambrano.

Pese a tales limitaciones es posible indagar en la pregunta que ahora nos ocupa sobre el carácter filosófico-literario de la escritura zambraniana y rastrear cómo ha sido recibida al interior de ambas disciplinas. A primera vista, parece que la autora primero fue reconocida como filósofa y no fue sino hasta la época de madurez cuando se

empezó a hablar de la composición literaria de sus textos. De igual forma, parece que en vida mantuvo más contacto con poetas y escritores que con filósofos, mientras que los académicos pertenecientes al ámbito filosófico fueron los que más asiduamente se acercaron a su obra. Sin embargo, estas primeras impresiones bien pueden matizarse con un rastreo más minucioso.

La recepción inicial de su obra a partir de los dos libros publicados en México en 1939: *Filosofía y poesía* y *Poesía y pensamiento en la vida española*, trajo consigo la contribución de tres grandes figuras del mundo intelectual del siglo XX: José Ferrater Mora, Eugenio Imaz y Enrique Anderson Imbert. Ferrater Mora y Eugenio Imaz centraron su interés en las ideas, resaltando la vigencia de los cuestionamientos al método filosófico;¹⁰ y Anderson Imbert abordó por primera vez la constitución literaria de la prosa zambraniana, basada en recursos estilísticos como la musicalidad, el ritmo y las imágenes.¹¹

Hacia la segunda mitad de los años cincuenta Zambrano fue incluida en las historias de la filosofía. En 1956 el hispanista francés Alain Guy le dedicó un pequeño apartado en su libro *Les philosophes espagnols d'hier et d'aujourd'hui*.¹² Tres años más tarde, en 1959, Adolfo Muñoz Alonso la incluyó como descendiente intelectual de Ortega en *Las grandes corrientes del pensamiento contemporáneo*.¹³ Ambos se centraron en la visión de la religiosidad, pues acababa de aparecer *El hombre y lo divino*. Muñoz Alonso hablaba del parecido de Zambrano con Ortega, tomando en

¹⁰ José Ferrater Mora, "María Zambrano: *Filosofía y poesía*" (reseña), *Sur*, 75 (1940), pp. 161-165; y Eugenio Imaz, "Dos libros de María Zambrano" (reseña), *España Peregrina*, 1 (1940), pp. 38-39.

¹¹ Enrique Anderson Imbert, "María Zambrano: *Pensamiento y poesía en la vida española*" (reseña), *Sur*, 66 (1940), pp. 77-80.

¹² Toulouse, Editions Privat, 1956, pp. 267-269.

¹³ Adolfo Muñoz Alonso, "María Zambrano", en Michele Federico Sciacca (ed.), *Las grandes corrientes del pensamiento contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1959, pp. 399-400.

cuenta una escritura ensayística que articulaba las ideas de forma poco sistemática y que se apoyaba en la construcción de imágenes. La influencia de Ortega en Zambrano habrá de tomarse con cuidado, pero es relevante este antecedente en la filosofía, poco ortodoxa, de la tradición española. En el mismo sentido, en estudios más recientes provenientes del ámbito literario se tomará como punto de referencia la obra de Antonio Machado al momento de hablar de la creación literaria unida a las inquietudes filosóficas.¹⁴

La reseña sobre *Hacia un saber sobre el alma* y posteriormente las dos reseñas sobre *El hombre y lo divino* seguían marcando la indeterminación filosófico-literaria de los textos de Zambrano.¹⁵ Para las publicaciones de los años sesenta, *España sueño y verdad* y *El sueño creador* (ambos de 1964), nuevamente hubo una reseña de un filósofo y otra de un poeta: José Luis Aranguren y José Ángel Valente. Aranguren situaba a Zambrano dentro de la tradición fenomenológica en el mundo hispano, reclamando además la falta de atención que había tenido en España,¹⁶ mientras que Valente, gran amigo de la autora, establecía un diálogo poético-reflexivo que habría de continuar durante toda la vida de Zambrano.¹⁷ Y, finalmente, en la recepción de los años sesenta también hay que recordar el estudio de José Luis Abellán, de 1967.¹⁸ Éste es el

¹⁴ Al respecto se puede consultar el estudio de Goretta Ramírez, especialmente el capítulo “Poesía, Filosofía y Religión: El poeta-filósofo”, en *María Zambrano, crítica literaria*, Madrid, Devenir, 2004, pp. 113-161.

¹⁵ Las reseñas de *El hombre y lo divino* son: Julio Rodríguez Luis, “María Zambrano y lo divino” (reseña), *Ciclón*, 1 (1956), pp. 53-54; José Emilio González, “María Zambrano: *El hombre y lo divino*” (reseña), *Asomante*, 12 (1956), pp. 86-91; y Luis Abad Carretero, “*El hombre y lo divino* de María Zambrano” (reseña), *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, 17 (1956), pp. 118-119. Todas se comentarán en el capítulo dedicado a este libro.

¹⁶ José Luis Aranguren, “Los sueños de María Zambrano”, *Revista de Occidente*, 12 [2ª época] (1966), pp. 207-212.

¹⁷ José Ángel Valente, “María Zambrano y el sueño creador”, *Ínsula*, 238 (1966), pp. 1 y 10.

¹⁸ En su libro *Filosofía española en América (1936-1966)*, Madrid, Guadarrama, 1967, pp.

primero sobre el concepto zambraniano de la “razón poética”, concepto que se volverá un tema por demás recurrente en los estudios posteriores, tanto de la literatura, como de la filosofía, permitiendo establecer lazos entre los dos ámbitos.

Para finales de la década de los setenta comenzó el mayor reconocimiento y difusión de la obra de Zambrano. El interés se centró en *Claros del bosque* (de 1977), que en aquel entonces era su publicación más reciente. Como se comentará con detenimiento en el capítulo dedicado a este libro, el trabajo estilístico y los fragmentos de prosa poética de la escritura tardía de Zambrano merecieron que ella fuera situada dentro del mundo literario. A partir de este momento se comentará con más detalle la composición estilística de sus textos, aunque el interés por el contenido reflexivo no quedará atrás: hubo una amplia discusión sobre los antecedentes filosóficos de su última época (el claro del bosque, la aurora, el centro creador, por mencionar algunos).

En los años siguientes hubo en España numerosas publicaciones colectivas, homenajes, congresos; algunos fueron celebrados cuando la autora todavía se encontraba en el exilio. Entre estas publicaciones, se volvió un punto de partida obligado para estudios posteriores el libro que editó Juan Fernando Ortega Muñoz, *María Zambrano o la metafísica recuperada*,¹⁹ que puede considerarse la primera publicación dedicada enteramente a su obra. El título sugiere que el interés se desplaza hacia la parte filosófica, pero el libro también cuenta con las colaboraciones de los poetas José Ángel Valente y Pere Gimferrer sobre la visión zambraniana del lenguaje y sobre el nacimiento de la poesía.²⁰ Los académicos dedicados a la filosofía que aquí

169-189. Es significativo que Abellán confiese que le fue imposible consultar el libro esencial para el tema tratado: *Filosofía y poesía*, pues demuestra que, aun con el acceso limitado de algunos de los textos, sí se tenían noticias de su publicación y contenido.

¹⁹ El libro se publicó en la Universidad de Málaga en 1982.

²⁰ Valente participó con el artículo “El conocimiento pasivo o saber de quietud” (pp. 101-109) y Gimferrer con “En la morada del lenguaje” (pp. 239-241). Ambos referidos a *Claros del*

participaron fueron José Luis Aranguren, Alain Guy, Antonio Doblas Bravo y, desde luego, Juan Fernando Ortega Muñoz, que con el tiempo se convertirá en uno de los zambranistas más asiduos. La colaboración tanto de los filósofos como de los poetas continuará en los números monográficos de las revistas *Pueblo y Cuadernos del Norte*, los dos de 1981. Aquí se unieron a los estudios zambranianos Antonio Colinas, Andrés Sánchez Robayna, Fernando Savater, E. M. Cioran, Camilo José Cela y Cintio Vitier, quien fuera su alumno en La Habana. Además, fue significativo que en *Cuadernos del Norte* se incluyera un texto de José Lezama Lima dedicado a Zambrano. Él había muerto en 1976, pero, como se puede ver en estas primeras publicaciones colectivas, se estaba haciendo un intento por reunir a los personajes del mundo intelectual de la autora. En los años siguientes, con motivo del regreso de Zambrano a España, en 1984, dos revistas más le dedicaron un homenaje: *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1984 y *Anthropos* en 1987. Una vez más se indagó en las dos vertientes de su obra.

También en esta época comenzaron los congresos dedicados a Zambrano. El primero fue en 1983 en Almagro. La inauguración estuvo a cargo de Savater. Las ponencias privilegiaron los temas filosóficos y nuevamente participaron Cioran, Colinas, Valente, Antoni Marí y Jesús Moreno Sanz.²¹ Hubo nuevas obras colectivas motivadas por el otorgamiento del Premio Cervantes en 1988. La más importante fue *María Zambrano. Premio Miguel de Cervantes 1988*,²² que recogió el discurso de la autora para la entrega del premio, seguido por tres estudios de Colinas, Marí y Moreno Sanz. Evidentemente el texto de Zambrano, que aludía al *Quijote* y al trabajo creativo de Cervantes, movió el interés hacia la parte literaria de su obra. Sin embargo, al año

bosque.

²¹ Las ponencias se reunieron en el libro *Papeles de Almagro. El pensamiento de María Zambrano*, Madrid, Zero, 1983.

²² Barcelona, Anthropos, 1989.

siguiente, el número monográfico que le dedicó la revista de Málaga, *Jábega* (65, 1989), se destinó por completo a los estudios filosóficos. Abrió el número Ortega Muñoz y esta vez se unió la zambranista malagueña Chantal Maillard.

Nuevas publicaciones colectivas surgieron en 1991, año de su muerte, y en 1994 y 2004, noventa aniversario y centenario de su nacimiento respectivamente. En 1991 salió el homenaje de *Philosophica Malacitana*, donde se unió el filósofo y poeta Ramón Xirau, quien se ha interesado en la última etapa de Zambrano, especialmente la veta mística.²³ En 1994 se celebró en Málaga el segundo congreso dedicado a la autora.²⁴ Fue un congreso internacional que contó con un gran número de colaboraciones que abarcaron diferentes temas y obras. Se habló por igual de los antecedentes filosóficos y literarios, así como de las ideas y los procesos creativos de Zambrano. También de 1994 es el homenaje de El Colegio de México. Vale la pena destacar esta publicación porque es hasta hoy es la única centrada en la parte literaria de Zambrano. Participaron en ella Ramón Xirau, Angelina Muñiz Huberman, Rose Corral, James Valender, Anthony Stanton, Adolfo Castañón, Francisco Chica y Nigel Dennis. Se habló de la composición estilística de sus textos y se incluyeron colaboraciones sobre su relación con Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, José Bergamín, Emilio Prados, Alfonso Reyes, Octavio Paz y Pablo Neruda.²⁵

Para el 2004 las obras colectivas fueron volúmenes cada vez más extensos. Algunas de las más importantes fueron: *María Zambrano. Pensamiento y exilio*, de la

²³ Algunos textos de Ramón Xirau sobre Zambrano son: “María Zambrano en torno a lo divino”, *Philosophica Malacitana* 4 (1991), pp. 263-269; también está el capítulo dedicado a la autora, “María Zambrano, camino a la esperanza” (pp. 81-89), en el homenaje de El Colegio de México, que se citará en seguida.

²⁴ Las ponencias se publicaron en el libro *Actas de II Congreso Internacional sobre la Vida y Obra de María Zambrano*, Vélez-Málaga, Fundación María Zambrano, 1998.

²⁵ James Valender *et al.*, *Homenaje a María Zambrano. Estudios y correspondencia*, México, El Colegio de México, 1998.

Universidad de Morelia, *La visión más transparente y María Zambrano. De la razón cívica a la razón poética*, ambas publicadas en Madrid.²⁶ En conjunto, estos tres libros reflejan el estado actual de los estudios zambranianos. Se abordan diferentes temas y momentos de su obra, y se indaga por igual en los antecedentes filosóficos y literarios. Recientemente se ha sumado al trabajo sobre su obra el interés por presentar textos inéditos o por reunir aquellos que quedaron dispersos en publicaciones periódicas.²⁷ Por ejemplo, Ortega Muñoz editó *Algunos lugares de la poesía*²⁸ llevando a término el proyecto, que la autora dejó inconcluso, de reunir en un libro todos sus ensayos dedicados a la poesía y los poetas. También ha hecho un trabajo de gran importancia el filósofo Jesús Moreno Sanz, pues además de sus numerosos estudios sobre Zambrano, se ha dedicado con especial atención a la edición de su obra. Él hizo la primera antología en 1993: *La razón en la sombra. Antología de textos de María Zambrano*,²⁹ que consistió en la organización temática de numerosos fragmentos, sin importar ni la extensión original de los ensayos, ni el orden cronológico. Mientras que del lado de la literatura, hay otra antología más reciente a cargo del poeta y crítico literario José Miguel Ullán: *María Zambrano. Esencia y hermosura*,³⁰ que presenta una selección de

²⁶ Los datos completos de las publicaciones: *María Zambrano. Pensamiento y exilio*, edición de Antolín Sánchez Cuervo, Agustín Sánchez Andrés y Gerardo Sánchez Díaz, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Comunidad de Madrid, 2004; *La visión más transparente*, edición de José María Beneyto y Juan Antonio González Fuentes, Madrid, Trotta, 2004; *María Zambrano. De la razón cívica a la razón poética*, edición de Jesús Moreno Sanz, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2004. Otras publicaciones colectivas del mismo año fueron las de Amalia Iglesias Serna *et al.*, *El tiempo luz. Homenaje a María Zambrano*. Actas del Seminario de Literatura celebrado en la Diputación de Córdoba del 17 al 18 de marzo de 2004, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2004; y Pedro Cerezo *et al.*, *Filosofía y literatura en María Zambrano*, Sevilla, Fundación José María Lara, 2005.

²⁷ Al respecto es útil el artículo de Rosa Mascarell, “Una obra inacabada”, en *María Zambrano 1904-1991. De la razón cívica a la razón poética*, *op. cit.*, pp. 673-684.

²⁸ Madrid, Trotta, 2007.

²⁹ Madrid, Siruela, 1993.

³⁰ Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010.

textos, también fragmentaria, pero esta vez en orden cronológico.

Por lo que respecta al ámbito universitario, la primera tesis sobre Zambrano se presentó en 1978: *El humanismo trascendental de María Zambrano* de Antonio Doblado Bravo. Fue una tesis de licenciatura dirigida por Ortega Muñoz.³¹ Las primeras tesis doctorales de filosofía sobre la autora se concluyeron en 1986: una de Chantal Maillard, dirigida nuevamente por Ortega Muñoz, *La razón poética en María Zambrano: su posibilidad y validez metodológica*; y otra de Emilio Rosales Mateos, dirigida por Diego Romero de Solís, *Palabra y sentido. El pensamiento estético de María Zambrano*. Ambas proponían métodos de acercamiento al concepto de la razón poética. Con el tiempo las tesis doctorales se volvieron más frecuentes y comenzaron a presentarse también en los departamentos de literatura. Por ejemplo, en 1994 María Luisa Maillard terminó *La literatura como conocimiento y participación en María Zambrano*, dirigida por José Romero Castillo, en el Departamento de Letras de la UNED; en el 2003 se terminó la de Goretti Ramírez, *María Zambrano: crítica literaria*, en Brown University;³² y en el 2005, la de Darío Suárez Serón, *Presencia del teatro y pensamiento griego en la literatura española contemporánea: Antígona y Diótima de Mantinea en la obra de María Zambrano*, dirigida por Antonio Gómez Yebra en la Universidad de Málaga. Algunas tesis doctorales en filosofía fueron la de José Ignacio Eguizábal, *La huida de Perséfone. María Zambrano y el conflicto de la temporalidad*,³³ dirigida por José Luis López Aranguren en la Universidad de Santander en 1993, y la de Ana Bungard, *Más allá de la filosofía: sobre el pensamiento místico-filosófico de María*

³¹ La tesis se reprodujo completa en *María Zambrano o la metafísica recuperada*, op. cit., pp. 165-238.

³² Ambas se publicaron posteriormente: María Luisa Maillard, *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*, Lleida, Universitat de Lleida / Scripta, 1997; y Goretti Ramírez, *María Zambrano: crítica literaria*, Madrid, Devenir, 2004.

³³ Se publicó con el mismo título en Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

Zambrano.³⁴

Las tesis doctorales son los trabajos más extensos sobre la obra de Zambrano. Los libros de un único autor son mucho más breves, como el de José Luis Aranguren, *María Zambrano: una pensadora de nuestro tiempo*,³⁵ y con frecuencia consisten en la recopilación de estudios publicados con anterioridad, como el de Chantal Maillard, *El monte Lu en lluvia y niebla: María Zambrano y lo divino*, de 1990, o del año siguiente el de Ortega Muñoz, *Introducción al pensamiento de María Zambrano*.³⁶ Entre este tipo de publicaciones se cuenta únicamente con estudios provenientes del ámbito filosófico.

Una pregunta pertinente aquí es si existe una gran diferencia entre los estudios filosóficos y los literarios. El rasgo distintivo más evidente es el rastreo de fuentes y antecedentes. En el terreno de la filosofía se ha intentado situar la obra de Zambrano entre las grandes corrientes del pensamiento contemporáneo, buscando similitudes y diferencias con la fenomenología de Heidegger o la mística de Elémire Zolla, además de identificar sus antecedentes en San Agustín, Nietzsche y los filósofos presocráticos, por mencionar sólo algunos. En el terreno de la literatura se han establecido relaciones con sus antecedentes en España (Unamuno y Machado especialmente), así como con los escritores que la autora frecuentó durante su exilio: Valente, Prados, Lezama Lima, entre muchos otros.

³⁴ Se publicó en Madrid, Trotta, 2000.

³⁵ Barcelona, Anthropos, 2006.

³⁶ Los datos completos de publicación: Chantal Maillard, *El monte Lu en lluvia y niebla: María Zambrano y lo divino*, Málaga, Diputación Provincial, 1990; y J. F. Ortega Muñoz, *Introducción al pensamiento de María Zambrano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994. Otro ejemplo más reciente es el libro de Clara Janés, *María Zambrano. Desde la sombra llameante*, pról. de Jesús Moreno Sanz, Madrid, Siruela, 2010. Es común que este tipo de libros ofrezcan los datos de publicación de la primera versión de los capítulos y que su presentación normalmente siga un orden cronológico. Al respecto también es significativo el libro de Rogelio Blanco, *María Zambrano: la dama peregrina*, Córdoba, Berenice, 2009, que además incluye al final los siguientes textos inéditos de la autora: “Naufragio de la filosofía”, “De la necesidad y de la esperanza”, “Las raíces de la esperanza”, “Nace la pintura” y “El parto de Europa” (todos son transcripciones de los manuscritos que se encuentran en la Fundación María Zambrano).

Pero más allá de esto no varían demasiado los temas abordados en una y otra disciplina. En ambas hay estudios sobre la “razón poética”, la visión de la poesía, la temporalidad, el ritmo y la religiosidad, pues estos temas tienen antecedentes tanto filosóficos como literarios. Asimismo, se esperaría que los análisis relacionados con los recursos literarios vinieran únicamente de aquellos interesados en esta disciplina; sin embargo, la división no es tan tajante. Viendo de cerca los estudios zambranianos se hace evidente la necesidad de tomar en cuenta ambas disciplinas, aun si siempre se termine por privilegiar una sola. Para demostrarlo, están estos dos estudios: uno claramente filosófico de Ortega Muñoz y otro literario de María Luisa Maillard. En la Presentación a *Algunos lugares de la poesía* Ortega Muñoz comienza exponiendo el sistema de pensamiento de la autora pero termina echando mano de recursos literarios para precisar su descripción:

La filosofía que defiende Zambrano se nos presenta más bien como un saber débil que camina entre sombras, entre los fantasmas errantes de una realidad que descubre en la niebla, como el ciego que recurre al tacto ante la imposibilidad de encomendar su caminar a la vista.³⁷

Y del lado opuesto, Maillard necesita abordar el proyecto epistemológico que sostiene la creación de imágenes poéticas. Ella propone que el análisis de un símbolo, como la sierpe en *Los bienaventurados*, conduzca a la visión de la actividad literaria como medio de conocimiento. Formula su planteamiento retomando temas que han ocupado a los filósofos:

Vamos a continuar el análisis zambránico que nos conducirá a su consideración de la actividad literaria —y simbólica— como forma privilegiada de conocimiento, transitando por el camino que Ortega esbozó y que ella intuyó y llevó a su más alta elaboración, respecto a la potencia creadora de la palabra siempre en el límite de lo inefable: su frontera con el silencio y la imagen

³⁷ J. F. Ortega Muñoz, “Introducción”, *Algunos lugares de la poesía*, op. cit., p. 13.

metafórica y simbólica como la manifestación viviente del lenguaje.³⁸

Estos dos ejemplos dejan ver claramente que es difícil abordar la obra de Zambrano acotándose por completo a una u otra disciplina. Es necesario tender puentes entre ambas, pero ¿cómo se logra esto sin caer en una simplificación excesiva tanto de la literatura como de la filosofía? Si a lo largo de los estudios zambranianos se ha privilegiado un área sobre la otra ha sido por motivos de precisión analítica. Por otra parte, sería tal vez demasiado ambicioso pretender sostener un estudio desde las dos disciplinas por igual. Quizás un buen comienzo frente a este dilema sería desplazar la atención de las dos palabras que a primera vista parecen definir su discurso: filosofía y poesía. Es arriesgado contar de entrada con alguna certeza sobre la visión de la poesía o de la filosofía en Zambrano. Son palabras complejas que llevan detrás una larga tradición y que además se van construyendo con numerosas variantes al interior de su propia obra. En lugar de estas definiciones valdría la pena desplazar la atención hacia los dos modos de proceder que las sostienen: la reflexión y la creación. Aquí ya no se parte de conceptos sino de dos procedimientos que bien pueden rastrearse dentro de los textos mismos. Pensando directamente en un estudio orientado hacia lo literario en Zambrano, es posible centrarse en los rasgos de creación sin perder de vista la parte reflexiva; eso sí, dejando una discusión más profunda sobre los antecedentes filosóficos para estudios pertenecientes a esta disciplina. Con esta acotación es posible abordar un tema que se ha explorado poco al exigir la atención de las dos áreas: el pensamiento

³⁸ María Luisa Maillard, *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*, op. cit., 1997, p. 29. Otro ejemplo interesante de los estudios interdisciplinarios es el libro de Mercedes Gómez Blesa, *La razón mediadora. Filosofía y piedad en María Zambrano*, Burgos, Gran Vía, 2008. Como se ve en el título, el estudio está orientado hacia la parte filosófica, pero incluye un apartado sobre Octavio Paz a propósito del texto de Zambrano “El laberinto de la soledad de Octavio Paz”; otro sobre Alfonso Reyes y la discusión sobre Goethe en el texto “Carta abierta a Alfonso Reyes”; además de una revisión final sobre la importancia de Unamuno y Machado en su obra.

mítico en relación con la creación literaria. Así, se puede mostrar la base conceptual de los mitos y hablar de su función estilística en los textos de Zambrano, además de tomar en cuenta algunos textos o conceptos provenientes de la filosofía que están directamente relacionados con los rasgos creativos.³⁹

II. PRIMERA APROXIMACIÓN AL PENSAMIENTO MÍTICO EN LA OBRA DE ZAMBRANO

En “Mitos y fantasmas: la pintura”, fechado en 1959 (cuatro años después de la primera edición de *El hombre y lo divino*), Zambrano decía del pensamiento mítico: “el mito es el sueño que tiende a cobrar realidad.”⁴⁰ Es arriesgado lanzar afirmaciones sobre un tema tan recurrente a partir de una sola frase; sin embargo, ésta en particular es útil como primer acercamiento. Para empezar, vemos que están en juego tres conceptos: el mito, el sueño y la realidad. Los mitos son figuras creadas con anterioridad en un entorno distinto. La posibilidad de rescatarlas se encuentra en el mundo de los sueños, asociado con lo irracional, lo desconocido y, sobre todo, con aquello que se manifiesta en fragmentos. Siendo así, los mitos cobran realidad cuando se reconstruyen los fragmentos que invariablemente provienen de un entorno lejano. Y esto plantea la existencia de dos momentos: uno de interpretación de los mitos y otro de su recreación. Sin embargo, la mediación del sueño relativiza el proceso negando tanto la existencia de una estructura preestablecida como la expectativa de un resultado lógico.

Es difícil ubicar a Zambrano dentro de alguna corriente en especial. Una breve mirada al pensamiento mítico o a la interpretación de la mitología abre un amplio

³⁹ Al respecto están algunos textos de Heidegger, Nietzsche y los filósofos presocráticos. Se dejarán de lado figuras de gran importancia para Zambrano pero que no son relevantes en un estudio sobre los mitos y los rasgos literarios de su escritura, como Spinoza, San Agustín, Santo Tomás, Kierkegaard, Husserl, entre otros.

⁴⁰ “Mitos y fantasmas: la pintura”, en *Algunos lugares de la pintura*, ed. Amalia Iglesias, Madrid, Acanto, 1991, pp. 61-68; la cita, p. 62.

espectro de variantes. Según la época, los mitos han sido estudiados de distintas maneras: como una serie de tópicos culturales en el Renacimiento, como un medio de aproximación al conocimiento originario en el romanticismo, como una alternativa frente al pensamiento sistemático en la época moderna. También hay varias escuelas de mitografía: la estructuralista, la psicoanalítica, la simbolista.⁴¹ Asimismo, las recreaciones literarias y filosóficas pueden ser muy diferentes de un autor a otro, como en Freud y Nietzsche, por pensar en dos autores citados directamente en la obra de Zambrano.

Ahora bien, esto no significa que el proceso de interpretación y recreación de los mitos sea totalmente arbitrario. Antes que en los mitos como unidades aisladas hay que centrarse en el pensamiento mítico que pone en marcha este trabajo por medio de dos acciones fundamentales: explicar y recrear. La hermenéutica frente a las figuras míticas es irrenunciable; y más si se toma en cuenta que la función originaria de los mitos era explicar un fenómeno o una situación real. Lo más interesante aquí es que se trata de un proceso de interpretación basado en referentes que se aceptan inequívocamente como ficticios. Tal y como lo hacía notar Elémire Zolla, de gran importancia en la última época de Zambrano, la ficción de los mitos no es despreciable como fuente de conocimiento, en tanto que no consiste en aproximaciones imprecisas o contradictorias. Al contrario, la mitología guarda su propia lógica, tan válida que sigue siendo vigente. Para Zolla:

El mito no es un conocimiento discursivo difuminado y vago o ambiguo, sino una relación entre órdenes de cosas opuestas, que también se puede dar de forma matemática.⁴²

⁴¹ Cf. Luis Gómez Canseco (ed.), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Huelva, Universidad de Huelva, 1994, pp. 11-22.

⁴² Elémire Zolla, *Los místicos de Occidente. I Mundo antiguo pagano y cristiano*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 67.

La lógica de los mitos es diferente porque se aleja del tiempo histórico y de la sucesión lineal de acontecimientos. Los mitos contienen en sí mismos la posibilidad de volver a ser y esto hace que su temporalidad sea cíclica, formada por la actualización del pasado en el presente y la vuelta hacia el pasado en busca del origen perdido. Se establece así un dinamismo que representa la posibilidad de encontrar una relación diferente con el lenguaje: de ahí su asociación originaria con la poesía. En palabras de Zolla, constituye una unidad que concilia los conceptos abstractos y las imágenes:

Los pueblos en el tiempo en que creaban sus mitos, se encontraban en situaciones poéticas, y por tanto llevaban a la consciencia lo que era en ello más íntimo y profundo, no ya bajo forma de pensamiento, sino de fisionomía, sin separar los conceptos abstractos universales de las imágenes concretas.⁴³

El resultado de este acercamiento a los mitos es su recreación. Aquí cabe recordar que su construcción inicial, dispuesta para manifestarse cíclicamente, incluía la participación ritual en sus historias, como en los ritos órficos y dionisiacos, por mencionar los más conocidos. Para muchos esta participación ritual ha sido indispensable en la comprensión del pensamiento mítico. Decía Roger Caillois en *El mito y el hombre*: “Al margen del rito, el mito pierde, si no su razón de ser, cuando menos lo mejor de su poder de exaltación, su capacidad de ser vivido”,⁴⁴ porque aun si los rituales han desaparecido, al recordarlos se pone en marcha el propio proceso creativo. Mismo que en otros autores, a los que se suma Zambrano, se relaciona directamente con el lenguaje poético. Cuando la participación en rituales se desplaza hacia los terrenos de la creación literaria, la interpretación de los mitos pone en marcha la creación de nuevas imágenes, convirtiéndose en una forma poético-reflexiva de asir el entorno.

⁴³ Zolla, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁴ Roger Caillois, *El mito y el hombre*, trad. Jorge Ferreiro, México, Fondo de Cultura Económica, 1988 [1ª ed. en francés, 1938], p. 30.

Principalmente hay dos formas de asumir esta dinámica de creación a partir del pensamiento mítico: como renovación temporal de una imagen o como manifestación de una estructura subyacente. Es decir, creación en el tiempo o renovación de arquetipos. Una postura arquetípica, como la de Gilbert Durand, define el mito como “un sistema dinámico de símbolos, de arquetipos y de esquemas, sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema, tiende a componerse en relato”,⁴⁵ mientras que un enfoque sobre la temporalidad y la poesía, como el de Octavio Paz, ve en los mitos unidades más complejas. Dice Paz que el mito “contiene a la vida humana en su totalidad: por medio del ritmo actualiza un pasado arquetípico, es decir, un pasado que potencialmente es un futuro dispuesto a encarnar en un presente”.⁴⁶ En el caso de Paz, los arquetipos son parte de un movimiento cíclico y no una fuente estática generadora de imágenes. Es pronto para afirmar en cuál de las dos posibilidades se encuentra Zambrano: si en la renovación temporal o en la reconstrucción de estructuras arquetípicas. Pero valdría la pena dejar esta pregunta abierta a lo largo del análisis de sus textos.

Un breve panorama de los mitos en su obra ofrece tres categorías. La más tradicional es la recreación de los dioses griegos: Cronos, Eros, Orfeo, Dionisos, Apolo, Afrodita, Atenea, Medusa. También está la inclusión de los personajes del cristianismo: Job y Cristo; además de la invención de mitos de la época moderna. Como es de esperarse en la obra de Zambrano, estas recreaciones nunca aparecen de forma aislada, sino que se entrelazan entre sí y se extienden hacia otros temas definiéndose por semejanzas y diferencias. Por lo tanto, la recreación de los mitos no se limita a los

⁴⁵ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, trad. Mauro Armijo, Madrid, Taurus, 1981, p. 56.

⁴⁶ Octavio Paz, *El arco y la lira*, edición facsimilar, postfacio de Anthony Stanton, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 63.

momentos en que éstos se citan directamente; hay que abrir un poco más el campo de análisis hacia el contexto y sus repercusiones en otros rasgos centrales de la obra de Zambrano.

Dicha composición y puesta en marcha del pensamiento mítico aparece especialmente en tres libros: la recopilación de textos de la primera época, *Hacia un saber sobre el alma*; la reunión de ensayos sobre un mismo tema en *El hombre y lo divino* de la época de madurez; y, de la última época, la obra unitaria *Claros del bosque*.⁴⁷ Los tres libros muestran el desarrollo del pensamiento mítico en tres momentos de su trayectoria, lo cual permite apreciar los posibles cambios, estableciendo un análisis diacrónico que, dicho sea de paso, no abunda en los estudios zambranianos.

El pensamiento mítico muestra sus primeros esbozos en *Hacia un saber sobre el alma* de 1950. Este libro está formado por textos breves publicados entre 1933 y 1945. Los temas, muy diferentes entre sí, van desde la filosofía, el pensamiento científico, las teorías de Freud, hasta algunos apuntes sobre la escritura y la poesía, todos en relación con el rechazo al racionalismo. Aquí el pensamiento mítico comienza a plantearse como una forma de conocimiento. Aun si las menciones a los mitos son escasas —de los dioses griegos sólo aparecen Orfeo y Dionisos; y de la tradición cristiana, San Juan de la Cruz—, ya están varios planteamientos que van a tomar forma en la obra de madurez. Lo más interesante de este libro es descubrir que antes que los mitos griegos y cristianos hay dos mitos más configurados como tales en el pensamiento de Zambrano: el eterno retorno de Nietzsche y la caverna de Platón. Con Platón se formula el mito del racionalismo y su contrario es el mito del tiempo según Nietzsche. Ambos mitos están

⁴⁷ Aunque desde luego esto no impide que se citen de forma complementaria “Nostalgia de la tierra” (1933), *Filosofía y poesía* (1939), “La destrucción de las formas” (1945), *La tumba de Antígona* (1967) y otros textos en los que también se mencionan algunas de las figuras míticas.

creados con citas directas, pero también con detalles inventados por la autora. La oposición irreconciliable entre el mito de la razón y el del tiempo da origen al esbozo del concepto del “saber sobre el alma” que reúne las alusiones mitológicas e intenta trazar un camino hacia la creación literaria que por ahora no está en la poesía, sino en la indagación en las posibilidades epistemológicas de diferentes géneros literarios.

Un momento intermedio del pensamiento mítico está en *El hombre y lo divino* (1955), que incluye textos que se venían publicando desde 1946. En este libro la crítica al racionalismo de la primera época se resuelve con el rescate de la religiosidad a partir de una interpretación más minuciosa del mundo griego y del cristiano. En las recreaciones de los dioses se puede apreciar un trabajo estilístico mayor. De la misma forma, es relevante el orden de presentación de los mitos: en parejas de contrarios que apuntan hacia el mito del nacimiento de la poesía, pues para este momento ya es el género literario de mayor importancia para Zambrano.

La etapa final se puede apreciar en *Claros del bosque* de 1977. A diferencia de los libros anteriores, ésta fue una composición unitaria, sin adelantos publicados con anterioridad. La característica más significativa de este libro es la prevalencia de la creación por encima de la exposición argumentativa. Aquí las imágenes poéticas cumplen el proyecto perseguido durante toda la trayectoria de Zambrano y los mitos encuentran su representación estilística más compleja. Además, el pensamiento mítico desencadena otro fenómeno interesante con alusiones cada vez más escasas a la mitología pero que se prolongan hacia nuevas imágenes, repercutiendo también en la última visión de la poesía.

III. RECURSOS TEÓRICOS PARA EL ANÁLISIS DE LOS MITOS

El análisis del pensamiento mítico exige poner atención tanto a la interpretación como a

la recreación; es decir, es forzoso echar mano de la hermenéutica y de la estilística. Pero no como dos aproximaciones teóricas independientes, sino directamente relacionadas entre sí. Con esto se espera observar la función de los mitos en los textos de Zambrano y, lo más importante, dilucidar el momento en que la reflexión sobre las figuras míticas se transforma en creación literaria.

Desde la hermenéutica se abre la posibilidad de descodificar referentes a partir del horizonte del intérprete. Pensando en los textos de Zambrano, es necesario referir estas interpretaciones a su trayectoria. Un lapso de tiempo tan amplio —marcado por acontecimientos personales e históricos, los viajes de una ciudad a otra, el intercambio de ideas con diferentes personas— prácticamente impide una interpretación fija de los mitos. Si bien hay elementos constantes o proyectos que se construyen a lo largo de varios años, nunca quedan al margen de los cambios en el pensamiento mítico y las diferentes circunstancias de escritura.

Esta posibilidad de analizar las interpretaciones en movimiento —es decir, desde las variaciones en una secuencia temporal— está planteada en la teoría hermenéutica de Gadamer. Su “círculo de la comprensión” consiste en el ir y venir entre la historicidad del intérprete y la tradición de los referentes interpretados. Así se establece una noción de movimiento mediada por las variaciones de ambas partes. Dice Gadamer en “Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica”:

El círculo no es de naturaleza formal; no es subjetivo ni objetivo, sino que describe la comprensión como la interpenetración del movimiento de la tradición y del movimiento del intérprete.⁴⁸

Dicho sea de paso, Gadamer renuncia a nombrar este procedimiento “círculo metodológico”, porque para él es solamente una opción que describe la experiencia

⁴⁸ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Varona, 1977, p. 363.

hermenéutica.

Desde esta perspectiva importa la historia de Zambrano como lectora y como escritora. Hay que considerar los referentes textuales y culturales que se fueron sumando a su obra conforme avanzaba en su trayectoria, así como las diferentes situaciones de escritura: como alumna, como exiliada y, ya al final de su vida, desde el encierro elegido como refugio. Con los mitos que aparecen en sus textos hay que establecer líneas de referencia con las fuentes citadas directamente, pero también con la tradición mitológica, sus diferentes interpretaciones y lo que comúnmente se dice de los mitos. Respecto a la historia de la autora, hay que centrar la atención, más que en detalles biográficos, en condiciones que marcan su trabajo creativo. La más significativa aquí es su condición errante que se manifiesta constantemente dentro de los motivos conceptuales y en la construcción estilística de sus textos.

Una vez aclarada la relación con los referentes intertextuales se vuelven evidentes los rasgos de creación literaria. Por lo que es necesario establecer un tipo de análisis que muestre los recursos estilísticos, pero sin perder de vista los motivos conceptuales. Si bien la estilística se interesa en detalles formales, su composición y sentido dentro de un texto, no se deslinda de los antecedentes intertextuales. Un claro ejemplo está en la visión de Amado Alonso. Para él, dilucidar una fuente literaria es dilucidar el proceso de creación. Por lo tanto, establece una distinción crucial entre incorporar detalles a las formas ya existentes o, por el contrario, apropiarse de estas formas para rearmarlas en relación con el propio mundo poético. Dice Alonso en *Materia y forma en poesía*:

La mirada que el poeta pone en su propia concepción del mundo no es de mero espectador, sino que interviene en su plasmación, interviene en sus elementos cualitativos y en el sentido profundo que del conjunto se desprende, de manera que el ojo creador del poeta, al posarse formadoramente sobre la materia de su concepción vital del mundo, la va afinando, elevando, purificando, iluminando,

labrando y elaborando hasta darle perfección de ejemplo.⁴⁹

En este caso, las fuentes literarias se involucran en la tensión creadora; puede tratarse de referentes intertextuales muy diferentes entre sí, pero que se vuelven coincidentes cuando se entrelazan en el entramado estilístico, propio de cada autor. De modo que hay que analizar los rasgos estilísticos de un texto dentro del proceso de transformación al que pertenecen.⁵⁰

Pensando en los textos de Zambrano, entre los recursos formales que acompañan las interpretaciones de los mitos están las metáforas, las imágenes, los símbolos, las aliteraciones y las construcciones rítmicas. Pero en conjunto estos recursos articulan tres rasgos estilísticos centrales: la fusión de los contrarios, la noción del instante y el fragmentarismo. Los tres sostienen el lenguaje literario de Zambrano en relación con el pensamiento mítico; y no deja de ser significativo que los tres tengan su origen en el ámbito filosófico.

3. 1. La fusión de los contrarios

La síntesis filosofía-poesía o reflexión-creación apunta hacia el tópico, literario y conceptual, de la fusión de los contrarios. Es una constante en la obra de Zambrano, como ya se ha comenzado a notar, conciliar conceptos de origen contrario o que tradicionalmente se representan por separado. Al respecto hay que tener en cuenta que el proceso creativo de fusión de los contrarios en sí mismo es muy amplio. En cada autor hay diferentes razones para retomarlo, así como una finalidad propia. En

⁴⁹ Amado Alonso, “La interpretación estilística de los textos”, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1960, pp. 87-88.

⁵⁰ La estilística como tema de análisis es muy amplio. Y ciertamente hay una discusión sobre si la estilística se basa solamente en los rasgos formales. Al respecto son interesantes el panorama general y el comentario detallado de la estilística de Amado Alonso que ofrece Juan Carlos Gómez Alonso en su libro *La estilística de Amado Alonso como una teoría del lenguaje literario*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002 (especialmente el apartado “El estudio estilístico de las fuentes literarias”, pp. 137-146).

Zambrano, los antecedentes son los fragmentos de Heráclito y la tradición mística; y la finalidad se suma al proyecto epistemológico del rescate de lo oculto, en cuanto marginal o indecible, para incorporarlo a lo que se expresa racionalmente.

En *El hombre y lo divino* se reconocen como fuente los fragmentos de Heráclito. Su idea de la fusión de los contrarios implicaba poner en marcha un movimiento que a su vez posibilitara la transformación. Pero esto sólo podía lograrse si existía la tensión entre contrarios que propiciaba su resolución armónica. En este fragmento de Heráclito: “No entienden cómo, al diverger, se converge consigo mismo: armonía propia del tender en direcciones opuestas, como la del arco y la lira” (B 51) la armonía consiste en asumir que lo divergente no es contradictorio, sino que se encuentra predispuesto hacia su contrario. Esto además sugiere que ningún objeto o idea es sustentable por sí mismo, como más tarde lo serán los conceptos absolutos. Y por tanto entra en juego la necesidad de aceptar una dimensión temporal como condición inherente a la unión de contrarios y al cambio que se desprende de su síntesis.

Desde el punto de vista estilístico, la tensión armónica y temporal de los contrarios motiva las construcciones paradójicas. En Heráclito está el cambio como única posibilidad de permanencia, como en el fragmento (B 84a): “Cambiano se descansa”. O también está este otro fragmento que, aun con las numerosas interpretaciones que ha suscitado, no deja de recordar los intentos metafóricos de Zambrano por establecer una forma de conocimiento que se origine en la oscuridad.

Dice Heráclito:

El hombre en la noche enciende para sí una luz cuando, al morir, se han apagado sus ojos; viviendo toca al muerto, al dormir, cuando se han apagado sus ojos, despierto toca al que duerme. (B 26)⁵¹

⁵¹ Los fragmentos de Heráclito provienen de la edición de Rodolfo Mondolfo, *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*, trad. Oberdan Caletti, México, Siglo XXI, 1966. Sobre

Así pues, como antecedente de la fusión de los contrarios está Heráclito por un lado y, por el otro, aunque no se cita directamente, está la tradición mística. Siendo esta última de gran importancia cuando, a partir de las paradojas, construye imágenes de claro corte poético. Algunas que aparecen en Zambrano son la “claridad oscura”, la “soledad comunicable”, el “caminar negando”, el “entender no entendiendo”. Ahora bien, la parte conceptual no queda de lado. Como hace notar Ramón Xirau, la unión de contrarios produce una multiplicidad de imágenes que también conducen hacia nuevos conceptos. Dice Xirau en “San Juan de la Cruz. Poesía y mística”: “la reunión de términos o imágenes contradictorias en su misma contradicción anulan la palabra verdadera, la palabra hecha de música callada.”⁵² Y, a su vez, esta cadena de contrarios abre la significación hacia terrenos inesperados, pues, concluye Xirau: “por la paradoja podríamos romper el lenguaje cotidiano y quedar abiertos a todos los significados.”⁵³

Tanto por su contenido reflexivo como por sus implicaciones estilísticas, la fusión de los contrarios toma buena parte de la trayectoria inicial de Zambrano para asentarse en su propio discurso. Primero aparecen las parejas de conceptos de la racionalidad y lo indecible, lo unitario y lo fragmentario, lo absoluto y lo temporal. Luego, las imágenes duales de la “razón poética”, el “método de la criatura”, la luz y la oscuridad, la palabra y el silencio. Sin embargo, la fusión de los contrarios no se

la dificultad del fragmento B26, apenas citado, se puede consultar el apartado “Texto, enmiendas e interpretaciones de B26” (pp. 261-266). La interpretación final que ofrece Mondolfo es la siguiente: “El problema gnoseológico constituye el motivo esencial de la sentencia; pero está sugerido por la consideración de una experiencia corriente, aquella por la cual en el sueño nocturno, apagadas las luces que iluminan la realidad común a todos, el hombre se enciende otras visiones: como éstas son absolutamente personales, incomunicables e irreales, eso sugiere a Heráclito la reflexión gnoseológica sobre la condición general de los hombres, incapaces de comprender la verdadera realidad, y por ello siempre vivientes en un sueño pariente de la muerte, aun cuando aparentemente se hallen despiertos” (p. 266).

⁵² Ramón Xirau, “San Juan de la Cruz. Poesía y mística”, *De mística*, México, Joaquín Mortiz, 1992, pp. 31-48; la cita, p. 36.

⁵³ *Ibid.*, p. 44.

desarrolla plenamente hasta *El hombre y lo divino*. Desde luego, la construcción tradicional de los mitos se basa en este recurso, ya sea como unión del pasado con el presente en las participaciones rituales, o bien como conciliación de mitos contrarios: Apolo y Dionisos, Hermes y Hestia, por mencionar las parejas más conocidas. De entrada, es importante esta condición de los mitos en Zambrano porque la fusión de los contrarios como recurso creativo se extiende hacia nuevas parejas, ya propias de la autora, extraídas de la tradición griega y la cristiana; y, desde luego, también desemboca en la creación de nuevas imágenes. Tanto por el resultado de estas conciliaciones, como por el orden rítmico en que se presentan, la fusión de los contrarios apunta hacia la finalidad estilística que en Zambrano representa la búsqueda del instante.

3. 2. El instante

En el capítulo “La consagración del instante” de *El arco y la lira* Paz se refiere al poema como una unidad lograda en medio de su propia contradicción. La finalidad de la fusión de los contrarios es la consagración del instante. Paz aclara que en dicha conciliación poética “no son dos mundos extraños los que pelean en su interior: el poema está en lucha consigo mismo. Por eso está vivo”.⁵⁴ Esta tensión entre contrarios que genera el dinamismo —y por la que se dice que un poema “está vivo”— proviene de la noción mítica de la temporalidad, contenida, como se dijo anteriormente, en la actualización de los mitos y la renovación del pasado. En las construcciones míticas el tiempo se escapa del pasado, se manifiesta en el presente, pero no alcanza a proyectarse en el futuro. Esto lo separa de la sucesión cronológica o histórica. Paz lo llama “tiempo único” o “mundo completo en sí mismo”.⁵⁵ También Mircea Eliade, en *El mito del eterno retorno*, hace notar que la actualización mítica de los ritos sacrificiales se debía

⁵⁴ Paz., *op. cit.*, p. 185.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 183.

llevar a cabo en correspondencia con el instante mítico originario. Con esto la noción cotidiana del tiempo quedaba suspendida y, a partir de esta suspensión del tiempo lineal, decía Eliade:

La abolición del tiempo profano y la proyección del hombre en el tiempo mítico no se reproducen naturalmente, sino en los intervalos esenciales, es decir, aquellos en que el hombre es verdaderamente él mismo en el momento de los rituales o de los actos importantes. El resto de su vida se pasa en el tiempo profano y desprovisto de significación.⁵⁶

De este modo, la noción del instante lleva el matiz de un momento decisivo, en el que va la voluntad de por medio. Debido a esta conjunción entre el tiempo y la voluntad se da un cambio en el curso de la vida o del pensamiento. Profundizando en esta peculiar condición del instante, Paz la define como la inmersión voluntaria en la temporalidad:

En cada instante quiere realizarse como totalidad y cada una de sus horas es monumento de una eternidad momentánea. Para escapar de su condición temporal no tiene más remedio que hundirse más plenamente en el tiempo. La única manera que tiene de vencerlo es fundirse con él. No alcanza vida eterna, pero crea un instante único e irrepetible y así da origen a la historia.⁵⁷

Su conclusión se deslinda de la continuidad. El instante no es sólo la actualización del tiempo mítico en el presente, sino la cualidad irrepetible de ese presente. Con esto, la noción del instante se desplaza hacia una visión moderna de la temporalidad discontinua y la realidad fragmentaria.

La construcción originaria de los mitos se altera con esta visión del instante. Siendo ésta una necesidad de la época actual pues, como decía Gaston Bachelard en *La intuición del instante*, la continuidad dejó de ser una posibilidad para el hombre moderno:

⁵⁶ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, trad. Ricardo Anaya, Madrid, Alianza, 1972 [1ª ed. en francés, 1951], p. 42.

⁵⁷ Paz, *op. cit.*, p. 187.

Nosotros habríamos querido un devenir que fuera un vuelo en un cielo límpido, un vuelo que no desplazara nada, al que no se opusiera el menor obstáculo, el impulso en el vacío; en pocas palabras, el devenir en su pureza y en su simplicidad, el devenir en su soledad.⁵⁸

Ahora el instante se percibe, y como tal lo buscará Zambrano, entre el vacío del pasado y del futuro. Por eso lleva implícita la fusión de contrarios, dice Bachelard, entre el lamento de lo que termina y la esperanza de lo que podría abrirse: “En un mismo pensamiento debemos hacer caber la esperanza. Síntesis sentimental de contrarios, así es el instante vivido.”⁵⁹

La ruptura de la continuidad en la discontinuidad del instante está en la obra de Zambrano. En el texto ya citado, “Mitos y fantasmas”, se alcanza a ver el paso de un mundo a otro. En los mitos hay un tiempo cíclico, mientras que en los fantasmas hay un tiempo fragmentario. Así, en el proceso de recreación de los mitos, sus estructuras se mantienen a la espera de cobrar alguna forma. Dice Zambrano: “La presencia del mito dice más de su irrealidad, de su no llegar a ser, de su perenne recomenzar, de su alba, de su ser todavía —¿todavía o siempre?— pre-historia.”⁶⁰ Pero las formas que toman los mitos se encuentran en un mundo fantasmal, relacionado con la noción de instante como forma única:

El fantasma es un ahogado en el tiempo, en el río del tiempo sucesivo que logra asomarse un instante a la superficie antes de que se lo trague la corriente, sólo un instante, pues no es propio del fantasma durar, extenderse en el tiempo, pues que ello le alteraría en su ser.⁶¹

Según esta reflexión, es de esperarse que las construcciones poéticas que se

⁵⁸ Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, trad. Jorge Ferreiro, México, Fondo de Cultura Económica, 1987 [1ª ed. en francés, 1932], p. 30.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 91.

⁶⁰ “Mitos y fantasmas: la pintura”, art. cit., p. 65.

⁶¹ *Ibid.*, p. 66.

desprenden del pensamiento mítico sean formas fragmentarias. Los recursos estilísticos que acompañan esta visión del instante tienen que ver con la musicalidad y el ritmo. En varias ocasiones se mostrará que la tensión argumentativa y la organización sintáctica avanzan en unidades rítmicas simétricas hasta condensarse en una imagen final. Y parte de esta inmersión del instante en el fragmentarismo hace que los centros en el discurso de Zambrano no se guarden para la conclusión de los textos; al contrario, esta búsqueda rítmica del instante está dispuesta de forma irregular.

3. 3. El fragmentarismo

Se ha empezado a comentar en relación con otros aspectos de la obra de Zambrano la importancia de la escritura fragmentaria. En su momento se verá cómo se desarrolla a lo largo de su trayectoria; pues es uno de los temas que más tardan en asentarse y también es de los que cuentan con más reflexiones teóricas por parte de la autora.

Por ahora, conviene tener presentes algunas características del fragmentarismo que, sumándose a la constitución dual de los textos zambranianos, tienen un origen filosófico como forma de aprehender el mundo y desembocan en una particular manifestación literaria. Desde su origen en el romanticismo la visión fragmentaria surgió frente a la imposibilidad de sostener formas atemporales o definidas inequívocamente. Como la noción moderna del instante, el fragmentarismo viene de una ruptura y se desarrolla en medio de una crisis. El fragmento se situó desde su origen como una nueva noción de sistema, lo que implicaba una nueva forma de relacionar y exponer las ideas. Frente al orden lógico de una perspectiva sistemática, el fragmento ofrece la simultaneidad, la multiplicidad y la aceptación de lo inacabado o de lo que se está construyendo. En *The Literary Absolute* Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy explican este proceso:

Fragmentation constitutes the properly romantic vision of system, if by

“System” (which we capitalize for this reason) one understands not the so-called systematic ordering of an ensemble, but that by which and as which an ensemble holds together [*tient-ensemble*] and establishes itself for itself in the autonomy of the self-jointure.⁶²

Si el fragmento constituye una visión del mundo o un sistema es debido a la relación que establece entre su centro, o la individualidad de cada fragmento, y la periferia, o la totalidad donde se espera que converjan todos los fragmentos. Esto es importante porque el fragmentarismo no implica el choque violento de los elementos que lo componen sino que busca que las piezas simultáneamente pertenezcan a un todo. La simultaneidad es un aspecto clave porque exige la constitución unitaria de los fragmentos, pero manteniendo vínculos que los puedan relacionar entre ellos mismos. Así, la relación unidad-totalidad se establece en el fragmentarismo:

Each fragment stands for itself and for that from which it is detached. Totality is the fragment itself in its completed individuality. [...] That the totality should be present as such in each part and that the whole should be not the sum but the co-presence of the parts [...]. Fragments are definitions of the fragment; this is what installs the totality of the fragment as a plurality and its completion as the incompleteness of its infinity.⁶³

Por último, se suma a la escritura fragmentaria la exigencia de lo incompleto. Y esto no incluye a los fragmentos de Heráclito o la obra póstuma de un autor, pues éstas son condiciones involuntarias. El fragmentarismo como escritura conlleva el propósito de que un texto permanezca así, inacabado; lo cual significa asumir el fragmentarismo como un proyecto y una proyección donde cada fragmento se suma a otros fragmentos y se define a partir de éstos. En el mismo texto, Lacoue-Labarthe y Nancy explican: “every fragment is a project: the fragment-project does not operate as a program or

⁶² Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, “The Fragment: The Fragmentary Exigency”, *The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism*, trad. Philip Barnard y Cheryl Lester, Albany, State University of New York Press, 1988, [1ª ed. en francés, 1978], p. 46.

⁶³ *Ibid.*, p. 44.

prospectus but as the *immediate* projection of what it nonetheless incompletes.”⁶⁴

Teniendo en cuenta esto, conviene precisar que el fragmentarismo no aparece en todos los textos de Zambrano. No ha de confundirse con el hecho de que se retome un tema o motivo una y otra vez para continuar con su exploración, pues aquí se trata de esbozos que muestran un tema que la autora aún está ensayando. La escritura fragmentaria sólo se logrará cuando los fragmentos estén dispuestos voluntariamente incompletos y converjan en la totalidad del proyecto del libro. El más claro ejemplo al respecto es *Claros del bosque* o algunos textos tempranos como “Nostalgia de la tierra” (1933) o “Metáfora del corazón” (1945).

IV. EL ENSAYO COMO GÉNERO DE REFLEXIÓN Y CREACIÓN LITERARIA EN ZAMBRANO

Por último, valdría la pena detenerse en el género, nuevamente a medio camino entre la literatura y la filosofía, en el que se desarrolla el discurso de Zambrano. Curiosamente, en su obra no hay alusiones directas al ensayo como género de creación. La mayoría de las reflexiones de este tipo se centran en la poesía: ya sea en la dimensión conceptual de la palabra poética, en la invención de un mito que explique su origen, o en el comentario de poemas concretos. De la misma manera los textos, incluso los más tempranos, muestran un interés constante por las construcciones formales asociadas con lo poético: las cadenas de imágenes, los conjuntos rítmicos, las aliteraciones, las figuras simétricas, etc. Sin embargo, todo esto se lleva a cabo dentro de la forma ensayística. La obra de Zambrano cuenta con un poema escrito en 1950, el relato autobiográfico *Delirio y destino* y el texto dramático *La tumba de Antígona*, pero éstos son excepciones dentro de una amplia producción que cultiva el ensayo como género. Tal vez esto se deba a que el ensayo ofrece el terreno idóneo para la fusión de diferentes procesos de escritura. La

⁶⁴ *Ibid.*, p. 43.

reflexión y la creación pueden manifestarse sin entrar en conflicto la una con la otra. Y esto no es exclusivo de Zambrano: también es una inquietud común en otros autores cercanos a ella.

Al abordar el manejo del ensayo en Zambrano el primer referente es Ortega y Gasset. La descripción que aparece en la presentación de *Meditaciones sobre el Quijote*: “el ensayo es la ciencia menos la prueba explícita”, que además se volverá un punto de partida obligado en los estudios teóricos sobre el ensayo, tiene que ver con la búsqueda de una forma de argumentación que se aleje de la noción de sistema. En oposición a la exposición clara de ideas obtenidas a partir de un método científico, Ortega plantea la posibilidad de mantener un discurso más lúdico que se limite a sugerir algunos detalles clave y deje el trabajo de racionalización al lector. Dice en el mismo ensayo:

Yo sólo ofrezco *modi res considerandi*, posibles maneras nuevas de mirar las cosas. Invito al lector a que las ensaye por sí mismo; que experimente si, en efecto proporcionan visiones fecundas; él pues, en virtud de su íntima y leal experiencia, probará su verdad o su error.⁶⁵

Con este razonamiento entra en juego la importancia de la noción de “experiencia”, central en Zambrano, que consistirá en aceptar las ideas en movimiento, tal y como se van formando o son percibidas y reinterpretadas por el lector. Para establecer esta apertura hacia lo inacabado se propone esconder voluntariamente los fundamentos de las ideas expuestas —de corte totalmente racional o científico— para dar la impresión de un trabajo más libre. Así, continúa Ortega:

Para el escritor hay una cuestión de honor intelectual en no escribir nada susceptible de prueba sin poseer antes ésta. Pero le es lícito borrar de su obra toda apariencia apodíctica, dejando las comprobaciones meramente indicadas en elipse, de modo que quien las necesite pueda encontrarlas y no estorben, por otra

⁶⁵ José Ortega y Gasset, “Al lector”, *Meditaciones sobre el Quijote*, en *Obras completas*, tomo I, Madrid, Revista de Occidente, 1947-1960, pp. 311-328; las citas, p. 318.

parte, la expansión del íntimo calor con que los pensamientos fueron pensados.⁶⁶

Sin embargo, este último planteamiento de Ortega marca un quiebre respecto al trabajo de Zambrano. En ambos está el interés por lo inacabado o lo que apenas se está armando, pero lo que en Ortega se asumía como un artificio planeado, en Zambrano se convierte en un camino de experimentación. Parte del desarrollo de su primera época consiste en deshacerse de los presupuestos racionalistas forjando un lenguaje experimental, que muchas veces se forma sin certezas o fundamentos que lo sostengan. Y justamente esta forma de proceder motiva los grandes cambios en su discurso.

Para Eduardo Nicol, este detalle, que tal vez no se percibe fácilmente, determina la diferencia entre el ensayo filosófico y el literario. En el ensayo filosófico se exponen los resultados pensados con anterioridad, mientras que en el literario se toma el ensayo mismo como método de conocimiento; aquí las ideas se exploran, o se ensayan, al mismo tiempo que se presentan. Dice Nicol en “Ensayo sobre el ensayo”: “Para el ensayista nato el ensayo es una forma de pensar; para el filósofo nato el ensayo es una forma ocasional de exponer lo ya pensado con distinto artificio.”⁶⁷ Presentar lo ya pensado ocultando sus fundamentos, como se veía en *Meditaciones sobre el Quijote*, pertenece al ámbito de la filosofía. En cambio, desde esta perspectiva la prosa zambranianiana está más cerca de la creación literaria que de la filosofía. Ahora bien, más que una clasificación o un deslinde entre una disciplina y otra, la propuesta central de Nicol se basa en una forma de proceder que a su vez propicia un determinado desarrollo estilístico. Siendo así, la escritura ensayística que se muestra mientras se construye conlleva diferentes implicaciones: desde una forma de asumir el propio trabajo reflexivo

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ Eduardo Nicol, “Ensayo sobre el ensayo”, *El problema de la filosofía hispánica*, prefacio de Alberto Constante y Ricardo Horneffer, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 209-278; la cita, p. 213.

hasta la apertura a la creación literaria.

Se llega a afirmar al respecto que no es posible otro camino del pensamiento y de su exposición que aquel que logre aceptar su carácter cambiante. El crítico argentino Enrique Anderson Imbert —que además fue de los primeros en comentar la prosa de Zambrano— dice en “Defensa del ensayo”, de 1945:

Siempre me ha parecido una manifestación de locura esa creencia de que los conceptos pueden independizarse del proceso psicológico que los elabora, sustantivarse como el ectoplasma de los espiritistas, convertirse en “espíritu objetivo” y desde fuera volverse airados contra los hombres que les dieron vida.⁶⁸

No es casual esta constante necesidad de defender la escritura del ensayo frente a los procedimientos científicos, situándola incluso como un medio idóneo para acercarse a la época moderna. Esto habla de un momento de crisis, en el que ya no son posibles ni la continuidad ni los absolutos. En otro texto crucial sobre el origen del ensayo, Theodor W. Adorno pone en relación este nuevo género literario con el quiebre del romanticismo que marcó definitivamente la época actual. El ensayo representa el paso de la unidad inmóvil a la dimensión fragmentaria. El fragmentarismo como propuesta epistemológica encuentra su cauce en el ensayo. Sin embargo, la exigencia analítica no es menor que la de los tratados filosóficos tradicionales; al contrario, del ensayo se espera, a partir de una postura claramente definida, un discurso que nunca se agote en conclusiones definitivas, respetando con esto la noción de discontinuidad implícita en una visión que renuncia a las formas fijas. Dice Adorno en “El ensayo como forma”:

A su forma le es inmanente su propia relativización: tiene que estructurarse como si pudiera interrumpirse en cualquier momento. Piensa en fragmentos lo

⁶⁸ Anderson Imbert, “Defensa del ensayo”, *Ensayos*, Tucumán, Talleres Gráficos Miguel Violetto, 1946, pp. 119-124; la cita, p. 120.

mismo que la realidad es fragmentaria.⁶⁹

Este acercamiento al género ensayístico —de ida y vuelta entre la reflexión sobre el momento desde el que se escribe y los rasgos estilísticos que puedan asirlo— desemboca en una concepción, por demás sugerente, del ensayo como herejía; esto es, como forma discursiva que se permite transgredir todas las formas: no sólo aquellas relacionadas con los géneros literarios sino también aquellas que vienen de una forma fija de entender el mundo. Concluye Adorno:

La ley formal más íntima del ensayo es la herejía. La contravención de la ortodoxia del pensamiento hace visible aquello, el mantenimiento de cuya invisibilidad constituye la secreta y objetiva finalidad de esa ortodoxia.⁷⁰

No estaba tan alejada la idea del ensayo en “Las nuevas artes” de Alfonso Reyes. El ensayo, nombrado como el “centauro de los géneros” —epíteto que se volverá por demás famoso y obligado en reflexiones teóricas posteriores—, tiene su origen en una realidad que inevitablemente se ha vuelto más compleja. Para Reyes el ensayo es:

propio hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al “etcétera” cantado ya por un poeta contemporáneo preocupado de filosofía.⁷¹

Siguiendo todas estas consideraciones sobre el origen del ensayo como género relativo a la época moderna, una condición fundamental de su composición estilística es la asimilación de elementos provenientes de diferentes géneros literarios. Se podrán encontrar fusiones con la ficción en prosa, con la poesía e incluso con el teatro. Y no está por demás retomar el comentario de Anderson Imbert sobre la individualidad de cada ensayista. Dada esta libertad de abordar diferentes temas y tomar prestados

⁶⁹ Theodor W. Adorno, “El ensayo como forma”, *Notas sobre literatura, Obra completa III*, ed. Rolf Tiedemann, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2003, pp. 11-34; la cita, p. 26.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 34.

⁷¹ Alfonso Reyes, “Las nuevas artes”, *Los trabajos y los días, Obras completas IX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, pp. 400-403; la cita, p. 403.

diferentes rasgos literarios, la obra de un autor va tomando una forma propia. Desde aquí el crítico argentino llegaba a afirmar tajantemente:

“El Ensayo” en cuanto género abstracto y universal no existe sino en la cabeza de los profesores. Lo que sí existe son “los ensayos”, concretos, singularísimos, e irrepitibles en la historia de la literatura. No hay dos ensayistas que los escriban del mismo modo.⁷²

Tal vez no sea ésta una relativización exagerada: invita a analizar la obra de cada ensayista tomando en cuenta esta pluralidad de posibilidades. En el caso de Zambrano será recurrente la fusión con los aspectos poéticos; en su caso difícilmente se podrá hablar de poemas en prosa, pero sí de fragmentos donde converjan diferentes recursos literarios formando pasajes de prosa poética.

Por lo demás, coincide con la prosa de Zambrano la visión del ensayo como la unión entre la reflexión y la creación en juegos literarios. Mariano Picón Salas decía sobre la función del ensayista: “parece conciliar la poesía y la filosofía, tiende un extraño puente entre el mundo de las imágenes y el de los conceptos.”⁷³ También Anderson Imbert establecía este vínculo refiriéndose a la musicalidad: “el ensayo es una obra de arte construida conceptualmente; es una estructura lógica, pero donde la lógica se pone a cantar.”⁷⁴ Tanto las imágenes como las construcciones rítmicas serán fundamentales en Zambrano, pero cobran sentido justamente por la relación que establecen con la parte reflexiva de su obra. En la “Presentación” antes citada al número de la *Revista de Occidente* dedicado en homenaje al centenario de *Azul*, ella definía de esta forma su consabida “razón poética”:

Vine a encontrarme con una especie de revelación, sin pretender que se haya

⁷² Anderson Imbert, “¿Quién es el padre del ensayo?”, *Los domingos del profesor*, México, Cultura, 1965, pp. 1-3; la cita, p. 1.

⁷³ Mariano Picón Salas, “En torno al ensayo”, *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, 8 (1954), pp. 31-33; la cita, p. 32.

⁷⁴ Anderson Imbert, “Defensa del ensayo”, art. cit., p. 123.

dato en mí sola, del “logos poético”, del logos que se hace poesía, que la rescata, al mismo tiempo que hace, por hacerla, filosofía. Pues que existe una simbiosis en la razón poética en que, en vez de anularse la una a la otra, se potencian, se abren, como una flor escondida, que seguirá abriéndose desde su raíz espero que siempre.⁷⁵

Así pues, la forma ensayística en relación con la construcción del pensamiento mítico puede considerarse como un espacio donde es posible entrelazar la reflexión y la creación. Asimismo, dentro de la obra de Zambrano habrá que pensar en la disposición de los mitos al interior de cada ensayo y, en caso de que resulte significativo, analizar su relación con el conjunto de ensayos de cada libro.

⁷⁵ “Presentación”, *Revista de Occidente*, art. cit., p. 10.

HACIA UN SABER SOBRE EL ALMA, 1933-1944

Hacia un saber sobre el alma se publicó en la editorial Losada en 1950 dentro de la colección Biblioteca Filosófica que en aquel momento dirigía Francisco Romero. Esta primera edición incluyó cinco reseñas y once ensayos publicados anteriormente. El objetivo de su recopilación fue mostrar los inicios de un camino poético y reflexivo que para este momento comenzaba a consolidarse. Además de la colaboración en revistas prestigiosas como *Hora de España*, *Taller*, *Sur*, *Orígenes*, entre otras, Zambrano contaba con los libros *Filosofía y poesía* y *Poesía y pensamiento en la vida española* que le habían merecido el reconocimiento de la comunidad intelectual de Hispanoamérica. Prueba de esto es la invitación misma a publicar en la editorial argentina por parte de Francisco Romero, que se mantenía en contacto con ella desde 1939.⁷⁶ Así pues, este libro se compone de textos tempranos, pero elegidos con cierta distancia, misma que hace relevante detenerse a analizar los criterios de selección que se mencionan en la “Advertencia”: la fecha de composición de los textos, el orden de presentación en el libro y los temas tratados.

Por lo que respecta a las fechas de composición de los textos, lo primero que

⁷⁶ *Poesía y pensamiento en la vida española* se publicó en La Casa de España en México, en 1939, y recogía las conferencias ofrecidas el mismo año en esta institución. *Filosofía y poesía* apareció el mismo año en Morelia en las Publicaciones de la Universidad Michoacana (en 1987 se reeditará en la editorial Fondo de Cultura Económica). Estos libros fueron los más comentados. El primero por la difusión con que contaban las publicaciones de La Casa de España en México y el segundo por la acogida que tuvo el libro entre los colegas y amigos cercanos a Zambrano. Asimismo, para 1950 la autora tenía otros libros de menor recepción: *Horizonte del liberalismo*, Madrid, Morata, 1930; *Los intelectuales en el drama de España*, Santiago de Chile, Panorama, 1937; y *La confesión: género literario*, México, Luminar, 1943.

salta a la vista es que quiso acotar el periodo de composición a un lapso de diez años. El ensayo más tardío, “La destrucción de la filosofía en Nietzsche”, apareció en febrero de 1945 en *El Hijo Pródigo*, aunque la autora dice que todos provienen de los años entre 1933 y 1944, fechas que se tomaron como referencia válida en los estudios sobre su obra. Otro detalle en la cronología es el vacío entre el inicio de la Guerra Civil en 1936 y el exilio de Zambrano, que comenzó en enero de 1939. La intención de esto fue marcar el contraste entre el “antes” y el “después”, estableciendo, a pesar de este intervalo de tres años, tanto la continuidad como la evolución del pensamiento. Además, con la aclaración final sobre la publicación de los textos sin ningún tipo de modificaciones se termina por plantear que el objetivo central de la selección fue establecer un balance o ajuste de cuentas con el camino intelectual seguido durante los primeros años. En este balance está implícito el cierre de una etapa inicial de formación en España y la apertura de un proyecto propio. Dice Zambrano en estas líneas que recuerdan el momento histórico y personal de su proceso creativo:

Las páginas que aquí van de lo que hemos llamado “antes” (evidentemente se trata del antes de la llamada Guerra Civil de España) no son sino un resto irreprimible de una última necesidad de expresión que el temor no pudo doblegar por entero. Temor ante la trascendencia del pensamiento filosófico; temor, casi sagrado, ante la pureza de este pensar, que, como toda pureza humana, está hecha de una infinita, implacable exigencia; temor casi supersticioso a los nombres de los grandes filósofos, sustraídos al paso del tiempo; temor también, y no el más leve, ante el pensamiento viviente de mis maestros.⁷⁷

En cuanto al orden de aparición de los ensayos aparece este comentario:

El orden en que aparecen en el volumen no corresponde a aquel en que fueron escritos y publicados; sin forzar excesivamente, los he ido agrupando según el

⁷⁷ María Zambrano, “Advertencia” en *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 1987, p. 18. Todas las citas provienen de esta edición de 1987, por lo que únicamente se mencionará la página. En la segunda edición los textos permanecen sin cambios y conservan el mismo orden; solamente se agrega una “Nota a la presente edición” y el texto *Diótima de Mantinea* de 1979.

tema y las preocupaciones predominantes. Sólo el que va al frente “Por qué se escribe” guarda la cronología, ya que es el primero que me atreví a publicar en la *Revista de Occidente*, mayo 1933. (p. 17)

Pero el texto que abre el libro es “Hacia un saber sobre el alma”. “Por qué se escribe” no se publicó hasta 1943. Por lo demás, el orden de agrupación temática muestra que al principio están cinco ensayos orientados hacia la poesía: “Hacia un saber sobre el alma”, “Por qué se escribe”, “Apuntes sobre el tiempo y la poesía”, “Poema y sistema” y “La metáfora del corazón”. Después están seis orientados hacia la filosofía: “La Guía, forma de pensamiento”, “La vida en crisis”, “El freudismo, testimonio del hombre actual”, “Más sobre *La ciudad de Dios*”, “La destrucción de la filosofía en Nietzsche” y “La escuela de Alejandría”. Y al final están las reseñas: “Lou Andreas Salomé: *Nietzsche*”, “Hoffmann: Descartes”, “Ante la *Introducción a la teoría de la ciencia*, de Fichte”, “Un libro de ética” y “Descartes y Husserl”. Con este orden se hace presente la dualidad filosofía-poesía, con el detalle, además, de que los textos dedicados a la poesía o al conocimiento poético están al inicio del libro.

Ahora bien, para un análisis que privilegie la trayectoria de Zambrano conviene poner mayor atención en las fechas de composición de los textos, aunque no correspondan al orden de aparición en el libro, pues permiten ver cuándo surge determinado elemento y cómo se va construyendo. Además, en el desarrollo del pensamiento mítico es determinante el paso de los mitos sobre la racionalidad a los mitos del mundo griego que se asentarán en la obra posterior. Así pues, el orden cronológico de los textos es el siguiente:

- “Lou Andreas Salomé: *Nietzsche*” (reseña), *Revista de Occidente*, 115 (1933), pp. 106-108.
- “Hoffmann: Descartes” (reseña), *Revista de Occidente*, 117 (1933), pp. 345-348.
- “Ante la *Introducción a la teoría de la ciencia* de Fichte”, *Revista de Occidente*, 137 (1934), pp. 216-224.

- “Por qué se escribe”, *Revista de Occidente*, 132 (1934), pp. 318-328.
- “Hacia un saber sobre el alma”, *Revista de Occidente*, 138 (1934), pp. 261-276.
- “Un libro de ética” (Sobre *Ética general* de Ramón Prado), *Revista de Occidente*, 146 (1935), pp. 245-249.
- “Descartes y Husserl” (reseña), *Taller*, 6 (1939), pp. 59-62.
- *El freudismo, testimonio del hombre actual*, La Habana, La Verónica, 1941.
- “La vida en crisis”, *Revista de las Indias*, 47 (1942), pp. 337-352.
- “La Guía, forma del pensamiento”, *Revista de las Indias*, 56 (1943), pp. 151-156.
- “Poema y sistema”, *El Hijo Pródigo*, 18 (1944), pp. 137-139.
- “La metáfora del corazón (fragmento)”, *Orígenes*, 3 (1944).
- “Apuntes sobre el tiempo y la poesía”, *Poeta* (1944), p. 5.
- “La escuela de Alejandría”, *Universidad de la Habana*, 55-56-57 (1944), pp. 55-69.
- “La destrucción de la filosofía en Nietzsche”, *El Hijo Pródigo*, 23 (1945), pp. 71-74.
- “Más sobre *La ciudad de Dios*” no está consignado en las bibliografías sobre Zambrano, ni tampoco se encuentra en las revistas donde ella solía publicar en esa época. El único referente que permite situarlo cronológicamente es la alusión a un artículo de Emmanuel Mounier, “Personalismo católico”, publicado en *Luminar* en 1940, dato que indica que este ensayo pertenece a los textos tardíos.

Por lo que respecta a la temática del libro, al interior de la dualidad entre la filosofía y la poesía, hay un espectro bastante amplio que va desde la filosofía (las escuelas y los filósofos), la psicología y el pensamiento científico hasta la creación poética y su expresión. Y también es diferente el propósito con el que fueron escritos los textos: hay reseñas, artículos breves y algunos estudios más amplios subdivididos en varios apartados. Sin embargo, es posible encontrar una línea de continuidad en el proyecto guiado por la metáfora del “saber sobre el alma”, que representa la forma de conocimiento contenida en los juegos de creación con el lenguaje, ya sea en la poesía, en la religiosidad o incluso en una visión poco ortodoxa de la filosofía. Por eso, aun si los ensayos son muy diferentes entre sí, en todos se retoman las grandes preocupaciones

intelectuales que caracterizan este momento de Zambrano. Mismas que a partir del “saber sobre el alma” se dividen en tres núcleos: el rescate del pensamiento mítico para destruir el pensamiento racional, el esbozo de un proyecto epistemológico propio y, por último, la búsqueda de su forma de expresión según diferentes géneros literarios.

Aquí se abre la pregunta obligada sobre la composición filosófica o literaria de estos textos y si la trayectoria que se espera mostrar a lo largo del libro es reflexiva o creativa. Hay que tener presente que el camino intelectual de la autora partió de la filosofía como disciplina, y esto se verá reflejado en la constante presencia de conceptos y personajes del mundo filosófico. Sin embargo, la falta de ortodoxia en la tradición filosófica española da a este momento inicial un matiz interesante. Las influencias más cercanas a Zambrano —Ortega, Xavier Zubiri, Unamuno y Machado— se distinguieron por la búsqueda de estructuras híbridas, que podían contener poesía, narración y ensayo, que en cuanto tales permitieran trascender las formas establecidas del proceder reflexivo. En Machado, por ejemplo, con frecuencia salta la apología de lo fragmentario frente a la noción filosófica de sistema, extendiéndose hacia el rescate del pensamiento poético, como se aprecia en este fragmento de *Juan de Mairena*:

El pensamiento poético, que quiere ser creador, no realiza ecuaciones, sino diferencias esenciales, irreductibles; sólo en contacto con lo otro, real o aparente, puede ser fecundo. Al pensamiento lógico o matemático, que es pensamiento homogeneizador, a última hora pensar de la nada, se opone el pensamiento poético, esencialmente heterogeneizador.⁷⁸

Desde luego, dentro de la filosofía a esta forma de proceder bien pueden sumarse los aforismos de Nietzsche o los fragmentos de Heráclito, ambos de gran importancia para Zambrano. Pero en esta primera etapa formativa conviene poner especial atención en la tradición española, pensando sobre todo en que el conocimiento

⁷⁸ Antonio Machado, *Juan de Mairena*, edición crítica de Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Cátedra, 1986, tomo I, p. 145.

de textos y autores se dio a partir de sus referentes en España.⁷⁹

Así pues, la obra temprana de Zambrano responde a dos inquietudes: una visión poco ortodoxa de la filosofía y un rescate de la poesía como forma de conocimiento. Esto explica que incluso desde los textos más tempranos esté presente el interés por el lenguaje literario: se plantea la posibilidad de que la literatura contenga formas expresivas de mayor agilidad que aquellas ofrecidas en los métodos filosóficos tradicionales. Además, el proyecto mismo de renunciar al pensamiento racional exige encontrar una forma de expresión propia.

Pensando en los textos que componen *Hacia un saber sobre el alma*, sería difícil considerarlos enteramente obras literarias; de la misma forma, su trabajo creativo impide clasificarlos como ensayos filosóficos. No queda más que observar el desarrollo argumentativo al par que la dimensión estilística como dos aspectos inseparables en Zambrano. E incluso cuando los pasajes argumentativos son demasiado extensos y no se logra un equilibrio entre la reflexión y la creación, se puede notar que desde el principio su obra contiene elementos literarios, evidentes en el empleo de símbolos, metáforas, construcciones rítmicas, los primeros intentos de escritura fragmentaria, además de las extensiones de significado, cuando el sentido tradicional de las palabras se desplaza hacia uno nuevo, ideado por la autora, y los términos utilizados se extienden hacia diferentes ámbitos, a veces totalmente opuestos: del religioso al científico, o del filosófico al religioso, por ejemplo.

⁷⁹ Se ha estudiado ampliamente la influencia de estos autores en la obra de la autora. Se puede consultar el artículo que proporciona información valiosa sobre las fuentes a las que Zambrano tuvo acceso en esta primera época: Janet Pérez, "La razón de la sinrazón: Unamuno, Machado and Ortega in the Thought of María Zambrano", *Hispania*, 82 (1999), pp. 56-67. La influencia del filósofo Xavier Zubiri se ha empezado a estudiar recientemente, como en la aportación de Pedro Cerezo Galán, "Los maestros de María Zambrano: Unamuno, Ortega y Zubiri", al congreso *María Zambrano. De la razón cívica a la razón poética*, op. cit., 2004, pp. 189-208.

Pero ¿cuál ha sido la perspectiva más recurrente en los acercamientos a esta primera época? Posiblemente en la recepción inicial de *Hacia un saber sobre el alma* influyó el que se haya publicado dentro de un terreno que pertenecía enteramente a la filosofía, como indica el prestigio de la colección Biblioteca Filosófica de Losada y el intercambio intelectual entre filósofos que en aquel tiempo promovía Francisco Romero. A esto se suma el interés de la autora por el trabajo del filósofo argentino: lo menciona como uno de los grandes pensadores contemporáneos en “La vida en crisis” e incluye la reseña de su libro *Descartes y Husserl* para concluir la recopilación.

En 1951 apareció en la revista *Sur* la única reseña de *Hacia un saber sobre el alma* a cargo del académico argentino Norberto Rodríguez Bustamante. Aquí un fragmento:

No se discute: estos ensayos evidencian una vocación especulativa que tiende al logro de su cauce propio, con acento muy personal; pero cabe señalar que, presentando afinidades extremas con lo religioso y poético, esa circunstancia interfiere la línea del discurso en su desarrollo argumental haciéndole perder la nitidez y el rigor exigibles en la investigación teórica.⁸⁰

Este comentario advierte la intención creativa de la prosa en busca de un discurso propio, pero —y esto es muy interesante— sitúa la poesía y la religiosidad como obstáculos irracionales que impiden la claridad del pensamiento. Anteriormente, en 1941, el poeta valenciano Bernardo Clariana había publicado una reseña de “El freudismo, testimonio del hombre actual”, pero fue un comentario de tipo descriptivo que, sin valoraciones o apreciaciones personales, se limitó a exponer algunas ideas de la andaluza.⁸¹

⁸⁰ Norberto Rodríguez Bustamante, “María Zambrano. *Hacia un saber sobre el alma*” (reseña), *Sur*, 200 (1951), p. 102.

⁸¹ Bernardo Clariana, “Dos ensayos de María Zambrano: ‘Isla de Puerto Rico’ y ‘El freudismo, testimonio del hombre actual’” (reseña), *Nuestra España*, 13 (1941), pp. 215-219. Clariana y Zambrano habían participado simultáneamente en *Hora de España* y en 1943

Otros materiales que sirven para entender la recepción de esta primera época son las reseñas a los libros de 1939, *Filosofía y poesía* y *Pensamiento y poesía en la vida española*, que corresponden en tiempo a la redacción de los textos de *Hacia un saber sobre el alma*. La reseña de José Ferrater Mora sobre *Filosofía y poesía*, publicada en *Sur* en 1940, se centró en la argumentación, resaltando el vértigo o la fuerza casi imperceptible con la que se abordan temas en apariencia poco ofensivos, pero que conciernen directamente a la vida de quien se enfrente a ellos. Dice Ferrater Mora: “En este libro se nos muestra la suerte y el destino de la filosofía y la poesía, como maneras de la vida humana más que como productos de esta vida.”⁸² Aunque él no se detiene a comentar el estilo, logra dilucidar en esta fusión pensamiento-vida una fuente importante de creación poética: de aquí se desprenderán alegorías, símbolos, metáforas, e incluso una cadencia particular de las frases con la intención de involucrar a los lectores.

Es similar el comentario de Eugenio Imaz sobre *Filosofía y poesía* y *Poesía y pensamiento en la vida española*, publicado en el primer número de *España Peregrina*, en 1940. Él destaca la forma de asumir el exilio; dice que, sin miedo al desgarramiento, la andaluza no huye de una realidad dolorosa, sino que “oye la voz que nos llama más allá del mero soportar este derrumbamiento para participar en la creación de lo que siga”.⁸³ Se nota en esta reseña la cercanía de la Guerra Civil, pero Imaz logra encontrar un aspecto determinante de su discurso en esta vinculación de las circunstancias vitales y la creación poética.

La reseña de Enrique Anderson Imbert sobre *Poesía y pensamiento en la vida*

Zambrano prologaría el poemario de Clariana, *Ardiente desnacer; testimonio poético*.

⁸² Ferrater Mora, “María Zambrano: *Filosofía y poesía*”, art. cit., p. 161.

⁸³ Imaz, “Dos libros de María Zambrano”, art. cit., p. 39.

española, publicada en *Sur* en 1940, muestra mayor distancia afectiva. Aquí el escritor argentino propone algunos elementos estilísticos como forma de reflexión o conocimiento, llegando a afirmar que el pensamiento de la autora se sostiene en un “orden poético”. Él analiza el valor plástico de su discurso en correspondencia con la intención de expresarse en imágenes vivas, “hinchidas de experiencia”, en lugar de conceptos teóricos. Y, por último, aludiendo al ritmo de su prosa califica el lenguaje de la autora como “tenso y palpitante”.⁸⁴ Cabe mencionar que este comentario, orientado hacia la valoración estilística, es una excepción tanto en la recepción inicial como en estudios posteriores sobre esta época.

Años más tarde, cuando comenzó a rescatarse la obra de Zambrano, los textos de *Hacia un saber sobre el alma* quedaron relegados a ideas iniciales de su obra más reconocida. Con excepción de “Hacia un saber sobre el alma”, “Por qué se escribe” y “La Guía, forma del pensamiento”, los textos sólo se han mencionado brevemente en estudios que abarcan toda su producción inicial, sobre todo en aquellos que demuestran especial interés por su colaboración, primero en las revistas españolas y, ya en el exilio, en las hispanoamericanas.⁸⁵ Esto engendra un problema con la perspectiva cronológica. Sería difícil acercarse a la primera época perdiendo de vista el final de su trayectoria. Pues la obra de la autora quedó cerrada en 1991, el año de su muerte, y a partir de ese momento pudo comenzar a extraerse la totalidad de su pensamiento. Textos finales como *Los bienaventurados* o *Notas de un método* no logran comprenderse sin sus antecedentes, mientras que los primeros textos ya no se pueden leer sin conocer el

⁸⁴ Anderson Imbert, “María Zambrano: *Pensamiento y poesía en la vida española*”, art. cit., p. 80.

⁸⁵ Tal ha sido el trabajo de José Salinero Portero en sus artículos “Colaboraciones de María Zambrano en *Cruz y Raya*, *Hora de España* y *Revista de Occidente*”, *Litoral*, núms. 124-126 (1983), pp. 180-194; y “María Zambrano en algunas revistas hispanoamericanas entre 1938 y 1964”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 413 (1984), pp. 134-158.

sentido que sus ideas cobrarán más adelante. Aun así, es posible concentrarse en la época inicial, contenida en *Hacia un saber sobre el alma*, y tomar las obras posteriores como un punto de referencia para encontrar las variantes que caracterizan a este momento. También es necesario tener presente que, mientras la continuidad del pensamiento de Zambrano ha merecido numerosos estudios, se ha hablado poco de las debilidades o los obstáculos que en diferentes momentos le impidieron desarrollar sus ideas; sin embargo, mostrar estos tropiezos daría una mejor perspectiva sobre la complejidad de su obra y permitiría apreciar mejor la especificidad de esta primera etapa.

I. LA DESTRUCCIÓN DEL PENSAMIENTO SISTEMÁTICO

Conforme avanza en su trayectoria, se hace evidente que una característica fundamental del pensamiento de Zambrano es la constante búsqueda de nuevos sentidos y nuevas formas de expresión. Esto permanecerá a lo largo de toda su obra; sin embargo, no se verá un esfuerzo tan insistente por romper un mundo y armar otro como en esta primera época.

Es reconocido por todos los zambranistas que el camino creativo de la autora parte de la decisión determinante de alejarse del pensamiento sistemático.⁸⁶ El proyecto es bastante ambicioso: exige romper las reglas de un mundo establecido para encontrar otro tipo de orden y otra forma de expresión sin perder la coherencia. Y esta lógica

⁸⁶ Uno de los primeros estudios al respecto fue el artículo de Ortega Muñoz, “La superación del racionalismo en la filosofía de María Zambrano”, presentado en las I Jornadas Andaluzas de Filosofía, en Málaga del 5 al 7 de julio de 1979. Ortega Muñoz decidió incluirlo en la obra colectiva que él coordinó y que se convertiría en el primer libro sobre Zambrano: *María Zambrano o la metafísica recuperada*, op. cit., pp. 54-99; y finalmente lo presentó con algunas correcciones en su libro *Introducción al pensamiento de María Zambrano*, op. cit., pp. 47-62. Aunque el artículo se centra en la época de madurez, en *Hacia un saber sobre el alma* se destaca la cualidad dialéctica del pensamiento que busca conciliar la razón y la vida, así como la renuncia a la noción de objetividad.

diferente, o nueva cuando se inserte en el universo poético de la autora, se dejará guiar por los recursos hermenéuticos y estilísticos que ofrece el pensamiento mítico; configurándose éste como una alternativa frente al racionalismo. Conviene recordar que los mitos responden a un proyecto epistemológico; su exploración y recreación conlleva una clave interpretativa que privilegia las imágenes simbólicas por encima de los conceptos teóricos.⁸⁷ En esto consistía la antigua disputa entre *mythos* y *logos*, sólo que entonces perdió el pensamiento mítico; pues el pensamiento racional adquirió un valor demostrativo y una visión abstracta que dejó sin interés el imaginario poético de las historias de los dioses.⁸⁸

Ahora bien, recuperar en la época moderna la dimensión originaria del mito, en su condición simbólica y abierta a la interpretación, exige un proceso de adecuación al propio discurso. En Zambrano esto comienza con la creación de dos mitos alrededor del pensamiento filosófico: el del eterno retorno de Nietzsche y el de la caverna de Platón. Ambos cobran una importancia central en el libro y son llamados “mitos” aun con la dificultad para clasificarlos inequívocamente como tales. En el caso de Platón, algunas veces se considera mito el relato de la caverna, pero casi siempre, y tal vez con mayor precisión filológica, se define como alegoría. En su presentación a este pasaje de *La República*, José Gaos dejaba ver que las características que lo adscribirían al género alegórico eran muy claras: la intención pedagógica y la composición demostrativa, pues

⁸⁷ Jean-Pierre Vernant explica que éste fue un procedimiento recurrente en la época de la autora: “La reflexión sobre el simbolismo del mito como modo de expresión diferente del pensamiento conceptual es uno de los componentes principales de la indagación moderna sobre el sentido y el alcance de las creaciones míticas”, y en este sentido afirma siguiendo las reflexiones de Schelling: “el mito no dice ‘otra cosa’, sino precisamente esa cosa que no puede en ningún caso decirse de otro modo”, *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, trad. Cristina Gázquez, Madrid, Siglo XXI, 1982 [primera edición en francés, 1974], pp. 199 y 188.

⁸⁸ Cf. *Ibid.*, p. 173.

en el texto mismo se ofrecen las explicaciones de los contenidos simbólicos.⁸⁹ La perspectiva cambia cuando se contempla desde la apropiación literaria. Si bien el relato de la caverna tuvo una función, incluso normativa, para la época en que escribe Zambrano ya había tomado la condición de mito; es decir, de una historia que explica el nacimiento del pensamiento racional. Es una vuelta radical respecto a la intención original de Platón, como argumentaría años más tarde Marcel Detienne:

De manera paradójica, [Platón] es un filósofo más lúcido que otros, quien acaba de hacer saber que el mundo de la ilusión estaba habitado por la memoria y por la tradición, y de inventar así, en la mayor soledad, una mitología inconmensurable con la figura adversa de la razón racionante que por tanto obsesionaría a los mitólogos modernos.⁹⁰

El caso de Nietzsche es menos problemático. Comúnmente se habla de su “mito del eterno retorno” como una de sus creaciones poético-filosóficas más importantes. Mircea Eliade, en *El mito del eterno retorno*, lo vincula con la cosmovisión cíclica presente en las religiones primitivas y afirma que el mérito creativo de Nietzsche fue actualizar este mito llevándolo hasta sus últimas consecuencias. Dice Eliade: “sólo en las teorías cíclicas modernas se da todo su alcance al sentido del mito arcaico de la eterna repetición.”⁹¹ Pues, como se explicará más adelante, la innovación de Nietzsche fue la inclusión de una visión finita y por tanto fragmentaria en el mito del eterno retorno.

El eterno retorno y la caverna son llamados mitos en los textos de Zambrano porque están funcionando como tales. Su contenido simbólico permite indagar en las

⁸⁹ José Gaos, “La alegoría de la caverna”, en *Antología de la filosofía griega*, México, El Colegio de México, 1940, pp. 65-70 y 140-148.

⁹⁰ Marcel Detienne, *La invención de la mitología*, trad. Marco Aurelio Galmarini, Barcelona, Península, 1985 [1ª ed. en francés, 1981], p. 128.

⁹¹ Eliade, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, trad. Ricardo Anaya, Madrid, Alianza, 1972 [1ª ed. en francés, 1951], p. 140.

consecuencias del racionalismo, desplazándose entre diferentes temas, personajes y momentos históricos. Sólo se mencionan de forma explícita en algunos de los ensayos, pero las reflexiones que éstos suscitan se extienden hacia toda la composición del libro.

Del mito de Platón (*República*, VII, 514a-516b) se destaca la creencia en que el primer contacto con el entorno es disperso y confuso. De ahí la analogía con una caverna donde los hombres viven cautivos y con la búsqueda de las Ideas como única salida posible. En este famoso diálogo entre Sócrates y Glaucón se planteaba la necesidad de encontrar una dimensión inmóvil y atemporal que sólo se logra vislumbrar desde la distancia racional. El camino hacia esta perspectiva se describe difícil, porque exige acostumbrarse a un nuevo medio de visibilidad (se alude a movimientos corporales dolorosos y a la luz del sol que lastima), pero el esfuerzo quedará justificado cuando se obtenga la máxima claridad de pensamiento. El personaje principal del diálogo se pregunta si alguien, desde este estado superior, se acordara de “su primera morada, de la sabiduría que allí se tiene y de sus antiguos compañeros de cautividad” ¿no se “felicitaría él por su parte, del cambio, y tendría lástima de ellos”? (516c) Y, afirmando que no hay posibilidad de regreso una vez experimentada esta conversión, dice: “Si este hombre volviera a bajar allá, para ocupar de nuevo su mismo asiento, ¿no se le llenarían los ojos de tinieblas, al venir, así de repente, de la región del sol?” (516e) Entonces, quien conoció la luz del sol no querría regresar a las sombras, porque sabe que al volver perdería la claridad ganada.⁹² Se puede inferir, por tanto, que el entusiasmo en espera de su recompensa es el tono que se mantiene en todo el pasaje. La recompensa sería una visión privilegiada, alcanzada después de liberarse de las apariencias que vienen de lo inmediato.

⁹² Las citas de la *República* de Platón provienen de la versión de Antonio Gómez Robledo, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 2000.

La recreación de Zambrano, que comenzó en *Filosofía y poesía* para concluir en los ensayos más tardíos de *Hacia un saber sobre el alma*, intenta dar la vuelta a la intención original del texto.⁹³ Partiendo de la condena racional hacia lo inmediato se buscará un medio de visión que desde la oscuridad sea capaz de conciliar la claridad del pensamiento con las emociones en sí mismas carentes de lenguaje. La exigencia platónica de separarse de las sombras se ve con horror, y se concreta esta sensación en la palabra “violencia”, relacionada con un movimiento rígido y siempre en ascenso. La rigidez responde a una valoración, claramente negativa, del esfuerzo y la disciplina que pedía Platón para transitar un nuevo camino, de la misma manera en que lo ascendente representa la superación de lo concreto y lo temporal. Zambrano, en cambio, intenta trazar caminos que, aun conservando un movimiento constante, no lleven hacia alguna dirección establecida con anterioridad.

La rigidez se opone a la suavidad de un camino sinuoso, aunque esto no implica que éste último sea más fácil, como lo muestra el mito de Nietzsche. Curiosamente, las menciones del eterno retorno aparecen en el ensayo más temprano y en el más tardío: “Lou Andreas Salomé: *Nietzsche*” y “La destrucción de la filosofía en Nietzsche”. Este mito representa, más que un concepto filosófico, un “estado de ánimo”.⁹⁴ La extensión de su significado hacia la afectividad marca el campo de interpretación de la autora,

⁹³ Ha sorprendido esta interpretación que invierte la connotación positiva sugerida por Platón. Véanse las siguientes colaboraciones en *María Zambrano. La visión más transparente*, op. cit.: “Zambrano: la condenación platónica de la poesía”, de Mercedes Gómez Blesa, pp. 61-67; y “Zambrano *opus palimpsestum*. En torno a Platón y la violencia”, de Óscar Adán, pp. 427-440.

⁹⁴ Zambrano había manejado un término similar, “estado del alma”, en “Nostalgia de la tierra”, *Los Cuatro Vientos*, 2 (1933), pp. 28-33. Aquí la conclusión del ensayo: “Pero el hombre está, vive sobre la tierra. En ciertas épocas se olvida de ello, quiere olvidar esta condición inexorable de su existencia; estar sobre la tierra en tratos con el mundo sensible del que no puede evadirse, tal vez por ventura. Cuando todo ha fallado, cuando todas aquellas realidades firmes que sostenían su vida, han sido disueltas en su conciencia, se han convertido en estados del alma, la nostalgia de la tierra le avisa que aún existe algo que no se niega a sostenerle.”

basado en los rasgos estilísticos del pasaje más conocido del eterno retorno en *La gaya ciencia*. Aquí el texto de Nietzsche:

Qué ocurriría si, un día o una noche un demonio se deslizara furtivamente en la más solitaria de tus soledades y te dijese: —Esta vida, como tú ahora la vives y la has vivido, deberás vivirla aún otra vez e innumerables veces, [...] ¡La eterna clepsidra de la existencia se invierte siempre de nuevo y tú con ella, granito del polvo! [...] ¡La pregunta sobre cualquier cosa: ¿Quieres esto otra vez e innumerables veces más? pesaría sobre tu obrar como el peso más grande! O también, ¿cuánto deberías amarte a ti mismo y a la vida para no desear ya otra cosa que esta última, eterna sanción, este sello?⁹⁵

La elección de un demonio como protagonista, la imagen de la clepsidra (aludiendo al devenir temporal), la representación del hombre como “granito de polvo” que se mueve cíclicamente dentro de ella, así como la sucesión de preguntas y exclamaciones, son recursos literarios que interpelan al lector.⁹⁶ La conclusión de Nietzsche, contraria a la de Platón, consiste en amar tanto la vida al grado que no importara repetirla las veces que fuera necesario. En oposición al camino ascendente de Platón, con el mito del eterno retorno se propone un camino de metamorfosis formado por una sucesión de muertes y renacimientos.

Los pasajes de Platón y Nietzsche tienen en común su composición literaria, aun si son emblemáticos de la tradición filosófica. Zambrano los interpretará creando todo un lenguaje simbólico alrededor de ellos. Habrá algunas imágenes que recreen el horror de permanecer inmóviles frente al paso del tiempo; y otras que muestren el sufrimiento de presenciar la finitud de las cosas. La forma en que se presentan, siguiendo las características del pensamiento mítico, conlleva una relación específica con la

⁹⁵ Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, § 341, trad. José Jara, Caracas, Monte Ávila, 1985, p. 200.

⁹⁶ Sobre esta forma de proceder de Nietzsche, Antonio Machado decía en *Juan de Mairena*: “Tuvo Nietzsche además talento y malicia de verdadero psicólogo —cosa poco frecuente entre sus paisanos— de hombre que ve muy hondo en sí mismo y apedrea con sus propias entrañas a su prójimo.” *Op. cit.*, p. 338.

temporalidad, la encarnación en personajes históricos y el triunfo del mito en la ruptura del pensamiento sistemático.

1.1 La temporalidad en los mitos

La estructura dinámica de los mitos implica una relación con la temporalidad. Sus elementos esenciales —la invocación, la encarnación, la actualización, las respuestas recibidas— sólo son posibles en una dimensión temporal. Pero entonces ¿qué pasa con el planteamiento atemporal de la caverna? Si se está tomando como un mito, es necesario establecer un punto de referencia en la temporalidad. Al respecto, se intentará demostrar que es imposible negar el tiempo. El procedimiento argumentativo, interesante porque se repite en varias ocasiones, consiste en la sucesión de afirmaciones y negaciones hasta llegar a una sentencia final que confirma el triunfo de la temporalidad sobre las formas fijas o atemporales.

Un primer ejemplo está en este fragmento de “El freudismo, testimonio del hombre actual”, donde la palabra “violencia”, que representa el proceso de racionalización, se hace extensiva al método de investigación científica:

Método es camino en sentido literal, pero se nos figura más bien, cacería. Los métodos científicos europeos que han engendrado su inmensa riqueza de conocimiento, tienen mucho de violencia. (p. 129)

Se reconoce el mérito de esta forma de conocimiento, pero se deja una duda sobre sus consecuencias con el uso de la palabra “cacería”. La idea continúa en “La Guía, forma del pensamiento”, ahora alrededor de la noción de “objetividad” en los métodos científicos. Zambrano la define como una “adecuación dada de antemano, cuya elección no ofrece margen de riesgo” (p. 94), pero afirma que evadir el riesgo de cada elección eleva la verdad objetiva en una desproporción “escandalosa” respecto a la vida: “hasta hacer que la vida retroceda” (p. 86). Salta el adjetivo “escandalosa”, mostrando una valoración personal, y destaca el movimiento de retroceso. Más adelante se dice que

si la vida retrocede es porque busca protegerse entre “conocimientos deslumbrantes y múltiples” (p. 96). Dos adjetivos que parecerían tener en sí mismos una connotación positiva, pero después se dice que dejan, a quien los acepta, mirando de un lado a otro, sin fijarse en alguna parte, y por tanto clausurando los medios para topar con la propia imagen. Así, la negación del tiempo, o en este caso de un conocimiento temporal, se une con la intuición de la ambigüedad, entendida como el movimiento entre diferentes lugares sin profundizar en ninguno. Esto en medio de una cadencia argumentativa que va creando la expectativa de los aparentes beneficios de la objetividad hasta dar con la desesperación de no poder encontrar la propia imagen.

Así pues, el resultado de la objetividad es permanecer inmóvil y esta falta de movimiento se justifica a partir del deseo encubierto de la inmortalidad que, más allá de la prolongación indefinida de la vida, espera negar una dimensión cambiante. En “Poema y sistema” se buscan razones para justificar el proyecto de permanencia, central en Platón. La siguiente frase que resalta por su composición sintética y afirmativa: “Si la vida busca hacerse eterna, pide igualmente hacerse inteligible” (p. 56), lleva el tono de una invocación. La simetría de los adjetivos “eterna” e “inteligible” y los verbos “busca” y “pide” crean el efecto de la búsqueda enérgica de lo que no se tiene. También en “Más sobre *La ciudad de Dios*” el deseo de inmortalidad se asocia con el miedo a la transformación en la siguiente personificación del devenir temporal: “como si el tiempo fuera el peor enemigo de lo que se espera” (p. 151). Para Zambrano, al negar el tiempo solamente se le convierte en un “enemigo”; es decir, en una realidad persistente que se vuelve adversa. Entra en juego la asociación entre transformación y muerte. Por eso, en “La escuela de Alejandría” se afirma que el deseo de eternidad en el fondo pide que “la muerte no venga a transformarnos” (p. 180).

Las sombras del mito platónico de la caverna entran en esta argumentación. En

el mismo ensayo se toman como símbolo del nacimiento y del origen. La renuncia a la oscuridad inicial, exigida por el filósofo ateniense, va acompañada de la vergüenza del lugar de procedencia que a su vez determina la vergüenza de la propia muerte. De ahí la afirmación: “A quién le humilla nacer, tiene que humillarle el morir” (p. 180). La asociación simétrica vida-muerte recae sobre la dimensión temporal del ser humano. Si se entiende la muerte en su capacidad de transformación, como se mostró en los ejemplos anteriores, la vida tendría la misma posibilidad de ser transformada. Por eso, se concluye que la vergüenza del nacimiento, marcada en las sombras de la caverna, no queda justificada en “ninguna circunstancia particular” ni en “ninguna desdicha tampoco” (p. 176).

Por último, están dos parejas de contrarios que encaminan las reflexiones provenientes del mito de Platón hacia el eterno retorno de Nietzsche. En “Hacia un saber sobre el alma” se juega con la oposición río-pantano. El pantano alude a la vida que se estanca privándose a sí misma de movilidad y se relaciona con el tedio en esta reiteración del verbo “pasar”: “Todo se pasa, sería el gran consuelo quietista si nosotros no pasáramos igualmente, si con el tiempo que pasa no pasara nuestra propia vida” (p. 22). El único movimiento posible es la caída: “el simple permanecer físico, cayendo en los senos del tiempo” (p. 23). La salida de este estado queda esbozada en la imagen del río que por su movimiento representa la vida temporal, como en la siguiente reflexión en la que los gerundios al inicio de cada frase crean la ilusión de un movimiento simultáneo:

Agarrándonos a la verdad, a la verdad nuestra, asociándonos en su descubrimiento por haberla acogido en nuestro interior, por haber conformado nuestra vida a ella, arraigándola en nuestro ser, sentimos que nuestro tiempo no se pasa, al menos, en balde (p. 22).

Con el mismo sentido, en “La escuela de Alejandría” aparece la oposición

simbólica de los ángeles y los demonios. Los ángeles representan la inmortalidad; construir una identidad estática correspondería a seguir una “vida de ángeles”, aunque con esto se niegue el sustrato temporal constitutivo del ser humano, como muestra la siguiente explicación: “Se trata de la conversión del hombre concreto y real, sujeto, por tanto, del conocimiento, en objeto del mundo inteligible” (p. 181). En contraste están las alusiones a los demonios, cuya simbología contiene el conocimiento del paso del tiempo. Al respecto sería interesante recordar el epígrafe del islamista Louis Massignon que apareció en la primera edición de *Filosofía y poesía*:

*Un teólogo musulmán, Hallach, pasaba un día con sus discípulos por una de las calles de Bagdad cuando le sorprendió el sonido de una flauta exquisita. “¿Qué es eso?”, le preguntó uno de sus discípulos y él responde: “Es la voz de Satán que llora sobre el mundo”. Satán llora sobre el mundo porque quiere hacerlo sobrevivir a la destrucción; llora por las cosas que pasan; quiere reanimarlas, mientras caen y sólo Dios permanece. Satán ha sido condenado a enamorarse de las cosas que pasan y por eso llora.*⁹⁷

La elección de esta cita muestra interés por abordar la temporalidad desde la paradójica fusión del llanto por lo transitorio y la seducción que encierra gozar este movimiento, pues la música del diablo es “exquisita” y su condena no fue otra que “enamorarse de las cosas que pasan”. Con los ángeles y los demonios se abren dos posibilidades de asumir el tiempo: una sería el llanto por lo transitorio y la otra la impassibilidad que otorgan los conceptos abstractos. Aunque ésta última, más que una

⁹⁷ El epígrafe desapareció en las ediciones posteriores, inexplicablemente, pues Zambrano nunca dejará de admirar a este islamista; la cita proviene de Louis Massignon, “Los métodos de realización artística de los pueblos del Islam”, *Revista de Occidente*, 38 (1932), pp. 254-284. En seguida la transcripción exacta:

Citaré todavía otra sentencia, singularísima para nosotros, de un teólogo musulmán. Hallach pasaba un día con sus discípulos por una calle de Bagdad, cuando les sorprendió el sonido de una flauta exquisita. “¿Qué es eso?”, le pregunta uno de sus discípulos. Y él responde: “Es la voz de Satán que llora sobre el mundo”.

¿Cómo hay que comentarlo? ¿Por qué llora sobre el mundo? “Satán llora sobre el mundo porque quiere hacerlo sobrevivir a la destrucción; llora por las cosas que pasan; quiere reanimarlas, mientras caen y sólo Dios permanece. Satán ha sido condenado a enamorarse de las cosas que pasan y por eso llora” (p. 284).

decisión, es una renuncia, como se muestra en el siguiente fragmento, también de

Filosofía y poesía:

De esta melancolía funeraria de las hermosas apariencias, el filósofo se salva, por el camino de la razón. La razón es realmente la esperanza. Pero a costa de cuánta renuncia. Mas el poeta no renuncia. Nadie le convencerá de que renuncie. Nadie le consolará de ver irse el día que pasa, ni le persuadirá para que acepte la conversión en ceniza de los ojos amados; la desaparición en la neblina del tiempo, del fantasma querido. Nadie, ni nada.⁹⁸

Sorprende la composición estilística de este fragmento. La repetición de la palabra “nadie” en tres frases cada vez más breves crea un ritmo entrecortado, de llanto, que a su vez queda entrelazado con tres adjetivos que sugieren la seducción de lo pasajero: las “hermosas apariencias”, los “ojos amados”, el “fantasma querido”. Resalta la última metáfora de la neblina asociada con el devenir temporal que va desgastando las imágenes. Y la frase que cierra: “Nadie, ni nada”, en su brevedad expresa el valor del poeta que decide no renunciar al mundo.

Este camino temporal no aparece sin lugares oscuros de tensión o conflicto, pues se asume la dificultad de aceptar recorrerlo, como en este juego conceptual entre la experiencia y la resignación de “La Guía, forma del pensamiento”: “no toda la experiencia se resignaría a ascender a ciencia” (p. 83). La objetividad del conocimiento científico implica despreciar lo cambiante, y con esto se crea un enfrentamiento entre ambos:

Y esto que la Ciencia no sabe reducir, son ciertos estados de la vida humana, ciertas situaciones por que el hombre pasa y ante las cuales la forma enunciativa de la ciencia no tiene fuerza ni valor. Porque sabe esta experiencia que las verdades pueden estar frente a nosotros, duras e invulnerables, estériles e impotentes a la vez (p. 85).

Aun si la ciencia y su verdad se descalifican con tantos adjetivos —“duras”,

⁹⁸ *Filosofía y poesía, op. cit.*, p. 38.

“invulnerables”, “estériles”, impotentes”—, se admite que sus conocimientos parecen superiores porque se pueden distinguir fácilmente. En el caso de la experiencia es más difícil, pues su dimensión temporal hace que lleve un “rostro” y guarde “un secreto”. Este primer esbozo de la dualidad entre lo que se muestra y lo que se oculta apunta hacia la imagen, recurrente en obras posteriores, de la “unidad originaria”. De momento, se propone como la esencia dual de la verdad y se relaciona con la aprehensión de la propia temporalidad en “Apuntes sobre el tiempo y la poesía”: “La acción de lo sagrado es lo que parece proporcionarnos este espacio verdadero, espacio vital, pues es la posesión de nuestro tiempo” (p. 46).

1.2 La personificación de los mitos

Otra característica del pensamiento mítico es su actualización en realidades humanas. Explorar los mitos de la caverna y del eterno retorno conlleva su concreción en formas de vida y esto propicia la recreación literaria de personajes, imaginando cómo pudo entrelazarse su vida con sus reflexiones. No es precisamente un estudio biográfico, al destacarse solamente aspectos que se suman a los mitos de Zambrano. Los personajes principales son Platón y Nietzsche, pero su imagen se hace extensiva hacia otros: en la trampa del racionalismo está Sigmund Freud y, en el conocimiento temporal, Sócrates y Plotino.

Los atributos que comparten Platón y Freud son la severidad, la frialdad, el encierro, además de un tormento creado por las contradicciones entre su proyecto original y los resultados. Una recreación bastante amplia de Platón había aparecido en el primer capítulo de *Filosofía y poesía*, donde se buscaba recrear el conflicto que le causara separarse de la poesía:

En Platón el pensamiento, la violencia por la verdad, ha reñido tan tremenda batalla como la poesía; se siente su fragor en innumerables pasajes de sus diálogos, diálogos dramáticos donde luchan las ideas, y bajo ellas otras luchas

aún mayores se adivinan. La mayor quizá es la de haberse decidido por la filosofía quien parecía haber nacido para la poesía.⁹⁹

Se reitera la “violencia” en la decisión del filósofo ateniense. Primero en las alusiones bélicas: la batalla, el fragor, las luchas; y luego en correspondencia con la interioridad: las “luchas aún mayores” que pueden entrecruzarse o “se adivinan” detrás de su discurso brillante. La elección del verbo adivinar no es casual: habla de una interpretación abiertamente personal con la que se busca crear un personaje. Así, la aportación central de la autora es imaginar que Platón tuvo que renunciar a lo que más amaba: la irracionalidad de la poesía. Una vez más esta renuncia lleva el sentido de la impasibilidad, expresado en frases muy sencillas que muestran un conflicto escondido en una apariencia severa: “Platón formula su condena explícita y ásperamente, con esa aspereza con que nos solemos desprender de lo que más queremos.”¹⁰⁰ En seguida, se deduce que la vocación de Platón estaba orientada hacia la poesía. Idea que en Zambrano permite atribuir a la poesía, contenida en los mitos, la fuerza de una voz que no puede ser callada: “en los pasajes más decisivos, cuando parece agotado ya el camino de la dialéctica y como un más allá de las razones, irrumpe el mito poético.”¹⁰¹ Así, se termina afirmando que Platón conoció demasiado bien los lugares donde la razón no era importante, y supo transitarlos, pero intentó salvarlos en formas fijas para ahorrarse el dolor de verlos perderse en el tiempo. Con esto el filósofo ateniense se configura en Zambrano como un personaje trágico, que lleva hasta el final la lucha en contra de la poesía en un drama secreto e impasible.

Freud se relaciona con Platón porque él también sostuvo una relación trágica con lo irracional. “El freudismo, testimonio del hombre actual” empieza reconociendo que

⁹⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 18.

la propuesta de Freud parecía “un camino de astuta suavidad” (p. 131), pero el resultado fue regresar al mismo lugar de que intentó separarse. El mayor obstáculo de Freud fue definir dogmáticamente la conciencia y luego pretender definir al hombre por ella, reduciéndolo a la inmanencia. Como otros autores contemporáneos, Freud regresó a los mitos griegos pero él sólo consiguió dejar al hombre como un “monstruo de su laberinto” (p. 139), pues perdió de vista la capacidad de transformación. Únicamente le quedó la salida racional —crear un sistema ajustado a sus investigaciones— que tendrá el nombre de subconciencia y que terminará por no pertenecer a ningún hombre en particular. La imagen del laberinto se relaciona con el drama de Platón. Freud intentó explorar la oscuridad de lo inconsciente, que en Platón correspondería a las sombras de la caverna, pero él tampoco logró descifrarlo. La autora imagina que su mayor sufrimiento fue la desesperación de no encontrar una guía para salir del laberinto de las pasiones, por lo que al final, como Platón, tuvo que elevar sus descubrimientos por encima de la realidad humana.¹⁰²

Platón y Freud aparecen en contraste con las ideas defendidas por la autora. Su

¹⁰² Más adelante Zambrano manifestará una mayor filiación al freudismo en obras como *Los sueños y el tiempo*. De momento, este rechazo a Freud se extiende hacia el psicoanálisis y sus ecos en la corriente surrealista. En el apartado dedicado al surrealismo de *La confesión: género literario* (1943), aparece la siguiente afirmación: “pero el surrealismo, a pesar de su carácter poético, no podía por menos de estar contagiado con las creencias más extendidas del momento en que nació, la creencia en que lo psíquico es la realidad humana y así los surrealistas se dedicaron a buscar ese centro, esa actividad originaria, por el camino de la psique. En este punto su error se toca con el error del psicoanálisis; los dos acuden a lo que en la psique no es de nadie, a lo que está fuera al parecer del sujeto consciente, del dueño que se llama yo. Y qué curioso resulta cómo ha solido encontrar materiales de estrecha analogía, materiales que son eso: materia, restos, substratos de la vida vivida, de lo experimentado, y que a veces toman esa curiosa forma de memoria que ha llevado a Jung a pensar en un subconsciente colectivo. Han recaído en lo impersonal simplemente, en algo que es lo contrario de la unidad buscada, de esa coincidencia consigo mismo que de alguna vez a lo menos estamos necesitados a saborear” (pp. 61-62). La cita proviene de la edición de Mondadori en Madrid, 1988. La primera edición se publicó en la editorial Luminar de México en 1943. Silvano Zucchi comenta que este primer rechazo al freudismo se debía a la ausencia del pensamiento religioso y poético en sus teorías. Véase especialmente el capítulo “La maschera e il personaggio: parola e persona”, de su libro María Zambrano, *Il dono della parola*, postfacio de Annarosa Buttarelli, Milano, Mondadori, 2009, pp. 73-92.

recreación, incluso apreciando sus cualidades y viéndolos en su dimensión humana, intenta demostrar que no son formas de vida envidiables. Sin embargo, están otros personajes —Nietzsche, Sócrates y Plotino— que respondieron con su vida a las ideas propuestas.

De Nietzsche se destacan sus tormentos físicos y la forma de asumirlos, su destrucción al no querer encerrarse en alguna forma fija, además de su veneración por lo humano. La primera aproximación al filósofo de Basilea apareció en la reseña al libro de Lou Andreas Salomé, *Nietzsche*; libro que en obras posteriores, sobre todo en *El hombre y lo divino*, será fundamental para entender las alusiones al pensamiento de este personaje. Esta reseña de 1933 no es muy afortunada: se lanzan afirmaciones aventuradas y se fundamentan sólo en la parte final del libro, donde Salomé habla de la locura y destrucción de Nietzsche.¹⁰³ Con todo, se le intentará recrear desde su calidad humana, cuando Zambrano dice:

Cierto es que Federico Nietzsche fue un enfermo, pero lo que a su vida atañe a la historia universal, se substrahe a todo padecer fisiológico; como todo lo espiritual trasciende de las condiciones físicas en que está sujeto (p. 185).

Ella parte del hecho de que Nietzsche se llame a sí mismo Dionisos para afirmar que su muerte en la locura fue la más plena encarnación del dios de la embriaguez: “Nietzsche destruyó su vida al no haber podido alcanzar forma; Dionisos perdido en el mundo occidental que no supo, como la antigua Grecia, desnudarle, poner de manifiesto su figura” (p. 186).

También aparecen apreciaciones sobre Nietzsche en el artículo “Nietzsche o la soledad enamorada”, que se publicó en la revista de la Universidad Michoacana por los

¹⁰³ Tal vez por eso este texto rara vez se menciona en estudios sobre Zambrano. Y no se ha alcanzado a apreciar la influencia del libro de Lou Andreas Salomé en obras posteriores de Zambrano.

años de *Filosofía y poesía*. En contraste con la recreación de Platón, este ensayo habla del amor por lo humano, mantenido incluso desde una situación física desfavorable:

Su amor por la realidad del hombre hizo romper todas las normas morales, las caretas pobres en que lo humano se escondía, según él: el cristianismo, el puritanismo, el utilitarismo..., porque él creía que el hombre era más que sus pretendidas definiciones.¹⁰⁴

La última parte de la creación de este personaje aparece en el texto más tardío del libro, “La destrucción de la filosofía en Nietzsche”, donde se muestra su camino místico y su incursión en la palabra poética. Para hablar de la mística se encuentran semejanzas con la vida y el pensamiento de un personaje de tradición totalmente diferente, como fue San Juan de la Cruz: “Nietzsche como los místicos ortodoxos devora toda ciencia y hasta se dispone a devorarse a sí mismo en ese infinito delirio con que se flagela” (p. 163). Lo que más lo acerca al místico español es:

la exigencia implacable que le ordenaba ir siempre más allá, avidez de una realidad suprema y transmutadora de una realidad escondida que sólo se muestra a los que todo lo han destruido, a los que todo lo han consumido (p. 163).

Estas menciones anuncian un movimiento que se abrirá paso de una imagen en otra, recreando así las metamorfosis que caracterizaron la trayectoria de Nietzsche. Pero una circunstancia que lo distingue de San Juan de la Cruz es el reto, atribuido por la autora, de buscar su centro o su imagen en un periodo de crisis. Así surge esta reflexión sobre la decadencia: “La mística moderna, parece nacer de una fuente enturbiada, donde un Narciso intenta contemplar su rota imagen” (p. 163).

Corre paralelamente a este camino místico la necesidad de romper la seguridad ofrecida en los sistemas filosóficos para acercarse a las cualidades de la poesía. En correspondencia con las propuestas más importantes de Zambrano, Nietzsche sería uno

¹⁰⁴ “Nietzsche o la soledad enamorada”, *Universidad Michoacana*, 16 (1939), pp. 23-27; la cita, p. 25.

de esos “seres intermedios” de *Filosofía y poesía* que llegaron al límite de la racionalidad y decidieron seguir otro camino.¹⁰⁵ Él eligió el de la poesía, descrito en este pasaje como un mundo mágico por sus transformaciones y su apertura a la creación:

Se adentró en el mundo mágico, en ese que la Filosofía griega —ser e identidad, bien y mal— había reducido a medida humana. Fue el poeta que le habitaba quien alcanzó sus mejores instantes en esos linderos, en los que la palabra no puede decir ya nada. El ‘logos’ de la Filosofía traza sus propios límites dentro de la luz. El de la poesía, en cambio, cobra su fuerza en los peligrosos límites en que la luz se disuelve en las tinieblas, más allá de lo inteligible. (p. 162)

Los elementos que destacan son invención de la autora: los límites de lo racional marcando los terrenos de la poesía; las imágenes que sugieren un movimiento distinto (los senderos y la luz disolviéndose); y, finalmente, el silencio que nombra los lugares inasibles con la razón —el límite con lo que no puede decirse y el complicado trance de cobrar fuerza en estos espacios irracionales, o indecibles, para emprender desde ellos la creación poética.

En el mismo sentido aparecen Sócrates y Plotino. El primero en mencionarse fue Sócrates. En la reseña de 1933, “Ante la *Introducción a la teoría de la ciencia* de Fichte”, se hablaba de su condición de maestro callejero. Se decía que desde esta mundanidad Sócrates fue el maestro que despertó la necesidad de pensar filosóficamente, pero no con un método, sino con un discurso de cuestionamiento y seducción: “la otra cara del magisterio socrático se desenvuelve dentro del ‘eros’ que arrebatava y llevaba a sus discípulos hacia su persona viva y concreta” (p. 195). En la otra reseña del mismo año, “Un libro de ética”, estas cualidades se extienden a la figura del profesor de filosofía, presentado como alguien que, tras haber recorrido el camino

¹⁰⁵ *Filosofía y poesía* concluye con la defensa de los “seres intermedios” “que han ido hasta el dintel de la filosofía con una secreta esperanza, a ver si al fin sucede”, pero estos seres decidieron detenerse “en su dintel mismo, sin cruzarle, porque han sabido, eso sí, que una vez cruzado ya no tendría remedio posible”, *op. cit.*, p. 105.

elegido en su momento, invita a arriesgarse en una nueva elección a sus alumnos; si se apoya en la tradición filosófica es desde dentro y no, como indica esta reflexión tan tajante, “desde fuera de ella eligiendo como ante un escaparate aquella posición filosófica por la que ha de decidirse, sin arriesgar en realidad, nada por ella” (p. 206).

En ensayos más tardíos Sócrates aparece en menciones breves, insertadas de forma precisa. Es el personaje que representa el conocimiento interior en “Hacia un saber sobre el alma”, según esta afirmación que desplaza el significado del oráculo griego hacia una dimensión totalmente humana: “Sócrates, en cierto modo, llegó a ser el oráculo de todo ciudadano de Atenas que no tuviera temor de pensar, es decir, de llegar a ser su propio oráculo” (p. 32). También en “La escuela de Alejandría” se regresa a este personaje para fundamentar las reflexiones sobre el conocimiento adquirido desde la dimensión temporal de la experiencia. La siguiente mención destaca la congruencia entre vida y pensamiento que lo volvió famoso: “por haber extraído su pensamiento de la propia vida, verificando eso tan nombrado por los hombres como descuidado, y raro de lograr: la experiencia” (pp. 174-175).

Plotino aparece únicamente en “La escuela de Alejandría”. El filósofo latino interesa a Zambrano por su camino místico centrado en lo divino sin la propuesta atemporal de la metafísica de Platón. Prueba de esta admiración será una cita suya como epígrafe de *El hombre y lo divino*.¹⁰⁶ Sin embargo, esta primera aproximación a Plotino como personaje es diferente, porque no presta tanta atención a la mística, como a la figura del sabio que manifiesta la legitimidad de su conocimiento en su apertura al mundo. Ella se imagina que Plotino, como todo gran sabio, “vive retirado, en ocasiones retraído, y sin embargo no deja de estar presente enteramente ante los demás hombres”,

¹⁰⁶ “Me esfuerzo por conducir lo divino que hay en mí a lo divino que hay en el universo”, cuenta Porfirio que fueron las palabras de Plotino en el momento de su muerte (*Vita*, 2, 26-27), trad. Jesús Igal, Madrid, Gredos, 1992.

y continúa la reflexión: “los sabios no tienen la intimidad que celosamente guardan los modernos” (p. 175). Esta actitud orientada hacia el desocultamiento muestra una condición tan difícil de asumir como la vergüenza y se vincula con la perspectiva, ya mencionada, sobre el nacimiento y los orígenes: “Plotino se avergonzaba de su país y de sus padres, sentía no haber nacido milagrosamente sin la impureza adjunta a todo ser engendrado en la tierra” (p. 176). La capacidad de sentir la vergüenza del nacimiento no implicaba el desprecio de sus orígenes, como se deducía a partir de la recreación del mito de la caverna.

1.3 La conciliación de los mitos en el fragmentarismo

Los dos mitos recreados en el libro se oponen en la visión de la temporalidad y en la consecuente recreación de personajes. La conciliación entre ambos no es posible. La única forma de disolver la tensión es optando por uno solo. No es raro suponer que Zambrano privilegie el mito temporal de Nietzsche. Pero la elección no es inmediata. La recreación del mito de la caverna es más amplia y mejor lograda, lo cual indica un conocimiento mayor del racionalismo, mientras que las condiciones de la temporalidad no siempre se esbozan de una forma clara. Como ya se dijo, ésta implica la noción de unidad originaria, cambiante, plural y dinámica; sin embargo, aparece en medio de algunas contradicciones que impiden un desarrollo más amplio. La argumentación se tambalea cuando se le asocia con una reminiscencia o realidad asignada con anterioridad. En “La vida en crisis” se habla de la salvación por la nostalgia de una realidad perdida: “Algo incorruptible que hay en el fondo de cada uno y que no puede ser engañado” (p. 113). Y también en “La Guía, forma del pensamiento” se dice que la figura o la imagen que pide la vida no se ofrece en un sistema de razones, sino en “una intuición” (p. 96). Reflexión que implica aceptar una figura ya establecida que solamente necesita recordarse. En ambos casos la cadencia de las frases crea el efecto

de una conclusión que pretende resolver el nudo entre el pensamiento sistemático y la temporalidad, pero es ésta una salida forzada. Se contradice con otras afirmaciones sobre la imposibilidad de alcanzar esta unidad, entendida como forma total y plena, en cuanto negaría el movimiento temporal y sería el fin de todos los proyectos creativos. En “La escuela de Alejandría” esta noción de unidad queda asociada con la muerte, al afirmar que sólo se puede observar en su totalidad lo que se ha perdido: “Tratándose de la vida humana, de la vida individual o de la histórica, la contemplación de algo en su unidad avisa que está presto a abandonarnos” (p. 173).

Algo que posiblemente logra romper el racionalismo de forma definitiva es el rescate del eclecticismo de la escuela de Alejandría y su interpretación como desencanto. En el ensayo que lleva este nombre se imagina que la apertura hacia diferentes doctrinas se originó con la desilusión: “Todo eclecticismo nace en medio de ese desencanto que parece sobreviene después de los grandes Sistemas.” Y en seguida se condensa la idea nombrándolo simplemente: “hijo del desaliento” (p. 171). Para hablar de la renuncia en Platón estaban los matices de la cobardía, la incapacidad, la caída. En cambio, con el desencanto se busca un movimiento más sutil, vinculado con la afectividad, que sea capaz de romper una visión unitaria para encontrar otra compuesta de fragmentos.

El fragmentarismo rebasa la composición original de los mitos. Como explica Eliade, están en juego dos concepciones de la temporalidad, una de continuidad cíclica y otra fragmentaria:

Una tradicional, presentida (sin que jamás fuera formulada con limpidez) en todas las culturas primitivas, la del tiempo-cíclico, que se regenera periódicamente *ad infinitum*; la otra, moderna, del tiempo-finito, fragmento

(aunque cíclico también) entre dos infinitos temporales.¹⁰⁷

En los ensayos del libro aparecen algunas menciones de este recurso. Sus características más importantes son la irrupción de la discontinuidad en la continuidad, la noción del instante, así como la fragilidad y lo voluntariamente inconcluso. En “La Guía, forma del pensamiento” lo fragmentario acepta la continuidad del tiempo, pero se concreta en manifestaciones discontinuas del lenguaje. Lo muestra esta reflexión sobre la experiencia, en la que las afirmaciones y las negaciones terminan por unirse en una sola idea sobre lo fragmentario:

No exige, ni invita a arrancarse del instante. Mas tampoco lo deja abandonado, como mera irracionalidad. Extrae de su modesto logos su sentido, que no puede ser completo. La experiencia es siempre fragmentaria, pues si no dejaría de ser experiencia ya. (pp. 86-87)

El adjetivo “modesto” sugiere que el fragmento es una concreción frágil en la que, como decía Gaston Bachelard, “el tiempo no corre, brota”.¹⁰⁸ Además, en los textos de Zambrano se propone que en “el instante” los tiempos logren fundirse en un todo, acercándose, por esta capacidad de síntesis, a la cualidad aparentemente contraria de lo eterno. Esta relación entre el instante y lo fragmentario había aparecido como la mayor aspiración del poeta en *Filosofía y poesía*:

Así como el filósofo si alcanzara la unidad del ser, sería una unidad absoluta, sin mezcla de multiplicidad alguna, la unidad lograda del poeta en el poema es siempre incompleta; y el poeta lo sabe y ahí está su humildad: en conformarse con su frágil unidad lograda. De ahí ese temblor que queda tras de todo buen poema y esa perspectiva ilimitada, estela que deja toda poesía tras de sí y que nos lleva tras ella; es ese espacio abierto que rodea a toda poesía.¹⁰⁹

También se relacionaba con la eternidad al hablar de la gloria del escritor en “Por qué se

¹⁰⁷ Eliade, *op. cit.*, p. 111.

¹⁰⁸ Bachelard, *La intuición del instante*, *op. cit.*, p. 96.

¹⁰⁹ *Filosofía y poesía*, *op. cit.*, p. 22.

escribe”: “Y eso es su gloria, que siempre llega respondiendo a quien no la ha buscado ni deseado, aunque sí la presente y espere para transmutar con ella la multiplicidad del tiempo, ido, perdido, por un solo instante, único, compacto y eterno” (p. 44).

La importancia del fragmento permanecerá a lo largo de toda la obra de Zambrano. Algunas veces como reflexión teórica; otras, especialmente hacia el final de su obra, como recurso estilístico. Un discurso fragmentario desde luego se relaciona con la brevedad, pero éste no es su aspecto distintivo. Podría decirse, siguiendo las reflexiones de Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy a propósito del surgimiento de este recurso en la tradición romántica, que su composición implica una estructura voluntariamente inconclusa. Sin embargo, con esto no se espera que los fragmentos permanezcan aislados, sino que se relacionen entre sí formando una nueva noción de sistema. De modo que toman una importancia fundamental los hilos que unen los fragmentos en un proyecto unitario.¹¹⁰ Si bien en esta época de Zambrano se podrán ver los primeros intentos de escritura fragmentaria, el fragmento aparece principalmente en su función epistemológica. Reconstruir el “saber” que viene de la temporalidad exigirá buscar entre los fragmentos diseminados en todos los ensayos del libro, tomando como guía su relación con el llamado “saber sobre el alma” que dio origen al título del libro.

II. ESBOZO DEL SABER SOBRE EL ALMA

La frase “hacia un saber sobre el alma” está en el título del libro y también es el título de uno de los ensayos más tempranos. Como ya se ha dicho, el saber sobre el alma constituye el proyecto central del libro, una vez lograda la destrucción del pensamiento sistemático. Una diferencia significativa respecto a esta previa exploración y destrucción de la racionalidad está en la variante “hacia”, cobrando el matiz de un

¹¹⁰ Cf. Lacoue-Labarthe y Nancy, *op. cit.*, pp. 39-58.

esbozo; es decir, de lo que sin prometer lograrse del todo se irá desarrollando a lo largo del libro. Es una inquietud que, si bien constante, no llegará a tener una formulación clara.

El antecedente más importante para este tema fue la “razón vital” de Ortega y Gasset, que proponía conciliar el pensamiento con la vida,¹¹¹ aunque la autora terminará dando la vuelta a esta idea al relacionarla con nociones religiosas. Así lo cuenta en una entrevista que años más tarde le hizo Antonio Colinas:

Mi razón vital de hoy es la misma que ya aparece en mi ensayo *Hacia un saber sobre el alma*, libro que se va a reeditar. Yo creía, entonces, estar haciendo razón vital y lo que estaba haciendo era razón poética. Y tardé en encontrar su nombre. Lo encontré precisamente en *Hacia un saber sobre el alma*, pero sin tener todavía mucha conciencia de ello. Y le llevé este ensayo, que da título al libro, al propio don José Ortega, a la *Revista de Occidente*. Él, tras leerlo, me dijo: “Estamos todavía aquí y usted ha querido dar el salto al más allá.” Esto lo cuento por primera vez, es inédito.¹¹²

Este desacuerdo con Ortega proviene de la exploración en temas que no interesaban al pensador español. La inclusión de la religiosidad incluso desde textos bastantes tempranos marcó una distancia considerable entre la obra de Zambrano y la de su maestro. Aun si ella intenta incluir referencias a la obra de Ortega al reinterpretar

¹¹¹ Uno de los textos más representativos de Ortega sobre la noción de “razón vital” es su ensayo *El tema de nuestro tiempo* de 1923. Aquí un fragmento que muestra la insistencia sobre la desmitificación de la racionalidad, fundamental para el saber sobre el alma de Zambrano: “La razón es sólo una forma y función de la vida. La cultura es un instrumento biológico y nada más. Situada frente y contra la vida, representa una subversión de la parte contra el todo. Urge reducirla a su puesto y oficio. [...] El tema de nuestro tiempo consiste en someter la razón a la vitalidad, localizarla dentro de lo biológico, supeditarla a lo espontáneo. Dentro de pocos años parecerá absurdo que se haya exigido a la vida ponerse al servicio de la cultura. La misión del tiempo nuevo es precisamente convertir la relación y mostrar que es la cultura, la razón, el arte, la ética quienes han de servir a la vida” (p. 178). La cita proviene del tomo II de las *Obras completas de José Ortega y Gasset*, Madrid, Alianza, Revista de Occidente, 1983, pp. 143-206.

¹¹² Antonio Colinas, “Sobre la iniciación. Conversación con María Zambrano”, *El sentido primero de la palabra poética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 272-289; la cita, pp. 281-282. Y continúa Zambrano con la siguiente anécdota que se volverá muy famosa: “Yo salí llorando por la Gran Vía, de la redacción de la *Revista*, al ver la acogida que encontró en don José lo que yo creía que era la razón vital. Y de ahí parten algunos de los malentendidos con Ortega.”

conceptos de la tradición cristiana, como se mostrará más adelante, ya no se puede tomar directamente con una influencia, por lo menos en relación con metáforas como el alma o lo sagrado. Como observa Anthony Stanton, si hay un tema que brilla por su ausencia en la obra de Ortega, éste es el de lo sagrado.¹¹³

Sin duda, éste es el tema que más ha llamado la atención de *Hacia un saber sobre el alma* en medio de sus afinidades y contrastes con las ideas de Ortega. Uno de los primeros en matizar la influencia del pensador español, halagando la reinterpretación de Zambrano, fue José Luis Abellán en un estudio de 1966: “Es cierto que nuestra autora siguió el itinerario de la razón vital, aunque interpretado de una manera *sui generis*; pero la influencia orteguiana se da en ella de una manera difusa e impalpable, a la manera como es absorbida por los buenos discípulos la enseñanza del maestro.”¹¹⁴ En un estudio posterior, Abellán completará esta idea diciendo que la mayor diferencia de la propuesta de Zambrano respecto a Ortega está en “el descubrimiento del alma como espacio privilegiado de la filosofía”, lo que además le permite “recabar una esfera propia del alma, intermedia entre el yo y el cosmos”.¹¹⁵ También llamó la atención del hispanista francés Alain Guy esta cualidad mediadora del alma: “misterio irreducible al cosmos y al intelecto; exigencia de una verdadera reforma de los procedimientos espirituales del hombre moderno”.¹¹⁶ No distará mucho la observación de Adolfo

¹¹³ Aun con este matiz temático tan distintivo como es la presencia de lo sagrado en su obra, no siempre es fácil separar la figura de Ortega en la trayectoria de Zambrano, pensando sobre todo en los elogios que la autora le hiciera a lo largo de toda su vida. Mismos que no se sabe si provienen de la gratitud o de una filiación intelectual. Véase al respecto el artículo de Anthony Stanton, “Alfonso Reyes y María Zambrano: una relación epistolar”, en el homenaje ya citado del Colegio de México, *Homenaje a María Zambrano, estudios y correspondencia, op. cit.*, p. 96.

¹¹⁴ Abellán, “María Zambrano. La razón poética en marcha”, en *Filosofía española en América*, Madrid, Guadarrama, 1966, p. 172.

¹¹⁵ Abellán, “María Zambrano, alondra de la filosofía”, en José María Beneyto y Juan Antonio González Fuentes (eds.), *María Zambrano. La visión más transparente, op. cit.*, p. 313.

¹¹⁶ Alain Guy, “María Zambrano”, en *Historia de la filosofía española*, Barcelona,

Castañón en un estudio más reciente: “podemos convenir en que ese método sigue los caminos del corazón: hacia el interior y hacia la historia, pero siempre con la tendencia de apurar la energía hacia el interior para luego hacerla circular”.¹¹⁷ Con este comentario Castañón marca un mecanismo importante en el discurso de Zambrano que va del movimiento interior, de recogimiento, hacia la búsqueda de correspondencias con el exterior.

Esta noción del alma, tal y como se va desarrollando, concierne al conocimiento interior del ser humano y a su vínculo con el entorno, siempre desde el dinamismo que conlleva el devenir temporal. La idea se intentará formular por medio de su recreación poética; lo que hará del alma una fuente irrenunciable de creación e interpretación. En este libro apenas están sus inicios en menciones difusas. Aun así es posible observar su esbozo, principalmente en dos ensayos que están en los extremos de la cronología: “Hacia un saber sobre el alma” de 1934 y “La metáfora del corazón” de 1944, en los que las metáforas del alma y del corazón se unen en la misma idea.

2.1 El alma y el corazón

El alma aparece con las cualidades de la transparencia y la profundidad. La transparencia dentro del mundo simbólico de la autora viene de la fusión de la luz y la oscuridad. Al contener la conciliación de realidades puestas, es reconocida como el

Anthropos, 1985, p. 310. Véase también su colaboración en el número de homenaje de *Cuadernos Hispanoamericanos*, 413 (1984), “María Zambrano intérprete del alma, de las ruinas y de Job”, pp. 55-65.

¹¹⁷ Adolfo Castañón, “Miradores de María Zambrano”, en James Valender *et al.*, *Homenaje a María Zambrano. Estudios y correspondencia*, *op. cit.*, p. 35. Juana Sánchez-Gey Venegas hace una afirmación similar. Para ella, la revelación del hombre en su integridad significa “conocerse en su intimidad al mismo tiempo que reconocer su participación en el universo”, en “La evolución del pensamiento de María Zambrano”, en *Actas de las I Jornadas de Hispanismo Filosófico*, Madrid, Trotta, 1994, p. 344. Véase también Ramón Roig Barberá, “Del ser inhalado del hombre. De la necesaria libertad: lectura antropológica de la primera etapa de María Zambrano”, en *Actas del II Congreso Internacional sobre la Vida y Obra de María Zambrano*, *op. cit.*, p. 669.

medio de visibilidad más nítido y se opone a la luz solar asociada con los métodos racionales. También se le intenta sumar la cualidad de lo profundo, que tiene que ver con la interioridad y el arraigo, aunque no se desarrolla en este momento. Por otra parte, en la recreación del alma hay un movimiento característico de ligereza, que junto con la transparencia y la profundidad da pie a la simbología del mundo acuático. Están las comparaciones con fuentes, ríos y lagos, además de las imágenes de la experiencia que brota o los reflejos móviles que se desdibujan en el agua.

Estas cualidades sugieren un pensamiento dinámico que responde a la primera exigencia del proyecto perseguido: lograr “la agilidad que la mente necesita para tratar adecuadamente el alma” (p. 29). La noción de agilidad también tendrá su correspondencia en creaciones poéticas, como en la metáfora de la mariposa que nombra el alma: “la mariposa en unos casos se muere, en otros se escapa” (p. 29). Estas cualidades de fragilidad y sutileza abren una serie de las alusiones simbólicas al vuelo, representaciones de la única forma en que se puede asir el conocimiento que viene de la experiencia. En correspondencia rítmica aparecen construcciones sintácticas que crean el efecto de un vaivén en el discurso. Por ejemplo, en este pasaje donde se recrea el “saber sobre el alma” como camino:

Pero este camino es primero unos pasos, unas huellas, y sólo cuando ya una línea trazada le distingue de la extensión inanimada que lo rodea, podemos verle. Y es lo que hoy nos sucede; comenzamos a sentir nuestra vida en su transcurrir, estrechada y libre, por el cauce de una verdad que se nos revela, y desde él comenzamos a entender otros pensamientos para los que quizá hubiéramos quedado insensibles, o por el contrario, presos en asombro, imposible de traducir en ideas. (p. 23)

Para hablar de este conocimiento que se despliega en el tiempo, la sintaxis se prolonga en una sucesión de oraciones coordinadas que se dividen en construcciones más breves,

creando el efecto de un movimiento continuo pero que avanza lentamente.¹¹⁸

Se asume la dificultad de asir lo transitorio, y a partir de esto se imagina la condición huidiza del alma: se escapa cuando la quieren atrapar, y si logran detenerla se esconde en una máscara. Una aproximación a este símbolo proviene de las reflexiones sobre el proyecto de Freud. En “El freudismo, testimonio del hombre actual” dice: “allí donde empieza la vida, empieza también la astucia, la simulación, la máscara” (p. 129). La máscara dará al alma el matiz de la coquetería, como en la siguiente frase que con las repeticiones simétricas recrea el movimiento de revelación y ocultamiento: “Todo lo psíquico se expresa de algún modo. Huye y aparece; llama y se enmascara” (p. 130).

Esto responde a la idea de que la realidad humana se desvela al mismo tiempo que se oculta. Reflexión que propicia la creación de un lenguaje poético sobre el desocultamiento: los viajes subterráneos, los descensos a lo oscuro, la apertura del último centro, entre otras imágenes. Su finalidad es acercarse a lo irracional para luego mostrar su concreción en creaciones poéticas. Así, el objetivo más ambicioso de esta forma de conocimiento es decir lo que parece indecible. Y esto tiene que ver con las reflexiones sobre el espacio interior del hombre, con todo lo que queda oculto o se esconde voluntariamente: sus infiernos, su afectividad y su historia, zonas que serán ejes de reflexión y creación en obras posteriores. Por ahora, una vez planteado este propósito, directamente enfocado en la realidad humana, temporal e irracional, los alcances de éste quedan sin dilucidarse. Las preguntas que cerraron “Hacia un saber

¹¹⁸ A lo largo de su trayectoria Zambrano seguirá insistiendo en esta recreación estilística del camino. Por ejemplo en *Notas de un método*, de 1989, una de sus últimas obras: “El tiempo-camino llegará tan sólo cuando el hombre se haya en gran parte rescatado; don de un dios en la religión griega, Cronos, el primer mediador, que restituye con su Edad de Oro igualitaria, comunicadora y distribuidora, la naturaleza que en esta religión no aparece como perdida para el hombre, sino más bien como sabiduría recibida de los dioses, pagada con divino sufrimiento y con humana esperanza” (p. 35). Y se mantendrá esta cadencia en todo el apartado. La cita proviene de la edición publicada en Madrid por Mondadori en 1989.

sobre el alma” lo dejaban como un proyecto por resolver:

Un alma clara y profunda... ¿para qué última función de su vida necesita el hombre tenerla? ¿qué tiene que dejar pasar el alma a través de su transparencia, qué hondas raíces tiene que albergar en su profundidad? (pp. 33-34)

La autora no suele recurrir a la formulación de preguntas como recurso de persuasión. Éstas aparecen cuando su pensamiento ha llegado a un límite y realmente desconoce las respuestas. Sin embargo, se anuncian ideas irrenunciables que volverán a aparecer; algunas veces aún sin resolver, otras acompañadas de imágenes poéticas totalmente diferentes.

Así, una frase de poca importancia en “Hacia un saber sobre el alma”: “hay un orden del corazón que la razón no conoce todavía” (p. 28), es el punto de partida para el ensayo de 1944, “La metáfora del corazón”, que logra hacer avanzar la propuesta inicial al ofrecer nuevas posibilidades creativas. Para hablar del alma, además de la luz transparente o la mariposa, no aparecen más recursos. En cambio, el corazón, como órgano corporal y figura simbólica, ofrece una imagen más cercana, susceptible de recrearse desde diferentes planos: como medio de conocimiento, como representación de la temporalidad y como lugar habitable.

Hay una larga tradición en la cultura popular sobre el símbolo del corazón y la autora lo retoma como el saber más legítimo, pero su recreación termina por acercarlo hacia sus propias inquietudes. Una de las características más comunes de este símbolo es la interioridad, y siguiéndolo se habla del corazón como lugar de recogimiento, pero se recrea como una caverna. Al llamarlo “oscura cavidad” se trae al discurso el mito de Platón, esta vez como contrapunto, pues desde el mismo origen se intenta representar el saber que entonces fue despreciado por la racionalidad. Dice Zambrano: “Se trata de una metáfora en que la luz juega un papel importante, la luz y la visión, pero referidas a otro órgano distinto del pensamiento, a ese olvidado, relegado al folklore: el corazón”

(p. 61). Aparece de nuevo el antagonismo entre dos formas de conocimiento, ahora enfocado en dos representaciones corporales: el corazón y la cabeza. La comparación entre ambas atribuye a la metáfora del corazón las cualidades que comúnmente pertenecen al intelecto. Esto comienza a idearse con las alegorías de los diferentes tipos de luz y sus correspondientes medios de visibilidad. Rechazando la supremacía de la luz solar se propone conciliar, una vez más, la luz y la oscuridad; ya se habían unido en la noción de la luz transparente para referirse al alma, pero con el corazón se intenta formular una propuesta más compleja: una visibilidad que sólo se logre en la oscuridad. Aparecen elementos nuevos. Primero se invierte el efecto de la luz solar: “lo visible es tan aplastante que sume en la sombra más opaca a lo que con ella no se aviene” (p. 61). Además, para buscar una perspectiva desde la oscuridad, vinculada a lo irracional, es necesaria una palabra que nombre la afectividad de forma más cercana; y será la alusión corporal a las “entrañas” la metáfora que logre conciliar la temporalidad y su sentir. No es nueva la imagen del corazón como lugar de las emociones; el trabajo creativo será entrelazar en esta creencia sus reflexiones sobre el devenir temporal.

La forma de conocimiento que se desprende del corazón viene de una luz tenue. Su atributo más significativo es la movilidad, a veces presentada como una llama, otras como la luz de una lámpara de aceite. En contraste con la rigidez de la luz racional, se imagina cómo la luz del corazón se desliza entre sus cavidades: “a veces en él arde una llama que sirve de guía a través de situaciones complicadas y difíciles, una luz propia que permite abrirse paso ahí donde parecía no haber paso alguno” (p. 64). Esta llama se mueve dentro de un espacio oscuro que se recrea como una casa o un lugar habitable; por ejemplo, aludiendo a un espacio que recibe y conserva lo secreto:

El corazón es un espacio que se abre dentro de la persona para dar acogida a ciertas realidades. Lugar donde se albergan los sentimientos inextricables, que saltan por encima de los juicios y de lo que puede explicarse. (p. 64)

Es interesante observar que en esta construcción los sentimientos “saltan” por encima de los juicios, pues lo irracional había aparecido como lo olvidado o lo oculto. Con la metáfora del corazón se está intentando crear un mundo del revés. Y como éste seguirán otros detalles que darán nuevos sentidos a su pensamiento. Así, la profundidad atribuida al corazón, que también fue cualidad del alma, ahora es explicada desde la temporalidad: “la profundidad impone tanto y es tan misteriosa porque es el espacio que sentimos crearse” (p. 68). El misterio del corazón se refiere a la oscuridad de lo irracional, pero además tiene que ver con la cualidad de temporalizar los espacios. Por eso en seguida dice del corazón: “al dar espacio sin convertirse en pura espacialidad el corazón, profundo, es sede de la intimidad” (p. 68). Esto regresa a la analogía del corazón como una casa, pero ahora sumando a este lugar el tiempo. Es una idea que retoma la propuesta, ya citada, de “Apuntes sobre el tiempo y la poesía” sobre la conquista del espacio vital tras el descubrimiento del tiempo interior. Otra característica del corazón como espacio de dimensiones temporales es su peso: “puede hacer sentir su peso, que equivale al del universo entero, como si en él pesara la vida de alguien que, en la vida, no puede ya vivirla” (p. 64). Éste no se calcula dentro de la lógica racional, sino que se siente. Para expresarlo, la cadencia de las frases se vuelve más lenta por las asonancias de “peso”, “pesara” y “puede” que logran ser más fuertes que la repetición de la palabra vida.

Todas estas cualidades convergen en la representación del corazón como el centro del cuerpo. En textos posteriores esta idea se concretará en la metáfora del “centro último” de la vida. Es importante esta visión porque permite explorar la apertura del corazón como un movimiento que sólo se puede poner en marcha desde un fondo bien arraigado, por lo que se distingue del alma que tenía como cualidad central el viaje. Mientras que la mayor dificultad respecto a la metáfora del alma era trazar su camino

huidizo, para el corazón lo será el movimiento de apertura, en cuanto tiene que ver con las nociones de pasión y sacrificio. Aunque se profundizará esto en textos posteriores, la pasión representa aceptar recorrer el tiempo, mientras que el sacrificio es un movimiento interior que exige una renuncia para obtener algo a cambio. Entonces, el corazón “al ofrecerse no es para salir de sí mismo, sino para hacer adentrarse en él a lo que vaga afuera” (p. 66). Con esto se regresa a la propuesta inicial de hacer del corazón una forma privilegiada de conocimiento.

Las cualidades de las metáforas del alma y del corazón responden al mismo proyecto de trazar una alternativa frente al pensamiento racional. Esto se nota especialmente cuando las dos metáforas se entrelazan en la representación poética del instante. En este pasaje de “La vida en crisis” la visión del instante como crisis logra gran fuerza, debido a su composición estilística que junta en un solo momento la vergüenza, el desamparo y la promesa de encontrar un mejor camino:

En los instantes de crisis, la vida aparece al descubierto en el mayor desamparo, hasta llegar a causarnos rubor. En ellos el hombre siente la vergüenza de estar desnudo y la necesidad terrible de cubrirse con lo que sea. Lo que haría falta es simplemente un poco de valor, ver cómo nos queda cuando ya no nos queda nada. (p. 102)

Las frases arman un conjunto rítmico que cierra con el juego de contrarios “cómo nos queda cuando ya no nos queda nada”. La cadencia de las frases, cada vez más breves, sugiere el despliegue de realidades aparentemente contrarias en un mismo proyecto. Un trabajo nada fácil, como indica la vergüenza representada en el rubor, la desnudez y la necesidad de cubrirse. Por lo demás, se puede ver cómo en esta variación de la recreación del instante diferentes elementos convergen en una situación única, ofreciendo una vuelta que pueda cambiar el rumbo del pensamiento.

2.2 El culto órfico y dionisiaco

Como parte de este mismo proyecto de conocimiento basado en una dimensión temporal, y por tanto cambiante, aparecen las primeras alusiones a los mitos griegos. De momento sólo aparecen Orfeo y Dionisos, hermanados en los misterios eleusinos. En esta época de Zambrano los mitos griegos representan la posibilidad de encontrar un camino nuevo; y como tal vienen acompañados por el vértigo frente a aquello que se desconoce. Hay alusiones a estos mitos en varios de los textos: “Lou Andreas Salomé: *Nietzsche*”, “Hacia un saber sobre el alma”, “La vida en crisis”, “Poema y sistema”, “La escuela de Alejandría”, “La metáfora del corazón” y “La destrucción de la filosofía en Nietzsche”. Se mantiene el interés en las cualidades del pensamiento mítico que se distinguían en la caverna y en el eterno retorno, especialmente la participación ritual y la exigencia de responder en la creación poética. Pero en estas primeras menciones se hace evidente que la autora aún no domina el tema: sólo aparecen imágenes dispersas relacionadas con la oscuridad, el delirio o la embriaguez. Además, no hay variantes a lo largo del libro que indiquen alguna evolución en sus reflexiones.

En estos textos no se marcan diferencias entre Orfeo y Dionisos. En obras posteriores tendrá cada uno atributos e historias diferentes. Ahora sólo aparecen como parte de los rituales de la religión griega conocidos como “misterios”. Lo más representativo en estos cultos era el interés por los ciclos de vida y muerte, o más bien, de muerte y resurrección, asociados primero con la producción agrícola y después en correspondencia simbólica con una visión temporal de la existencia humana. Los dioses invocados —Démeter, Perséfone, Orfeo y Dionisos— estaban relacionados con el descenso y viaje por los íferos y aunque no ofrecían consuelo o promesas remitidas al futuro, a cambio abrían la posibilidad de un conocimiento interno sobre el tiempo y la propia muerte. Otro elemento importante de estas religiones era su carácter iniciático y

por tanto secreto, lo cual dará pie a la creación de dos imágenes poéticas sobre lo oculto y las posibilidades de develarlo: el delirio y el despertar de la conciencia.

Ambas imágenes permiten entrelazar la temporalidad y lo irracional con la visión de la interioridad. Sumar los dioses griegos al pensamiento de la autora hace posible que los detalles inasibles con la razón se inserten dentro de una realidad humana concreta, de modo que la religiosidad, en su sentido más amplio de religación con lo divino, vendrá a sumarse a un proyecto que a partir de este momento queda definido como una forma de conocimiento interior que proviene de tres ramas: el pensamiento, la poesía y la religiosidad. A nivel estilístico esto se podrá ver en la fascinación por palabras del contexto religioso, como en “La escuela de Alejandría”, donde se llama a Orfeo y Dionisos “modestos teólogos al borde del delirio”. Describe los rituales de estos dioses de la siguiente manera: “el grano de trigo que se pudre en la tierra para renacer y la divina embriaguez del vino” (p. 179). Con esto, además, la recreación de los mitos se aleja de un estudio meramente filológico para incorporarse a un proyecto de creación propio.

Según esta recreación, el aspecto que más destaca en Orfeo y Dionisos es su función simbólica de guardianes de lo desconocido: son los dioses que con el delirio de sus rituales ofrecen un medio para explorar la interioridad del ser humano. Esta palabra, “delirio”, se volverá muy importante en Zambrano, al exigir un manejo especial del lenguaje: es una construcción irracional, pero no conduce a la escritura automática o sin reflexión previa, sino que responde a la irrupción de “un sentir” en su dimensión temporal.¹¹⁹ Por eso, en “Poema y sistema” Zambrano dice que el culto órfico y

¹¹⁹ Al abordar el delirio y la embriaguez Ortega mantenía un discurso más filológico, apegado a los datos que se conocen sobre los rituales dionisiacos. En cambio Zambrano establece directamente una analogía, de su propia invención, con el conocimiento interior. Otro aspecto que la distingue de Ortega es que él no marcaba diferencias entre la embriaguez y el delirio. Los comentarios de Ortega al culto dionisiaco se pueden encontrar su libro de 1944, *La*

dionisiaco revela como primera ofrenda el ritmo del corazón, descrito como “constante fondo sobre el que destaca la voz de lo inteligible” (p. 52). Se puede ver que la aprehensión de la propia temporalidad sigue siendo fundamental para la estructuración de su pensamiento; en el caso de los dioses griegos, ésta será el punto de partida obligado al incursionar en temas como el saber del origen o el rescate del alma con su tiempo y su historia.

Es interesante que los orígenes y el alma aparezcan como realidades humanas por rescatar. Pues se propone que, aun estando tan cercanas, quedaron escondidas entre los conocimientos ofrecidos por la racionalidad. En “La vida en crisis” se decía: “el hombre ha sentido el horror de su propio nacimiento al mismo tiempo que la nostalgia de un mundo mejor perdido” (p. 113), pero buscar este mundo perdido implicaría seguir el camino de la racionalidad del mito platónico de la caverna. Con los griegos se empieza a construir otra posibilidad, ya no sólo desde el conocimiento temporal que se atribuía a Nietzsche, sino desde la noción de la purificación, ofrecida en la religiosidad de los mitos de Eleusis. En el mismo ensayo se dice que “las almas que acudían a los ritos de purificación” (p. 113) necesitaban emprender la búsqueda y recuperación de sus orígenes, aun si, como en la caverna, partían de un horror inicial al nacimiento.

Aunque en los textos de *Hacia un saber sobre el alma* no se termina de formular cuál sería el sentido del regreso a los orígenes, queda esbozado a partir de dos propuestas: la reconciliación y el despertar en la embriaguez. La primera en “Hacia un saber sobre el alma” tiene que ver con la reinterpretación de las orgías en el culto dionisiaco. Éstas se interpretan como el ritual que invocaba la “reconciliación del alma con la vida” (p. 31). Sería una recompensa tras el rescate de los orígenes y su purificación, pues ambos se nombran desde su correspondencia con la afectividad del

ser humano: los orígenes con la imagen de “las fuentes originarias del ímpetu de vivir”; y el acto de purificación representa la acción simbólica de “limpiarse de las sombras” cuando “duelen las entrañas” de las vida (p. 31).

De la idea de orgía como reconciliación se desprende la noción de la embriaguez. En estas líneas que cierran “La vida en crisis”: “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” (p. 121), de nuevo está la importancia de los orígenes, ahora relacionada con la memoria y construcción de la propia historia. Juntas crean la imagen de la razón embriagada. Parecería una contradicción relacionarlas, pero, como marca una de las propuestas más arriesgadas de la autora, la embriaguez sería la mejor forma de entrar al mundo. Se había empezado a formular esta idea en *Filosofía y poesía*, pero ya para *Hacia un saber sobre el alma* se le logra definir como un estado de ánimo; es decir, como vínculo con el mundo que marca el ritmo del pensamiento y del lenguaje.

La embriaguez es diferente del delirio porque, más que un tipo de expresión, alude a un mecanismo creativo caracterizado por la búsqueda constante de formas nuevas. Esto compromete no sólo la estructura del pensamiento sino también una visión del mundo y una calidad de vida, con la exigencia previa de haber aceptado las muertes y renacimientos que conlleva el despliegue de la temporalidad.¹²⁰ Así, esta reflexión de “La vida en crisis” alude a la visión de la embriaguez pero se extiende hacia otras posibilidades, especialmente aquella que anuncia una dinámica intelectual y de creación: “El hombre nunca ha nacido del todo, tiene el trabajo de engendrarse

¹²⁰ Dice al respecto Aranguren: “Sí, nacer y re-nacer, una y otra vez, aceptar esa ‘herida en el ser’, ese sumirse en la noche impenetrable del sentido, apenas surcada por esas ráfagas de luz y de esperanza, a las que llamamos vivir”, en “La palabra de María Zambrano”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 413 (1984), p. 23.

nuevamente o esperar ser engendrado. Por eso tenemos tiempo, estamos en el tiempo, pues no tendría sentido consumirnos en él, si ya estuviésemos forjados del todo” (p. 112). Esta reflexión vincula la embriaguez dionisiaca con un referente bíblico: “Porque sabemos que todas las criaturas gimen a una, y aun están de parto hasta ahora” (p. 112).¹²¹ La cita de la Epístola de San Pablo se relaciona con el doble nacimiento de Dionisos, lo cual da a la embriaguez un sentido distinto: de tránsito entre diferentes formas cada vez mejor logradas, como en esta afirmación de “La destrucción de la filosofía en Nietzsche”: “la embriaguez poética primera es ímpetu, aspiración —como quizá toda embriaguez lo sea— a una identidad superior” (p. 162). Sin embargo, con la fusión de dos tradiciones religiosas se renuncia a la representación originaria de la embriaguez dionisiaca como juego, porque desde el principio se sustituye, por medio de una asociación simbólica, el vino del mito griego por la sangre de la tradición cristiana. Así, en “La metáfora del corazón” la sangre representa el vínculo con lo divino por medio de un pacto que acerca a sus participantes a la vida que se había pensado para los dioses:

La sangre ha tenido sus adoradores pero no han sido arrebatados, sino ebrios. [...] La sangre como el vino embriaga. Es metáfora de suma comunión, de culto dionisiaco, de embriaguez vital, en el que se transfunde una vida divina a quien la bebe. (p. 63)

Es significativa la sustitución del éxtasis de la tradición mística por la embriaguez dionisiaca, así como el uso de la palabra “comunión”, proveniente de la liturgia cristiana, para hablar de Dionisos, pues ya muestran el interés por conciliar aspectos provenientes de diferentes tradiciones, estrategia que será fundamental en obras posteriores.

¹²¹ La cita proviene de la Epístola del Apóstol San Pablo a Los Romanos, 8:22.

2.3 La tradición cristiana

Se ha empezado a notar que no se puede hablar de los mitos griegos sin los referentes de la tradición cristiana dado que ambos convergen en el mismo proyecto de destrucción de los sistemas racionales. Cabe recordar que la autora creció dentro de la tradición cristiana y más tarde la eligió conscientemente como ideología personal y base de su pensamiento. Aun si en el libro son escasas las alusiones a creencias, rituales o pasajes bíblicos, se puede ver cómo éstas se entrelazan con más naturalidad en la argumentación, lo cual sugiere que se trata de un tema bastante cercano a la autora. Y por lo tanto no deja de parecer sugerente que ella haya preferido centrarse en la interpretación de los mitos griegos que no le eran tan cercanos y que deje a la tradición cristiana como un complemento de éstos. Con todo, hay algunas reinterpretaciones alrededor del cristianismo que vale la pena mencionar.

Por lo que respecta al estilo, está una de las pocas alusiones a Cristo hacia el final de “La escuela de Alejandría”:

La nueva fe cristiana ofrecía, no una idea, sino una imagen. La figura de un Dios que había querido ser hombre para estar vivo y morir; muerte cruenta y no muerte suave, ni callada. El misterio central de esta fe era la Pasión, en que el padecer, todo el padecer que puede contener una vida, hallaba su espejo y paradigma. (p. 182)

El fragmento se centra en el momento de la muerte de Cristo para buscar su contenido como “imagen”, representación figurativa, que permite dar un sentido personal: de tránsito entre la vida y la muerte tras la libre elección de ser un hombre. Además de llevar el sentido del sufrimiento, la Pasión representa la elección de padecer, o recorrer, el tiempo. Asimismo, es significativo que no se mencione directamente: sólo se habla de un Dios, marcándolo con mayúscula, y se presentan elementos contextuales que permiten ubicarlo. Esto podría venir de la decisión de no nombrar a una divinidad tan cercana a su sistema personal de creencias; o también de la intención de acercarlo a los

dioses griegos. En cualquier caso, para obras posteriores estas alusiones indirectas darán una posibilidad interesante de creación literaria.

Por lo que respecta a la argumentación, es sugerente la reinterpretación de tres conceptos de la tradición cristiana: la trascendencia, la confianza y la humildad. El sentido dogmático de la trascendencia es el ascenso a una vida eterna, atemporal, pero esta idea llevaría al mismo lugar que el camino racional. Entonces, se extiende su significado hacia referentes laicos como los contenidos en *Ideas y creencias* de Ortega y en *Filosofía de la persona* de Francisco Romero.¹²² En “La vida en crisis” la trascendencia es la capacidad de ir cambiando de forma: “Trascendencia no es sino la capacidad que tienen los seres para salir de sí rebasando sus propios límites, dejando una huella en otro ser, produciendo un efecto, actuando más allá de sí como si el ser de cada cosa terminara en otra” (p. 105). Trascender, además de esta cualidad de metamorfosis, es acercarse a las personas y transmitir los propios conocimientos al mismo tiempo que llevar aquellos que fueron adquiridos de los otros. Comienza a verse cómo la tradición cristiana que se está recreando busca anclarse en la tierra. En este sentido, la defensa de la Ciudad de Dios de San Agustín en el ensayo “Más sobre *La Ciudad de Dios*” propone un camino que desde la oscuridad busque su morada en la tierra, en lugar del ascenso a la luz solar que proponía Platón: “La Ciudad de Dios siempre en el horizonte de la historia, iluminándola, elevándola, haciéndola caminar humanamente. Pues lo humano se pone en marcha por virtud de algo más que humano” (p. 155). Con base en este interés hacia la fe cristiana, de pertenencia en la tierra, se rechaza un aspecto más del pensamiento racional: la soledad en que se apoya,

¹²² Ortega y Gasset, *Ideas y creencias*, Madrid, Revista de Occidente, 1942; y Francisco Romero, *Filosofía de la persona*, Buenos Aires, Losada, 1944.

pretendiendo ser esencialmente único, sin ayuda ni agradecimientos de nadie.¹²³ Esto muestra que una característica distintiva de esta época de la autora es resaltar el vínculo con el mundo y con los otros, así como la importancia de contar con receptores del propio discurso.

Los otros dos conceptos que se reinterpretan, la humildad y la confianza, se proponen como atributos de la trascendencia. En “Más sobre *La ciudad de Dios*” la humildad, explicada desde su palabra contraria —firmeza—, se relaciona una vez más con la metáfora del vuelo. Dice Zambrano: “la humildad suele ser el punto de partida más firme para lanzarse a una ilimitada aventura” (p.150). Más allá del sentido tradicional de insignificancia frente a lo divino, la humildad entra en la argumentación redefinida como “sentirse sin ser propio y acabado” (p. 150). En el mismo sentido, en “La vida en crisis” también es sugerente la explicación de la confianza que, apoyada en los textos ya mencionados de Ortega y Francisco Romero, se desplaza hacia su dimensión terrenal. Se deslinda del abandono del éxtasis místico, para proponerse como la apertura a lo “otro”; y se representa como un elemento que atrae a ser experimentado. Así, sobre la confianza se afirma: “lo que queda irrefutablemente cierto es el hecho de que en esta disposición de la vida humana es donde la realidad aparece”, y concluye esta frase que por su construcción simétrica une la confianza y el gozo, siendo también significativo el verbo en plural (gozamos) que se extiende hacia la totalidad de los hombres: “A mayor amplitud de confianza, mayor es la amplitud de que gozamos” (p. 108).

En “La Guía, forma del pensamiento” estas reflexiones convergen en una definición de la libertad que consiste en la posibilidad de construir el propio camino con

¹²³ Compartieron esta idea en el congreso del 2004, *María Zambrano. Pensamiento y Exilio*, op. cit., Roberto Sánchez Benítez, “Identidad y lenguaje en María Zambrano”, p. 242; y Luis Andrés Marcos, “Herencia filosófica de María Zambrano”, p. 306.

cada elección. Es sugerente esta idea porque deja al cristianismo fuera de la pasividad y la búsqueda de consuelo, para reinterpretarlo como un movimiento interior continuo. La forma de expresarlo está en las alusiones al “vértigo”, al “peligro”, al “riesgo” que intentan demostrar lo difícil que puede ser tomar conciencia de la propia libertad. Aunque más adelante se sugiere que este despliegue de posibilidades no es tan terrible: “Es una situación que supone cierto lujo. Lujo de alternativas, lo cual supone una sociedad madura, y un individuo que tiene la libertad de transitar por ella” (pp. 94-95). Y, finalmente, se propone que la mayor exigencia al ejercer este movimiento libre es dilucidar el centro, o el espacio vital, que ya se había empezado a trabajar con la metáfora del corazón: “falta ese último móvil que mueve a la vida, que le arrastra y saca de sí” (p. 95). Este giro especial del lenguaje, de mover a la vida, se relaciona con la visión de la trascendencia, tendida hacia el mundo. También en “Poema y sistema” se vincula este “último móvil” con la metáfora del centro que, como ya se dijo, se volverá importante al contener un sentir, un espacio habitable, y su posibilidad de apertura. Desde estos primeros textos el centro se define como una realidad humana que acontece; es decir, que se logra mostrar en su relación con el tiempo. Es interesante, además, que en el proceso argumentativo de la autora esta imagen del “centro” siempre aparece tras la representación de un trabajo arduo. Si es nombrado “último centro de la vida”, se debe a que se le considera el lugar más profundo, pero que una vez dilucidado no se vuelve a desaparecer.

Esta visión de la fe cristiana se irá asentado en una mística, o camino de visión interior característico de Zambrano. Seguirá construyéndose durante toda su trayectoria, sumando nuevos atributos. Por ahora, se puede observar cómo queda entrelazado con la embriaguez dionisiaca, para recrear una promesa central de esta época: consumir la vida al punto tal de poder soltarla cuando venga la muerte, según marcaba el mito del eterno

retorno de Nietzsche. Se muestra en este fragmento, bastante logrado, de “La escuela de Alejandría”: “Hay que evitar la muerte adelantándose a ella, de manera que cuando llegue apenas encuentre qué consumir, suave mariposa de aceite, que se apaga sin que garra alguna la estruje, dócil al más débil soplo” (p. 180). Esta vez se recurre a la suma de afirmaciones, dejando de lado la tensión de las contradicciones. Además, es una de las pocas veces en que aparecen las aliteraciones como recurso estilístico dando el matiz musical de la suavidad.

Hasta aquí las vetas más importantes del llamado “saber sobre el alma”. Sin embargo, queda una pregunta por resolver. En la entrevista citada Zambrano decía que, en oposición a la razón vital de Ortega, “Hacia un saber sobre el alma” era el primer esbozo de su “razón poética”. Las implicaciones de lo poético serán fundamentales en toda su obra, pero curiosamente en este ensayo tan temprano no aparece dicho término. El saber sobre el alma y la razón poética no están vinculados directamente, por lo menos en el inicio de su pensamiento. Más adelante la razón poética será la forma de nombrar el puente hacia los lugares de conocimiento donde no llega la razón filosófica; y no sólo tendrá que ver con la poesía sino que también estará en juego un sustrato religioso.¹²⁴ Justamente por eso sería interesante ver cómo va surgiendo la poesía antes de ocupar ese lugar privilegiado de conocimiento. Los mitos de la caverna y del eterno retorno, así como las primeras aproximaciones a los dioses griegos y a la tradición cristiana, se relacionan con la creación, pero no siempre de la misma forma. La asociación de la creación con la poesía no es inmediata: va precedida por una valoración de las posibilidades de la escritura en prosa. Asimismo, convendría identificar la función de lo

¹²⁴ Un estudio relevante por la conexión marcada entre el pensamiento, la poesía y la religión es el libro, ya citado, de Goretti Ramírez, *María Zambrano. Crítica literaria*.

poético en estos textos: si es el resultado de un proyecto reflexivo o si se convierte en el punto de partida obligado en un camino diferente de conocimiento.

III. PRIMERAS REFLEXIONES SOBRE LA POESÍA

La visión de la poesía correspondiente a esta primera época quedó asentada en *Filosofía y poesía*. Sin embargo, *Hacia un saber sobre el alma* es de gran relevancia al contener la evolución y sobre todo las variaciones de esta noción de lo poético. Sorprende en una primera aproximación que en los textos más tempranos la poesía como género literario no sea el medio de expresión privilegiado para asir la experiencia o “la realidad del hombre en su vida”, tan importante para la autora. En su lugar aparece la exploración de algunos géneros en prosa —la guía, la confesión, la biografía, unidos en la búsqueda de coincidencia entre el lenguaje, la temporalidad y la afectividad. No será sino hasta los textos más tardíos del libro cuando la poesía ocupe un lugar fundamental al ir convirtiéndose en el resultado de todo un trabajo reflexivo previo.

Tomando como guía el orden cronológico, se hace evidente que también las reflexiones sobre la poesía parten del pensamiento sistemático, con la sorpresa, además, de que éste no siempre se rechaza. En la reseña de 1933, “Hoffmann: Descartes”, la filosofía está por encima de la creación poética por su obligación con la claridad del pensamiento. En esta afirmación, tan contraria a la visión posterior, se dice que el trabajo del filósofo consiste en “no conformarse con atravesar hedonísticamente — encerrado en la oscuridad vegetal del placer o del dolor— el túnel de la vida” (p. 190). Se valora negativamente que el poeta viva concentrado en sus emociones y se privilegia al filósofo que en todo momento se exige la máxima claridad posible. La frase que sigue plantea la forma de vida correspondiente a esta actitud intelectual: “no dejar pasar por su vida cosa alguna que no sea registrada, desentrañada, desvelada por su conciencia”

(p. 190).¹²⁵ Estas afirmaciones muestran el movimiento de búsqueda que caracteriza a esta primera época y confirman su origen en la disciplina filosófica.

Del mismo año es la reseña “Lou Andreas Salomé, *Nietzsche*”. Aquí se habla sobre los momentos torturantes de la escritura. Se dice que el mayor obstáculo para el escritor aparece cuando de antemano busca hacer coincidir su obra con “la unidad suprema, que es la vida íntegra de cada uno”, siendo un tormento sin sentido, pues — continúa la reflexión— “las justificaciones llegan tarde y siempre desde lo último, a veces desde la posteridad” (p. 183). Es interesante cómo en este texto tan temprano aparece una toma de postura sobre la imposibilidad de alcanzar una unidad total, hecho que abriría la creencia, ya mencionada, de que el pensamiento sólo se puede asir de forma fragmentaria.

Un año después, en 1934, comienza el esbozo del saber sobre el alma. La conclusión de “Hacia un saber sobre el alma”: “Atrayente sería ir descubriendo el alma bajo aquellas formas en que ella sola ha ido a buscar su expresión” (p. 34), habla de la búsqueda de un lenguaje que no esté centrado en la capacidad racional. Como ya se dijo, la autora intuía que de aquí se podría desprender la razón poética, pero aún no aparece con claridad el planteamiento de una forma de expresión coincidente con el sentir y la experiencia

En el otro texto del mismo año, “Por qué se escribe”, el objetivo principal es exponer una primera visión de la escritura.¹²⁶ Un aspecto peculiar de este ensayo es la

¹²⁵ Salinero Portero comenta brevemente sobre este ensayo: “profundas reflexiones sobre el filósofo como hombre que acepta un modo de vivir, un modo de ser del hombre más que una simple doctrina o un sistema de ideas”, “Colaboraciones de María Zambrano en *Cruz y Raya*, *Hora de España* y *Revista de Occidente*”, *Litoral*, núms. 124-126 (1983), p. 189.

¹²⁶ “Por qué se escribe” ha merecido diferentes comentarios. Abellán, *op. cit.*, p. 175, también encontraba aquí la vocación literaria de Zambrano. Juan Carlos Marset relaciona la liberación del escribir con el sacrificio en “Hacia una poética del sacrificio en María Zambrano”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 413 (1984), p. 113. Y Concha García asocia esta liberación con el privilegio de la derrota en “Apuntes sobre el tiempo y la poesía”, en José

relación del escritor con su público, que difícilmente volverá a aparecer. En este sentido, se sostiene que la gloria del que escribe no es el reconocimiento por parte de los otros, sino simplemente la reconciliación con las palabras, pero también se acepta que al crear un texto se espera contar con receptores, porque el sentido final de la escritura es “que alguien se entere de algo” (p. 39). Y en seguida se aclara que la petición de que el escritor ofrezca algo de sí, no significa que se muestre ante los demás por entero, con la rigidez que se rechaza en Platón. La idea se concreta en esta frase tan breve: “sacar algo de sí mismo es todo lo contrario que ponerse a sí mismo” (p. 39). Por tanto, la ligereza se esboza como otra cualidad del escritor. Afirmar que “las palabras se fijan y el escritor se libera” (p. 37) implica una noción de ligereza, dado que lo único que queda detenido, sin posibilidad de transformación, son las palabras, mientras que el escritor continúa con su camino creativo. Aunque no por eso el contenido de una obra no queda totalmente inmóvil; es capaz de transmitir un secreto que sólo se devela mientras se despliega frente al lector. De forma determinante, sin encontrar mayores cambios en obras posteriores, este secreto se define como “la verdad de lo que pasa en el secreto seno del tiempo, el silencio de las vidas, y que no puede decirse”. Y concluye con esta frase, reconocida como “profesión de fe literaria”: “‘Hay cosas que no pueden decirse’, y es cierto. Pero esto que no puede decirse es lo que se tiene que escribir” (p. 38).¹²⁷

Pasará tiempo para que las cualidades que ahora son del escritor sean en exclusividad del poeta. Aunque éstas no distan de la visión posterior sobre lo poético: especialmente en la indagación en los lugares simbólicos de la escritura. En “Por qué se escribe” se reconocen la soledad y el centro; juntos crean los momentos de recogimiento, indispensables si se quiere emitir un discurso que sea al par auténtico e

María Beneyto y Juan Antonio González Fuentes (eds.), *María Zambrano. La visión más transparente, op. cit.*, p. 102.

¹²⁷ Lo decía Norberto Rivera en la reseña de *Hacia un saber sobre el alma*, art. cit., p. 103.

impresionante. Se trata de la doble exigencia que se concreta en la paradoja de la “soledad comunicable”. La idea tiene una función determinante en la trayectoria de la autora, porque propicia las primeras reflexiones sobre la musicalidad y el ritmo, rasgos valorados desde su inicio como el toque personal a una obra. Decir: “al escribir las palabras, se hacen propias, sujetas a ritmo, selladas por el dominio humano de quien así las maneja” (p. 36), deja vislumbrar que el ritmo, más que un rasgo formal de la escritura, tiene que ver con el descubrimiento de un espacio interior y la capacidad de transmitirlo. La interioridad de donde surge el ritmo será explicada con la aprehensión de la propia temporalidad. Así, en “Poema y sistema”, de 1944, el ritmo de la poesía representa un viaje de descenso hacia una dimensión interior e irracional subyacente a toda manifestación del lenguaje, movimiento que culmina con el ascenso y su irradiación hacia el exterior. Se dice 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 ritmo” (p. 52). La idea cambiará en *El hombre y lo divino*; algunas veces como descubrimiento originario estará el delirio, otras el errar y el padecer. Pero ahora la intención de hacer del ritmo un conocimiento decisivo muestra la relevancia que tenía este aspecto en Zambrano. La reflexión apenas citada junta elementos privilegiados para ella: lo secreto, la profundidad, la aurora. Porque además, la presencia tan insistente del ritmo viene acompañada de la inquietud de responder a estas ideas con la musicalidad de su propio discurso. Se ha mostrado cómo en algunos fragmentos del libro se muestran los primeros indicios de las construcciones rítmicas: las estructuras simétricas, la repetición estratégica de las palabras, la sucesión de frases cada vez más breves y las aliteraciones. Sin embargo, como es de esperarse, aún no se encuentra en su escritura de esta época la musicalidad mantenida en obras tardías.

Las valoraciones sobre el lenguaje de creación continúan en “El freudismo, testimonio del hombre actual” de 1941. Aquí se explora la forma en que el lenguaje se despliega según las metáforas del alma y de la máscara, así como el juego de seducción hacia lo oculto que pide ser descifrado, aunque éste no se precisa como camino de la expresión propiamente poética. Un año después, en “La vida en crisis”, se dirá que para develar lo oculto hace falta cumplir una paradoja: despertar soñándose en un único instante. Esta vez el instante representa la exigencia de alejarse del tiempo lineal o medido, para acercarse al tiempo interior: “El desnacer y el renacer, el desprenderse del tiempo y el querer recogerlo todo entero” (p. 114).

Al año siguiente, en 1943, se abandonan estas reflexiones y en “La Guía, forma del pensamiento” se exploran diferentes géneros en prosa para buscar, sin importar su especificidad literaria, el discurso que logre recoger “la vida en su transformación necesaria” (p. 83). El resultado es una manifestación que se sirve de la razón para ser transmitida y sistematizada, pero logra conservar su origen en la poesía. Esto marca una vuelta sobre el pensamiento racional, pero con la finalidad de rescatar la claridad de su lenguaje.¹²⁸

En la reseña de 1939, “Descartes y Husserl”, se decía: “hay nudos en el pensamiento, nudos de oscuridad, en los que se entrelazan los hilos conductores, los ejes del pensamiento. Insistir en ellos, para convertir su complejidad en clara ordenación, es una de las más nobles tareas del pensamiento” (p. 209). Se intentará conciliar la claridad del pensamiento y la experiencia en “Poema y sistema”, al afirmar que los géneros literarios son “propios del pensar filosófico” (p. 52). Como esta fusión podría poner en duda la especificidad de la creación literaria, páginas adelante matiza la

¹²⁸ Véase de Ortega Muñoz, “La Guía como género de expresión filosófica”, *Introducción al pensamiento de María Zambrano, op. cit.*, pp. 186-194.

idea recordando las reflexiones de “La Guía, forma del pensamiento” y dice que debajo de los géneros tradicionalmente filosóficos hay un fondo sagrado que sólo pertenece a la poesía:

Es la ‘poiesis’, expresión y creación al mismo tiempo, en unidad sagrada, de la cual por revelaciones sucesivas, irán naciendo, separándose al nacer — nacimiento es siempre separación—, la Poesía en sus diferentes especies y la Filosofía. (p. 53)

“Poema y sistema”, junto con “Apuntes sobre el tiempo y la poesía” y “La metáfora del corazón”, los tres de 1944, muestran finalmente una clara inclinación hacia la poesía. Más allá de sus rasgos formales, lo poético será aquella manifestación, en verso o en prosa, que logre dar cuenta del ritmo y las imágenes que se despliegan en la revelación de un secreto. En “Apuntes sobre el tiempo y la poesía” se dice que “la poesía pretende ser un conjuro para descubrir esa realidad” (p. 47). La palabra “conjuro” evoca un contexto mágico que propicia la aparición o el acontecer inesperado de alguna cosa. Este procedimiento responde a la complejidad de mostrar lo oscuro, lo indecible; su finalidad es acercar esta dimensión originaria a los hombres, para que sean ellos quienes la nombren y la transformen: “Nace la poesía cuando deja de ser lenguaje sagrado para ser lenguaje humano” (p. 47). Ahora bien, toda creación poética conserva una huella de lo sagrado en la cualidad poética del silencio, misma que pondrá en marcha otra serie de imágenes. También en “Apuntes sobre el tiempo y la poesía” está una afirmación que recurre a la simbología del mundo acuático: la poesía en sus “bodas con el silencio” desemboca en un “lago de calma y quietud; ese punto, ese centro desde el cual es posible poseerlo todo y más” (p. 49). De igual forma, en “La metáfora del corazón” la música del corazón se relaciona con el fondo sagrado de la poesía, situando al silencio en la continuidad de las “entrañas” que viven encerradas en el tiempo: “y por eso no pudieron llegar a la palabra; por falta de asueto e independencia; por

imposibilidad de poner pausa a su trabajo” (p. 69). Sobre este fondo de silencio continuo la poesía introduce la discontinuidad de un instante único.

La discontinuidad en la continuidad y el instante como eternidad llevarían a la importancia de lo fragmentario dentro de las cualidades de la poesía. Sin embargo, además de las alusiones, anteriormente citadas, a la gloria del escritor o a la fragilidad de la unidad poética, que aun si se relacionan con lo fragmentario no lo nombran directamente, no se podrá ver en este libro un despliegue mayor de este recurso como concreción de la expresión poética. De momento solamente aparece con temas que van tomando diferentes variantes. La reiteración de las mismas inquietudes crea las semejanzas que unen a los fragmentos, dando la impresión de un ir y venir entre las reflexiones. Uno de los pocos intentos de escritura fragmentaria está en “La metáfora del corazón”. El ensayo está dividido en cuatro apartados, pero en todos se aborda el mismo tema con sus variaciones: el corazón y el tiempo, el corazón y las entrañas, el corazón y el saber. El último de los apartados es muy breve —sólo son dos párrafos— y no es una conclusión, por lo que el ensayo queda abierto a reflexiones posteriores. Así, lo fragmentario se relaciona con lo inconcluso. Una clave para que se desarrolle esta forma de escritura está en la insistencia en una sola imagen, de contenido poético. En este caso es la metáfora del corazón; en un texto tan temprano como “Nostalgia de la tierra” (1933), lo eran las imágenes en torno al arraigo. Sin embargo, en *Hacia un saber sobre el alma* corren al mismo tiempo diferentes inquietudes, con diferentes niveles reflexivos, y con finalidades diferentes también. Esto no hace de la consolidación del fragmento el objetivo central del libro; lo fue establecer un lenguaje propio, con la redefinición de algunas palabras, y la creación de las metáforas y los símbolos que serán más recurrentes en la obra posterior de Zambrano.

De cualquier forma, con este análisis queda descubierta la agilidad de esta

primera etapa que responde a un momento de gran intercambio intelectual y refleja la existencia de receptores inmediatos de su discurso. Esto se hace presente a lo largo de todo el libro con la vocación, siempre dirigida a otros, de buscar que la vida sea “vida de alguien”, como se decía en la introducción al libro. Un ejemplo de esto es la influencia dejada en Cintio Vitier, quien en su ensayo de 1945, “El saber poético”, plasma varios rasgos provenientes de la andaluza. Aquí un fragmento:

Es como un dolor que a la vez contemplamos y padecemos, como una sombra que ha sido tocada por la luz pero sigue siendo, en un éxtasis interminable que nos angustia y maravilla, extraña sombra. El saber poético se define así como la expresión espiritual de algo no espiritual que, a pesar de su sed infinita de historia y multiplicidad, exige con idéntico anhelo la trascendencia, para expresar, aunque sin reducirse totalmente a la objetividad como potencia transmutadora, el ser más íntimo *de la vida*, la intimidad del alma humana.¹²⁹

Por lo demás, tal vez el fondo que subyace a la primera época de Zambrano es la fuerza creadora contenida en la incertidumbre. Los textos escritos en diferentes lugares geográficos y con diferentes expectativas cobran giros que se olvidarán más adelante. La certidumbre del exilio, que ya se tenía al momento de publicar el libro en 1951, deja cerrada una etapa y propicia la apertura de otra: la que vendrá con el que ya se reconoce como su libro de madurez, *El hombre y lo divino*.

¹²⁹ Cintio Vitier, “El saber poético”, *Revista Cubana*, 20 (1945), pp. 64-89; la cita, p. 85.

EL HOMBRE Y LO DIVINO, 1946-1973

El hombre y lo divino se publicó por primera vez en la colección Breviarios del Fondo de Cultura Económica en 1955. Cuatro de los ensayos del libro ya se habían empezado a publicar desde 1946,¹³⁰ y la composición de otros se extendió hasta la segunda edición en 1973, donde se agregaron los apartados “Los templos y la muerte en la antigua Grecia” y “El Libro de Job y el pájaro”. Estos últimos fueron asimilados inmediatamente a la totalidad del proyecto que conformaba *El hombre y lo divino* y se tomaron en cuenta en todos los estudios críticos posteriores relacionados con este libro.

Desde su primera publicación en 1955, *El hombre y lo divino* fue recibido como una obra de madurez, contando con más reseñas y comentarios favorables que las publicaciones anteriores. De la edición de 1955 hubo tres reseñas: dos en el continente americano (una en la revista *Ciclón* de La Habana y otra en *Asomante* de la Universidad de Puerto Rico, lugares de los que la autora había recibido gran apoyo académico). Y la otra salió en París, a cargo del filósofo Luis Abad Carretero para los *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*.¹³¹ Fue también por esta época

¹³⁰ En orden cronológico estos ensayos fueron: “Los males sagrados: la envidia”, *Orígenes*, 9 (1946), pp. 11-20; “Dos fragmentos sobre el amor”, *Ínsula*, 75 (1952), pp. 1 y 4; “Las ruinas”, *Asomante*, 1 (1953), pp. 8-14; y “Dios ha muerto”, *Cuadernos Americanos*, 13, núm. 6 (1954), pp. 114-123.

¹³¹ Julio Rodríguez Luis, “María Zambrano y lo divino” (reseña), *Ciclón*, 1 (1956), pp. 53-54; José Emilio González, “María Zambrano: *El hombre y lo divino*” (reseña), *Asomante*, 12 (1956), pp. 86-91; y Luis Abad Carretero, “*El hombre y lo divino* de María

y gracias a este libro cuando comenzó el reconocimiento de Zambrano dentro de la tradición intelectual española en el exilio. Como se comentó anteriormente, los primeros en citarla dentro de estudios críticos fueron Alain Guy en *Les philosophes espagnols d'hier et d'aujourd'hui*, Adolfo Muñoz en *Las grandes corrientes del pensamiento contemporáneo*, y José Luis Abellán en *Filosofía española en América*. Estos tres libros, como los títulos lo indican, tenían la finalidad de presentar un panorama de las corrientes de pensamiento contemporáneas, y en cuanto tal la obra de Zambrano fue reconocida, pero en todos se hizo presente la dificultad para situarla por completo dentro de la disciplina filosófica. Era evidente que un análisis rigurosamente filosófico se encontraría con la carencia de metodología y sistematicidad; al mismo tiempo, las imágenes poéticas, el manejo de símbolos y los intentos por crear unidades rítmicas llamaban la atención al estar insertados en un discurso que se mostraba como el resultado de un proyecto reflexivo. Comentaría Adolfo Muñoz que en este libro, más allá de la defensa epistemológica de la poesía, valía la pena encontrarse con una forma de pensamiento que avanzaba en imágenes. Él describía la prosa zambraniana “como una canción que no cesa, como una presencia de metáforas y seducciones de las que no acierta a evadirse”.¹³²

Esta indeterminación filosófica y literaria también fue el centro de las reseñas. José Emilio González la resolvía apelando a la constitución híbrida de la escritura ensayística:

Es difícil juzgarlo porque no satisface las exigencias de un tratado filosófico, no es exclusivamente una obra literaria y tiene de ambos, sin que se sepa a ciencia cierta a cuál debe dársele mayor peso. Se trata, más bien, de un conjunto de ensayos, con toda la libertad y con todos los riesgos inherentes a

Zambrano” (reseña), *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, 17 (1956), pp. 118-119.

¹³² Muñoz Alonso, *op. cit.*, p. 400.

ese tipo de piezas.¹³³

Era similar el punto de partida de Julio Rodríguez Luis, sólo que en su reseña el libro terminaba ubicándose en el campo de la literatura:

La colección de ensayos que constituyen *El hombre y lo divino* no son sin embargo, a pesar de su apariencia, una obra filosófica. Tampoco creo que la autora lo haya querido así. La repetición incesante de algunos pensamientos, la resistencia de la obra a un análisis concienzudo, el rebuscamiento en ideas que la filosofía ha aclarado suficientemente, el repentino surgir de algunas conclusiones básicas, la propia exposición fulgurante, cegadora, colocan al libro más cerca de lo poético que de lo filosófico —lo que bien puede ser el precio de una obra tan original en nuestros días.¹³⁴

Cuando se publicó la segunda edición del libro, en 1973, la recepción tomó un rumbo distinto. En 1975 apareció la reseña “La riapparizione del sacro” de Leonardo Cammarano en la revista romana *Prospettiva Settanta*, y el mismo año Alain Guy volvió a publicar un artículo, “Espérance et divinité selon María Zambrano”, en *Anales de l’Université de Toulouse*.¹³⁵ En estos dos textos se puede notar una mayor familiaridad con el pensamiento y la obra de la autora, pues el desconcierto inicial frente a un discurso poético-reflexivo cedió el paso a un interés insistente por dilucidar las ideas centrales, intentando con esto demostrar que el libro escondía una cuidadosa fenomenología de lo divino. Al respecto dice Cammarano:

El hombre y lo divino parece responder a dichos motivos de perplejidad, aportando al problema de los orígenes de las religiones positivas algunas aclaraciones que se diría poseen un valor incluso definitivo.¹³⁶

¹³³ J. E. González, art. cit., p. 86.

¹³⁴ Rodríguez Luis, art. cit., p. 54.

¹³⁵ La reseña de Cammarano se publicará en español con el título “Muerte y resurrección de lo sagrado” en el homenaje de *Anthropos*, 70-71 (1987), pp. 99-102; y el texto de Alan Guy se incluirá con el título “Esperanza y divinidad según María Zambrano” en la recopilación de Juan Fernando Ortega Muñoz, *María Zambrano o la metafísica recuperada*, op. cit., pp. 155-164.

¹³⁶ Cammarano, “Muerte y resurrección de lo sagrado”, art. cit., p. 100. Entre los

Desde luego, este tipo de trabajo, orientado hacia lo argumentativo, fue de gran importancia: dejó al descubierto temas como la inmersión en lo sagrado, el trato con los dioses y el enfrentamiento con lo otro, temas que en su conjunto hicieron de *El hombre y lo divino* un referente casi obligado en estudios sobre la autora. Aunque a costa de esto quedó un tanto en el olvido la parte poética que hacía del libro también una obra de creación literaria.

Por lo que respecta a los comentarios de la misma Zambrano sobre la composición de este libro, conviene tener presente el trabajo de Antonio Colinas que se ha interesado en mostrar este proceso de escritura, dejando testimonio de largas conversaciones mantenidas con la autora. Su artículo “Una aproximación a *El hombre y lo divino*” cuenta que el libro se escribió en un ir y venir entre Cuba y Roma. Como anécdota de esta época, Zambrano recordaba las condiciones poco favorables en que escribía: desde el calor húmedo y asfixiante de la Isla, hasta sobresaltos como el crimen que se cometió en el edificio donde estaba viviendo. Comenta Colinas:

Tiene, en realidad, poco que ver esta atmósfera enrarecida con la lucidez purísima de la forma y del contenido de *El hombre y lo divino*, lo que prueba que el creador puede llevar a cabo una obra esencial sin condiciones previas, o incluso en una atmósfera perturbadora.¹³⁷

Es igualmente significativo el texto autobiográfico que apareció en el número de homenaje de la revista *Anthropos* en 1987, donde de forma irónica la autora confiesa que si le gusta *El hombre y lo divino* es porque representa su mayor fracaso:

Son los restos de un naufragio, porque lo que yo quería escribir era *Filosofía y*

zambrianistas que se dedicaron a explorar esta veta fenomenológica debe mencionarse a la filósofa malagueña Chantal Maillard. En el mismo número de *Anthropos*, 70-71 (1987) se incluyó su artículo “Ideas para una fenomenología de lo divino”, pp. 123-127.

¹³⁷ Colinas, “Una aproximación a *El hombre y lo divino*”, en José María Beneyto y Juan Antonio González Fuentes (eds.), *María Zambrano. La visión más transparente*, op. cit., pp. 91-98; la cita, p. 91.

cristianismo, y empecé a escribir algunos ensayos en Roma, en qué año no recuerdo exactamente, y lo que fui escribiendo en torno a ello me pareció que tenía sentido en sí mismo y que debía publicarlo.

Y agrega este comentario que asustó a más de un zambranista:

De *El hombre y lo divino*, “La condenación aristotélica de los pitagóricos” me parece lo más difícil que he escrito, hasta tal punto de que a veces lo leo y no acabo de entenderlo, porque eso sí, ahí sí hay pensamiento.¹³⁸

Difícil o no, “La condenación aristotélica de los pitagóricos” es el ensayo que menos se ha trabajado, aunque en realidad no tiene menor complejidad que “El Libro de Job y el pájaro”, por ejemplo.

Asimismo, para un análisis sobre este libro es fundamental prestar atención al manejo de fuentes. Esta obra en especial cuenta con un gran número de referentes intertextuales que, incluso siendo muy diferentes entre sí, convergen en el mismo proyecto: el Libro de Job y *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, por ejemplo. Además, vuelve a saltar la sorpresa de que cobran una dimensión central los textos filosóficos de indudable contenido poético: la *Teogonía* de Hesíodo, los fragmentos de Heráclito y los aforismos de Nietzsche, entre otros. Queda pendiente la relación de *El hombre y lo divino* con otros textos paralelos. Simplemente el título recuerda dos libros de los años treinta: *El mito y el hombre* y *El hombre y lo sagrado* de Roger Caillois. Y además hay semejanzas, aunque a primera vista no lo parezca, con *El erotismo* y *Las lágrimas de Eros* de Georges Bataille. Hay también una coincidencia interesante con *El arco y la lira* de Octavio Paz, publicado al año siguiente, en 1956. Si bien estos autores no fueron ajenos al mundo de Zambrano, no hay algún registro que indique la lectura específica de estos libros al momento de escribir *El hombre y lo divino*. Sin embargo, las coincidencias son un apoyo significativo para dilucidar

¹³⁸ “A modo de autobiografía”, *Anthropos*, 70-71 (1987), pp. 69-73; las citas, p. 71.

algunas ideas relacionadas con los mitos, la religiosidad y la poesía, sobre todo cuando Zambrano sustituye la argumentación por las imágenes. Y en este sentido también interesan los contrastes con textos que por su diferencia dejan ver el carácter creativo de la obra de la andaluza. Pienso especialmente en dos: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* de Gilbert Durand, que aborda la religiosidad desde la teoría de los arquetipos, y *La idea del hombre* de Eduardo Nicol, que traza el origen de la religiosidad con un discurso totalmente filosófico.

Por último, hay otro elemento en la composición de libro que podría abrir una perspectiva sugerente. Hay que recordar que para ese momento Zambrano ya había asumido plenamente su condición de exiliada y esto inevitablemente determinó una postura vital que repercutió en su propio trabajo creativo. Como deja entrever la resistencia a publicar *Delirio y destino* en Francia, con la esperanza de hacerlo de vuelta del exilio, Zambrano decidió vivir en suspenso hasta que pudiera regresar a España —con todo y que las posibilidades reales eran muy pocas desde el asentamiento internacional del régimen franquista en 1950. En *El hombre y lo divino*, como se mostrará en su momento, son por demás recurrentes las alusiones a lo errante, ya sea como recreación estilística o ya sea como elección hermenéutica: siempre se busca destacar la condición errante de las figuras míticas. Es una idea de movimiento sin punto fijo que se convierte en la situación originaria de todos los proyectos de creación; es decir, sólo a partir de este error inicial podrá construirse un camino poético y de conocimiento que se convierta en una nueva morada. Se establece con esto una relación dialéctica entre el errar y el arraigo, pero el arraigo es solamente una posibilidad que se desplaza hacia el futuro. Por lo tanto, en el libro se despliega un camino que se ramifica en diferentes figuras míticas sin dejar totalmente claro su punto de llegada. En “Carta sobre el exilio”, escrito con pocos años de

diferencia, la autora describía de esta forma el camino del exiliado:

Irse despojando de sinrazones y hasta de razones, de voluntad y de proyectos. Ir despojándose cada vez más de todo eso para quedarse desnudo y desencarnado; tan solo y hundido en sí mismo y al par a la intemperie, como uno que está naciendo; naciendo y muriendo al mismo tiempo, mientras sigue la vida.¹³⁹

Aun si es pronto para pensar en la dirección estilística que lleva el trabajo creativo en *El hombre y lo divino*, este fragmento de “Carta sobre el exilio” muestra el camino que seguirán las imágenes del mundo griego y de la tradición cristiana cuando el pensamiento mítico se mueva hacia este horizonte en el que las formas se desvanecen o pierden peso en la espera de una reformulación. Así, es un buen comienzo plantear el desarrollo del pensamiento mítico según estas secuencias que se forman desde la indeterminación para luego deshacerse y regresar al punto de inicio, como en el paso de lo sagrado a lo divino y luego al sacrificio de los dioses.

I. LO SAGRADO Y LO DIVINO

La importancia de la religiosidad había comenzado a esbozarse en obras anteriores; sin embargo, en este libro es la primera vez que sirve como eje temático. Todos los ensayos tienen en común la relación con cierta idea de divinidad. De ahí la presencia central de los dioses griegos y las figuras del cristianismo. Sin embargo, estas figuras aparecen en medio de un trabajo hermenéutico sobre la idea de lo sagrado y lo divino, comenzando por la defensa de la religiosidad frente al racionalismo hasta llegar a la propuesta de su transformación en el pensamiento creativo. La presentación a la edición de 1955 y los primeros ensayos se ocupan enteramente de este tema, y hay

¹³⁹ “Carta sobre el exilio” (1961). El texto se reproduce completo en la antología de Moreno Sanz, *La razón en la sombra, op. cit.*, pp. 381-391; la cita p. 382. Originalmente se había publicado en *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, 49 (1961), pp. 65-70.

algunas otras alusiones a lo largo del libro, dejando ver su función central en la construcción de las imágenes de los dioses. Por lo tanto, vale la pena tomar en cuenta la visión tanto de lo sagrado como de lo divino.

La frase que abre el libro —“Hace muy poco tiempo que el hombre cuenta su historia, examina su presente y proyecta su futuro sin contar con los dioses, con Dios, con alguna manifestación de lo divino” (p. 13)—¹⁴⁰ permite entrever que el proyecto central es la indagación en la religiosidad, en su relación con cierta visión del mundo y en su función dentro de la creación poética, al ser la poesía, como se comentará más adelante, el único medio que permite asir las proyecciones de lo divino. Así pues, la primera pregunta que surge es a qué se refiere “lo divino” en el libro. La respuesta se encuentra en diferentes reflexiones, algunas presentadas sólo a manera de esbozo, pero que en conjunto sitúan la idea de lo divino como una unidad que trasciende la realidad humana y que se manifiesta en las figuras terminadas de los dioses. Ahora bien, que lo divino sea una unidad trascendente no significa que permanezca indiferente a las personas que lo formulan; al contrario, representa el lugar que el hombre necesita para proyectar el fondo oculto de sus acciones y con esto lograr algún tipo de conocimiento: “descifrar su laberinto”, como se dice en “Dios ha muerto” (p. 145). Se propone con esto una forma de autoconocimiento en el que los dioses son la guía. Su contrario, el infierno, representa la incapacidad para interpretar este espacio, nombrado también con la metáfora de “las entrañas”. Por eso, en “El delirio del superhombre” se dice que el verdadero mundo infernal es aquel donde “las entrañas” no encuentran alguna ocasión para manifestarse: “el infierno, el humano, no es otro que el de las entrañas condenadas a no vivir” (p. 161).

¹⁴⁰ “Introducción” a *El hombre y lo divino*, p. 13. Las citas provienen de la edición aumentada de 1973 (México, Fondo de Cultura Económica). En adelante sólo se indicarán las páginas citadas.

De este modo, lo divino es al mismo tiempo unidad que sobrepasa y proyección de la interioridad. Sus imágenes determinan la relación del hombre con el mundo, con los otros y consigo mismo. Así lo condensa la reflexión que abre “Del nacimiento de los dioses”:

Una cultura depende de la calidad de sus dioses, de la configuración que lo divino haya tomado frente al hombre, de la relación declarada y de la encubierta, de todo lo que permite que se haga en su nombre y, aún más, de la contienda posible entre el hombre y su adorador, y esa realidad; de la exigencia y de la gracia que el alma humana a través de la imagen divina se otorga a sí misma. (p. 27)

Otra característica de lo divino es que nunca se muestra en su totalidad: solamente se le puede asir de forma parcial en la configuración de un dios. Además, la relación del hombre con lo divino tampoco se devela por completo, sino que siempre queda una parte que voluntariamente permanece oculta. Se trata de un vínculo fragmentario que propicia la tensión entre el hombre y lo divino, poniendo en marcha un movimiento de revelación o desocultamiento. Y la calidad de vida, “la exigencia y la gracia”, comprometida en cada configuración de lo divino consiste en esta tensión entre realidades opuestas. Porque finalmente se está tratando de demostrar que los dioses interpelan al hombre porque responden a sus propios deseos y aspiraciones. Por lo tanto, lo divino es una imagen que no está construida desde una realidad distinta de la humana.

Esta visión de lo divino deja el nacimiento de los dioses hasta el final de un largo proceso de creación que logra conciliar los deseos humanos y las figuras poéticas. Antes de eso se imagina la inmersión en el lugar contrapuesto, representado con la alusión simbólica a lo sagrado. En “Del nacimiento de los dioses” se menciona de esta forma: “una irradiación de vida que emana desde un fondo de misterio; es la realidad oculta, escondida; corresponde, en suma, a lo que hoy llamamos sagrado” (p.

33). Decir que lo sagrado es aquello que queda por develarse descarta el otro significado, bastante común, de lo sagrado como objeto de veneración, pues el significado que se está intentando rescatar tiene que ver con un impulso dinámico, destructor y sin causalidad lógica.

Años después, en la ya citada autobiografía para *Anthropos*, se reconocerá que una lectura determinante para la noción de lo sagrado fue *Lo santo* de Rudolf Otto.¹⁴¹ El libro se difundió ampliamente en España desde su traducción en 1925 y abrió la posibilidad de mostrar la experiencia religiosa a partir de los elementos irracionales que la constituyen; ya no desde la idea teísta de Dios, rigurosa y precisa, ni desde la fe como convicción en conceptos claros, opuesta al mero sentimiento. Pues lo santo constituye la irradiación que emana desde un fondo de misterio. Dice Otto: “es la energía que vive sin momento de descanso y sin residuo inerte”.¹⁴² De esta dimensión sagrada se desprende la realidad humana que Otto llama “sentimiento de criatura” y se entiende como el desconcierto de quien se descubre insignificante frente al Creador, hundiéndose en su propia nada y vinculándose nuevamente con la indeterminación de lo sagrado. En *El arco y la lira*, otro libro cercano a *El hombre y lo divino*, esta idea tomará una dimensión importante al sugerirse como la mayor revelación de lo sagrado, pues marca una situación tan originaria y determinante en el hombre como el haber nacido. Dice Paz:

El hombre ha sido arrojado, echado al mundo. Y a lo largo de nuestra existencia se repite la situación del recién nacido: cada minuto nos engendra

¹⁴¹ El título completo es *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, trad. Fernando Vela, Madrid, Revista de Occidente, 1925. Dice Zambrano en “A modo de autobiografía”, art. cit., p. 72: “El descubrimiento de lo sagrado también se lo debo, o estaba propiciado por un libro apasionadamente leído en mi adolescencia, publicado por la *Revista de Occidente*, de un autor alemán. Rodolfo Otto, *Lo santo*, y yo me di cuenta de que no era lo santo sino lo sagrado.”

¹⁴² *Ibid.*, p. 20.

desnudos y sin amparo; lo desconocido y ajeno nos rodea por todas partes.¹⁴³

Con el mismo sentido, en “Del nacimiento de los dioses” se describe esta experiencia de lo sagrado infiriendo el terror inicial del hombre frente a su mundo. En Zambrano representa la imposibilidad de mirarse a sí mismo y la consecuente necesidad de mirarse desde lo que a uno le rodea. Este entorno corresponde a la realidad sagrada y se imagina como una dimensión desconocida que presupone algún dueño o alguien que la controle. La unión de todas estas circunstancias origina el delirio de persecución:

Y todo, los árboles y las piedras, le mira y, sobre todo, aquello que está sobre su cabeza y permanece fijo sobre sus pasos, como una bóveda de la que no puede escapar: el firmamento y sus huéspedes resplandecientes. Y de aquello de que no puede escapar espera. (p. 32)

Siguiendo esta línea de pensamiento se hace evidente que el terror de sentirse mirado enmascara el deseo de que así fuera, de saberse mirado y perseguido. Entonces la necesidad inmediata es identificar lo que se persigue con la esperanza de que esa presencia misteriosa se manifieste. Sin embargo, los dioses todavía no pueden aparecer, porque su función no es encubrir el delirio de persecución; sólo podrán mostrarse cuando al límite del delirio se les ofrezca un sacrificio, que consistirá en renunciar a un pedazo de sí para dejar espacio a lo divino.¹⁴⁴ La secuencia aquí mostrada, de un primer contacto con lo sagrado en su dimensión más aterradora hacia la tranquilidad que ofrece la presencia de los dioses, se mueve en los terrenos de un

¹⁴³ Paz, *El arco y la lira*, *op. cit.*, p. 139. Paz ya no coincide con Otto en la asociación del sentimiento de criatura con la intuición de la presencia de Dios, pensando que ésta encubre con elementos exteriores una revelación fundamental para el hombre y su vida.

¹⁴⁴ Esta interpretación del sacrificio ha merecido algunos estudios. Véase, por ejemplo, el artículo del zambranista Juan Carlos Maset, “Hacia una ‘poética del sacrificio’ en María Zambrano”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 413 (1984), pp. 101-116.

proyecto creativo, que no busca demostrar, sino solamente sugerir la importancia de contar con los dioses.

Esto puede volverse más claro si se le pone en relación con *La idea del hombre* de Eduardo Nicol, libro que también indaga en el origen de la religiosidad, las primeras manifestaciones de los dioses y la posible situación del hombre frente a lo divino, llegando además a conclusiones semejantes, como el paso del terror originario a la gracia. Aquí un fragmento del texto de Nicol:

El primitivo solitario, o prehistórico, no es religioso; solamente es temeroso. El temor no desaparece con la religiosidad; pero hace con ésta el sentido de una solidaridad con todo lo existente, que la filosofía tardará mucho tiempo en recuperar, por vía de la razón.¹⁴⁵

La diferencia respecto a Zambrano es que Nicol explica y argumenta de forma sistemática, mientras que ella se interesa en recrear la atmósfera terrorífica.

Otro elemento que se suma al proyecto creativo es el puente mismo que se está intentando establecer entre lo sagrado y lo divino. Pues conviene recordar que la correspondencia binaria de lo sagrado no era lo divino sino lo profano: el mundo cotidiano con reglas que procuraban seguridad. En esta oposición entre lo profano y lo sagrado se basaba el libro *El hombre y lo sagrado* de Caillois; pero en *El hombre y lo divino* tal distinción solamente ocupa estas líneas: “La presencia de los dioses pone una cierta claridad en la diversidad de la realidad ya existente en el mundo sagrado más primitivo y paradójicamente permite que vaya surgiendo el mundo profano” (p. 42). El mundo profano es la realidad inmediata, con la que “la vida humana tiene que ‘habérselas’, el lugar de su lucha y de su dominio al par” (p. 42). Como ya se dijo, no hay marca que demuestre que la autora conoció el libro de Caillois; con todo, su

¹⁴⁵ Nicol, “La relación con lo divino”, en *La idea del hombre*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977 [1ª ed., 1946], p. 113.

intento por conciliar lo sagrado y lo divino necesita de la argumentación previa que incluía lo profano. En *El hombre y lo sagrado* lo profano correspondía al uso común, a todos los gestos que no necesitan precaución, pues, dice Caillois: “se mantienen en el margen, a menudo estrecho, que se le deja al hombre para ejercer su libertad”;¹⁴⁶ mientras que lo sagrado es la fuerza que sacude a ese mundo profano, salvándolo de una lenta agonía. Sin embargo, Caillois no veía posible la fusión entre lo sagrado y lo profano, a menos que no fuera en una conciliación precaria; en cambio, proponía salir del lugar de calma relativa, exceder los límites de lo lícito y adentrarse en lo sagrado. Idea que parece encontrar continuidad en el libro de Zambrano, pues aquí el regreso hacia el nacimiento de los dioses permite la inmersión total en lo sagrado, dejando a un lado el mundo profano, para así buscar la mutua pertenencia entre lo sagrado y lo divino. El centro de este vínculo es el hombre con su propio centro o espacio vital. Este espacio lleva el nombre abiertamente privilegiado de “la gracia” y se refiere a una forma especial de entender y acercarse a los dioses. A diferencia del terror, la gracia es la posibilidad de hacer preguntas y pedir explicaciones a los dioses. Su ganancia más importante será el “nacimiento del horizonte” (p. 43), el lugar donde se junta el mar con el cielo, representando la perspectiva exacta que da origen a todos los proyectos de la imaginación.

Idear este vínculo entre lo sagrado y lo divino no se reduce a la creación de imágenes novedosas a partir de nuevas uniones entre contrarios; hay un interés que corre debajo y tiene que ver con una situación de inconformidad frente a la época actual en la que la ausencia de lo divino negó la interioridad como centro creador. En esto *El hombre y lo divino* coincide con los autores ya mencionados. Dice Zambrano

¹⁴⁶ Caillois, *El hombre y lo sagrado*, trad. Juan José Domenchina, México, Fondo de Cultura Económica, 1942, p. 18.

que la emancipación racional frente a lo divino se toma con entusiasmo porque implica soltar un espacio interior, con sus conflictos y contradicciones, para volverse exterior a sí mismo, es decir, para definirse desde fuera, como si esos lugares oscuros no existieran. Sin embargo, los lugares de lo divino no desaparecen sólo por ser negados; simplemente se les sustituye con otros objetos de adoración. Para ella, este objeto sería “el futuro”, medida temporal que se toma por un dios. Y como tal se configura en “El futuro, Dios desconocido”, con cultos, imploraciones y sacrificios, siendo éste un dios al que se ruega por la representación exacta de todas las fantasías de la razón. Dice Zambrano: “De él se espera la total compensación y aún la resurrección de todas las esperanzas muertas, del *es* sin resultado, de la vida no *sida*, de esa vida que apareció posible algún día y aun real por algún momento y que ha quedado en larva” (p. 304). Esta deidad exige que en sacrificio le sea concedido el presente, con todo y la serenidad de sus adoradores: “ese instante de calma, la paz de una hora, ese presente que es el tiempo propio de la vida en paz” (p. 304).

Esta negación de lo divino podría ser la máscara de un deseo escondido: destruir a un dios con el pensamiento para heredarlo. Pero prescindir de lo divino, con todo y el desprecio de dejar de considerarlo útil, es un crimen que regresa sobre sus ejecutores. “El delirio del superhombre” estará dedicado a mostrar este anhelo de deificación como un delirio o un sueño de la razón. Aquí algunas de las menciones: “este apetito de hacerse divino que el hombre tiene y que una y otra vez surge, aun de los engaños más atroces, como un fuego inextinguible” (p. 153). Ésta se encuentra al inicio del ensayo y es principalmente argumentativa; busca encontrar en la autodeificación un deseo común a todos los hombres e imagina su origen en un dolor tan humano como el que viene de las desilusiones. Hacia la mitad del ensayo aparece esta otra que supone se ha obtenido algún beneficio, aunque sea un intercambio

insaciable: “satisfacción, contentamiento de ser, como el mendigo que al fin ha recibido lo que pide, pero sólo lo conservará si lo sigue pidiendo” (p. 157). Y ya en las últimas páginas aparecen las dos siguientes alusiones pertenecientes al ámbito de creación. La primera habla de la inmovilidad del que permanece en este deseo: “el hombre prisión, de lo divino, su carcelero que al fin lo deja escapar en la libertad del sueño” (p. 168). La segunda muestra el resultado real de este proyecto con dos metáforas de la decadencia: “fruto de ceniza que convierte en espectro la vida” (p. 171).

Una vez más hay una coincidencia con Paz, cuando él ve en la negación de lo divino una “mutilación” más negadora de lo humano que de lo divino, mutilación cuya única recompensa sería la “idolatría del yo” que venera la propiedad y el dominio sobre los otros, aunque finalmente éste sea un proyecto destinado al fracaso, pues dice Paz: “nos libera de Dios, pero nos encierra en un sistema aún más férreo”.¹⁴⁷ En el mismo sentido, también Caillois se ocupó de analizar la transformación que había sufrido la noción de lo sagrado: de ser una fuente que mantenía la vida permitiendo su renovación, perdió importancia ante la relación costo-beneficio del pensamiento sistemático y comenzó a usarse fuera del ámbito religioso para designar “aquello a lo que cada uno consagra lo mejor de su ser, lo que cada uno considera como valor supremo, lo que venera y a lo que sacrificaría incluso su existencia”.¹⁴⁸ Lo sagrado se volvió, entonces, “cosificador deificado”, desligándose del ritmo de envejecimiento y regeneración entre energías que vivifican y destruyen. Algunas deificaciones mal llamadas sagradas serían: “para el apasionado es la mujer a quien ama; para el artista o el sabio, la obra que persiguen; para el avaro,

¹⁴⁷ Paz, *op. cit.*, p. 255.

¹⁴⁸ Caillois, *op. cit.*, p. 52.

el oro que acumula; para el patriota, el bien del Estado, la salvación del país, la defensa del territorio; para el revolucionario, la victoria de la causa.”¹⁴⁹

Todas estas reflexiones sobre la decadencia de lo sagrado y lo divino coinciden en la intuición de la rigidez. Bataille y Caillois no se explican la existencia mediocre de la estabilidad sin que estuviera dominada por miedo. Paz lo representaba en la imagen del “sistema aún más férreo”; y Zambrano con todo lo que implica “volverse exterior a sí mismo”. Con diferentes intereses estos autores buscan romper un sistema rígido, de estabilidad y miedo, y así abrir la posibilidad de creación. De aquí surge el regreso a los orígenes para recuperar el sentido de lo sagrado y lo divino, asumiéndose esta vuelta al pasado como una necesidad vital. Recuperar imágenes perdidas con la esperanza de abrir proyectos de imaginación recae sobre un trabajo con la propia historicidad. Esto debe suponer alguna finalidad. Al respecto, Caillois explicaba que el regreso a los orígenes no pedía recuperar un paraíso perdido, sino encontrar las fisuras que trabaron la posibilidad de movimiento. Para él, sería imposible tener de vuelta la estabilidad inicial, como cuando dice que “toda herida después de curada deja una cicatriz”, pero, al contrario de lo que parece, esta imposibilidad de restaurar el orden propicia la transformación. Pues, concluye Caillois, “la vida sólo subsiste gracias a los desgarrones que sufre la inmovilidad, a una continua renovación que no deja de fatigar el organismo, obligado para subsistir a una incesante asimilación de materia nueva.”¹⁵⁰

Con Zambrano esta propuesta de regresar al pasado tomó una dimensión

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 152-153. También Bataille decía: “No temo decirles, pues, que si ya no tenemos el sentido de lo sagrado es porque tenemos miedo. Ya no buscamos la exaltación, ni la embriaguez, sino la seguridad y la comodidad. Deseamos vivir como si la muerte ya no existiera.” “Lo sagrado en el siglo XX”, en *La oscuridad no miente. Textos y apuntes para la continuación de la Summa Ateológica*, selección y traducción de Ignacio Díaz de la Serna, México, Taurus, 2001, pp. 83-85; la cita, p. 85.

¹⁵⁰ Caillois, *op. cit.*, p. 26.

propia en las líneas que cerraban la presentación de 1955: “El que no sabe lo que le pasa, hace memoria para salvar la interrupción de su cuento, pues no es enteramente desdichado el que puede contarse a sí mismo su propia historia” (p. 24). Se ha citado ésta como una de las frases más hermosas de Zambrano, aunque no deja de parecer extraña su inclusión en el libro. Sin embargo, esta reflexión lleva diferentes implicaciones que la convierten en la justificación de la recreación de los dioses. Hacer memoria para contarse la propia historia no es conocer la totalidad de los hechos o tener todos los recuerdos posibles. Al contrario, la historicidad necesita del olvido para formarse, aunque por olvido no se ha de entender la traición al pasado, sino el espacio que se concede a la renovación, mientras que la memoria representa la secuencia de movimientos frente a las diferentes circunstancias, las máscaras que se han venido tomando. De este modo, sólo puede “contarse su propia historia” aquel que se ha transformado. Y, como se ha comenzado a explicar anteriormente, la transformación sólo es posible cuando se acepta la temporalidad y la unión de los contrarios, fenómeno que en la recreación de los dioses se asimilará a las ideas de la metamorfosis, las máscaras, el sacrificio y la participación sagrada.

II. LA FUSIÓN DE LOS CONTRARIOS

Entre lo sagrado y lo divino, el terror y la gracia, el olvido y la memoria, está en juego el recurso de creación que determina la composición literaria del libro: la fusión de los contrarios. Como ya se dijo, su origen filosófico remite inmediatamente a Heráclito, con la propuesta sobre la síntesis de elementos opuestos en una secuencia temporal, siendo éste un momento anterior a la consagración del pensamiento filosófico basado en conceptos atemporales. La destitución de la fusión de los contrarios como forma de interpretar el entorno significó, como decía Machado, el

paso del devenir, representado en la metáfora del río, hacia el absoluto, representado en la metáfora de la esfera.¹⁵¹ Una vez asentado este fenómeno, retomar la dimensión temporal inicial se volverá un problema para la filosofía, mientras que para la poesía se convertirá en una fuente de creación inagotable.

En el libro se cita, y se toma como punto de partida, la metáfora del fuego de Heráclito que alude a la constante guerra interna que pone en marcha el movimiento. Mismo que paradójicamente era concebido como la única posibilidad de permanencia. La interpretación de Zambrano en “Dios ha muerto” muestra gran entusiasmo por esta idea:

Mas el fuego es entre todos los elementos el más viviente, el que da la imagen de la vida que no acaba, que se alimenta de sí misma. Y el de más difícil definición. Lo que transformándose es siempre lo mismo. Es como Heráclito dice, el que engendra y destruye. (p. 140)

El pensamiento avanza en contradicción consigo mismo porque sólo así puede regenerarse. Surge aquí la pregunta sobre cómo podrán funcionar las imágenes de contrarios en el discurso de creación. En este mismo fragmento se habla de su “difícil definición” y se recurre a la paradoja del fuego que se crea y se destruye. Más adelante se intenta delinear una forma de vida correspondiente con esta fusión de contrarios. Sería el vitalismo, contenido en la renovación constante, como lo sugiere la inclusión del amor en la metáfora del fuego: “ciertas almas enamoradas del fuego, no pueden soportar morir apagándose” (p. 142).¹⁵²

Pero en estas recreaciones hay una diferencia importante respecto a Heráclito: ahora la fusión de los contrarios es un trabajo por lograr. Lo que está dado es el

¹⁵¹ Cf. Machado, *Juan de Mairena*, *op. cit.*, p. 191.

¹⁵² Con el mismo espíritu vitalista, Bataille defendía la complicidad de la risa con lo trágico como la capacidad, poco común, de transformar el trabajo en juego. Cf. *Las lágrimas de Eros*, trad. David Fernández, Barcelona, Tusquets, 1997, pp. 59-71. [1ª ed. en francés, *Les larmes d'Éros*, 1961]

triunfo de la razón, las imágenes inmóviles, mientras que el devenir hay que conquistarlo. Y lograr unir elementos opuestos en el propio discurso exige moverse en los terrenos de la correspondencia poética. Esta conciliación de opuestos lleva una finalidad muy clara relacionada con la armonía, pues no se trata de unir elementos al azar sino de encontrar aquellos que en conjunto posibiliten el devenir, abriendo paso a una nueva pareja de contrarios. Volviendo a *El arco y la lira*, Paz deja ver tal causalidad interna en reflexiones como ésta, donde la transformación, la reconciliación y la apertura a diferentes opciones sólo son posibles en la armonía que conlleva la noción de “imagen”:

La imagen transmuta al hombre y lo convierte a su vez en imagen, esto es, en espacio donde los contrarios se funden. Y el hombre mismo, desgarrado desde el nacer, se reconcilia consigo cuando se hace imagen, cuando *se hace otro*.¹⁵³

En Zambrano esta noción se complementa retomando las ideas de los pitagóricos. En “La condenación aristotélica de los pitagóricos” la armonía es el resultado del equilibrio y del ritmo que se va construyendo en el tiempo. Los pitagóricos encontraban una clave de interpretación en la armonía del mundo; y ésta sólo se percibía con el sentido del oído. Ellos defendían un proceso de aprendizaje acústico para descifrar el ritmo de los astros, partiendo de la creencia de que cada objeto lleva su propio orden, pero sin perder el ritmo del universo. Así, en Zambrano, para asir la imagen de la divinidad es necesario aceptar su cualidad unitaria a partir de un conjunto de relaciones internas y externas. En esto consiste la armonía, que no ha de entenderse como la resolución en la quietud o la falta de movimiento, pues la tensión de los contrarios implica un cambio constante, como se muestra en esta representación del entorno poético de los dioses: “Y en cuanto a los dioses y

¹⁵³ Paz, *op. cit.*, p. 108.

daimones, el ritmo y la armonía es su elemento; ellos que viven en metamorfosis y en danza” (p. 80).

Siguiendo este planteamiento, con las figuras de los dioses siempre se buscará la resolución de los contrarios en una imagen armónica. No necesariamente se logrará su conciliación: a veces el equilibrio rítmico pedirá elegir entre uno u otro, obligando a una toma de postura. Este trabajo requiere un mayor trabajo estilístico con el ritmo. Aun si en *El hombre y lo divino* no se alcanza la musicalidad que después tendrá *Notas de un método*, ya se puede a notar un primer intento por crear secuencias rítmicas. Para encontrarlas no tendría caso analizar rasgos formales como repeticiones de palabras o aliteraciones fonéticas; habría que buscar, como proponía Amado Alonso al abordar la musicalidad de la prosa, el ritmo del pensamiento; es decir, la forma en que las ideas se van engarzando y el efecto que producen, muchas veces en relación con el contenido.¹⁵⁴ Siguiendo esto se pone al descubierto que el ritmo del libro se articula con el juego temático de ideas que se reiteran en diferentes momentos, algunas veces ampliándose, otras volviendo sobre una propuesta anterior aún vigente. Además, conforme avanza el mito que construye Zambrano este juego inicial se encamina hacia un descenso, con la elección de imágenes poéticas cada vez más oscuras. Mismas que acompañarán los momentos más difíciles de la argumentación, cuando el ritmo del discurso se esté precipitando hacia un fondo y las resoluciones importantes apenas se vislumbren.

Aquí aparece la noción del instante, pues desafiar el principio de contradicción exigirá que las imágenes creadas se condensen en un instante capaz de mover el hilo de la argumentación hacia un lugar nuevo. Además de lo que ya se comentó sobre la

¹⁵⁴ Cf. A. Alonso, “El ritmo de la prosa”, *Materia y forma en poesía, op. cit.*, pp. 240-248.

presencia del instante en la época moderna, es interesante que en *El hombre y lo divino* esto cobre un ritmo especial. La autora lo llamará “descenso a los inferos”. Y coincide con esta descripción de Bachelard en su libro ya mencionado, *La intuición del instante*, sobre el ritmo que suena cada vez más profundo:

Raras son las noches en que tengo el valor de bajar hasta el fondo, hasta la duodécima campanada, hasta la duodécima herida, hasta el duodécimo recuerdo... Entonces vuelvo al tiempo llano; encadeno, me reencadeno y vuelvo al lado de los vivos. Para vivir es preciso traicionar fantasmas.¹⁵⁵

En Zambrano el ritmo no dejará que la argumentación se despliegue en forma lineal hacia el objetivo planteado, por lo que el lector tendrá que insertarse en un ir y venir entre las figuras de los dioses. Esta construcción estilística fue de los primeros rasgos que llamaron la atención hacia lo literario en su obra, como hacía notar Rodríguez Luis en la reseña para *Ciclón*: “ese su sorprendente sendero de infinitos recovecos, para transitar por el cual hace falta más que cuidado, costumbre”.¹⁵⁶

Nuevamente, la forma discursiva que puede captar estas características es el pensamiento mítico, pues al no regirse por el tiempo cronológico y no tener un punto fijo de llegada exige un movimiento constante. Construir un mito permite jugar con el tiempo y el espacio propiciando la encarnación, o la cercanía con su autor. Ahora bien, en *El hombre y lo divino* hay que diferenciar entre la interpretación y la construcción de un mito propio. Desde luego, un primer paso será retomar algunos mitos ya existentes, pero con éstos se va a formular un largo mito, que avanzará por síntesis de contrarios. Son numerosos los elementos opuestos que se unen en el libro. De entrada se distingue la tensión entre dos grandes grupos: los dioses griegos y los personajes de la tradición cristiana. Éstos se recrean de tal forma que deja de importar

¹⁵⁵ Bachelard, *op. cit.*, p. 97.

¹⁵⁶ Rodríguez Luis, art. cit., p. 53.

su distancia histórica cuando se insertan en el mito que se va armando. La diferencia que los pone en tensión es de otro tipo y responde enteramente al proyecto creativo de la autora: los griegos llevan el juego de imágenes transparentes y dinámicas, mientras que el cristianismo remite a una dimensión más densa que privilegia el dolor y la soledad. El contraste apunta hacia la visión dialéctica de la creación poética como fusión de la luz y la oscuridad.

III. LOS DIOSSES GRIEGOS: EL JUEGO EN LA LUZ

La recreación de los dioses griegos aparece principalmente en cuatro ensayos. En orden cronológico, el primero fue “Para una historia del amor”, publicado originalmente en 1952; luego siguieron “De los dioses griegos” y “La condenación aristotélica de los pitagóricos”, que aparecieron en la edición de 1955; y, por último, “Apolo en Delfos”, incluido en la edición de 1973.¹⁵⁷ El periodo de composición de los textos es amplio, abarcando aproximadamente veinte años, pero a pesar de esta distancia no se encuentran grandes variaciones en la interpretación de los mitos. Como ya se dijo, el elemento que unifica este trabajo es la reiteración de la fusión de los contrarios, recurso que para la recreación de los dioses griegos se centrará en tres núcleos distintivos: la aurora, la metamorfosis y la participación sagrada. La primera, la aurora, viene de la unión de luz y oscuridad en la noción de la transparencia o diafanidad. La metamorfosis tiene que ver con el movimiento y la ligereza que posibilita la transformación. Y, finalmente, la participación sagrada se muestra en el intercambio entre los hombres y los dioses propiciando la apertura de la

¹⁵⁷ “Apolo en Delfos” es el único ensayo de la cuarta parte, “Los templos y la muerte en la antigua Grecia”, en el que se continúa la exploración de los mitos. Los demás son descripciones de objetos (una estela romana, un vaso ateniense) que llamaron la atención de la autora durante su estancia en Roma. Esto lo explica Antonio Colinas en “Una aproximación a *El hombre y lo divino*”, *op. cit.*, pp. 95-97.

argumentación hacia problemas actuales, presentes para la autora.

3.1 La aurora, la metamorfosis y la participación sagrada

La cualidad conciliadora de la transparencia había aparecido como medio de aproximación al “saber sobre el alma”. Y esta propuesta permanece en los ensayos de *El hombre y lo divino*, pero se desplaza hacia la imagen de la “aurora”, con lo que la idea inicial comienza a desplegar su contenido poético. El origen de su construcción es la referencia a un momento específico del día: la transición de la mayor oscuridad que se alcanza durante la noche, en la madrugada, a la salida del sol en el día siguiente. Este intervalo entre las sombras y la primera manifestación de la luz toma el peso simbólico del camino hacia la claridad —una vez más, el medio de visión privilegiado— que antecede a la luminosidad del mediodía, expresión de la racionalidad.

Continuando con el plano real, el amanecer es un momento breve y por esa brevedad el juego de luces que se percibe en el cielo da la impresión de un cambio dinámico. De aquí provienen los atributos de dinamismo y brevedad que desembocan en los rasgos, ya de creación literaria, de la agilidad, la ligereza, el consuelo y la reconciliación con las sombras. En “De los dioses griegos” la aurora se describe como “líquida y alada” (p. 46), adjetivos que sugieren un movimiento distinto, asociado con las dimensiones simbólicas de lo acuático y el vuelo, ambas destacando la capacidad de desplazarse por fuera de los límites de un camino trazado. La aurora como imagen poética ofrece la percepción y la forma de conocimiento que escapa a la luz solar, quedando estrechamente relacionada con los lugares de lo indecible. Esto parte de la convicción de que los elementos de creación poética están escondidos en los espacios irracionales; traerlos a la luz y nombrarlos toma las dimensiones de un “pacto sagrado” que logra mostrarlos sin juzgarlos con la razón. Por eso, en seguida se dice

que durante la aurora “todo anhela ser visto, todo entra o puede entrar en esa luz como danzando” (p. 46). Este “todo” se refiere a la fealdad o simplemente a aquello que daría vergüenza mostrar. Nombrar estos lugares de oscuridad implica otra característica fundamental: la ligereza de un instante que nunca se concibe como algo definitivo. El movimiento de vaivén entre lo que termina y lo que empieza se representa como una “danza” en la que lo oculto logra tomar forma por un momento y después se libera desvaneciéndose. En conjunto, este juego de contrarios entre luz y oscuridad, entre lo racional y lo irracional, entre lo que se muestra y lo que se esconde, tiene una correspondencia con el ritmo de enunciación, marcado por la alternancia de elementos opuestos que buscan unirse en la imagen final de claridad.

Aquí un fragmento:

¿Quién no ha visto en la claridad de la mañana, en la danza perfecta que es metamorfosis, una pluralidad de figuras que dibujadas y desdibujadas, no se corporeizan, transformándose infatigablemente? Nacen y se deshacen; se enlazan y se retiran, se esconden para reaparecer como el hombre juega a hacer cuando es niño o cuando juega a esos juegos en que la infancia se eterniza: música y poesía. (p. 46).

La relevancia que va cobrando esta imagen en Zambrano se deja ver en pasajes como éste, donde los recursos poéticos se condensan. La aurora se recrea con el movimiento de imágenes contrapuestas que avanzan de forma simétrica. Los opuestos (“dibujadas” y “desdibujadas”, “nacen y se deshacen”, “se enlazan y se retiran”) desembocan en el juego de la transformación. La forma de concluir la idea, resaltando la música y la poesía, es significativa porque deja ver el camino ascendente en busca de imágenes dinámicas y ligeras. Esto, a su vez, encierra una reflexión metaestética que anuncia el camino que tomará en el libro la recreación de los dioses, pues la aurora también se está configurando como la metáfora que logra asir la religiosidad de los griegos. En el mismo ensayo se dice: “La vocación decisiva —si

no la única— de Grecia es la de diafanidad, que encontramos patente en el carácter de sus dioses, en quienes la forma constituye la amenaza de dejarlos un tanto diluidos” (p. 55). Con esto se busca explicar la ausencia de representaciones fijas, o únicas, de los dioses griegos, y abrir la propia interpretación hacia la creación de imágenes que se construirán en medio de la multiplicidad y el dinamismo. Finalmente, hablar de los dioses griegos exigirá sostenerse en lo cambiante; es decir, moverse en el instante casi imperceptible entre lo que termina y lo que comienza.

Unir a los contrarios en un instante, como ahora con la imagen de la aurora, se relaciona con capacidad de transformación contenida en las alusiones simbólicas a la metamorfosis. Esta cualidad proviene de las historias de los dioses griegos que los mostraban como figuras híbridas y múltiples por sus cambios constantes de forma. En el libro se dice que este dinamismo los salva del misterio indescifrable y enigmático de otros dioses. Tal y como muestran las historias mitológicas, los dioses griegos podían convivir con los hombres cuando llevaban máscaras que los hacían visibles — posibilidad de juego con la divinidad que permitía la interpretación de sus historias e imágenes. En cambio, la configuración enigmática de lo divino privilegia unidades cerradas en sí mismas que se alejan del entendimiento humano. Comienza a vislumbrarse que en la recreación de Zambrano la metamorfosis se construirá en contrapunto con su contrario, representado en el enigma.

En “De los dioses griegos” ambas posibilidades de configuración de lo divino se entrelazan en la argumentación por medio de la enunciación simétrica de sus cualidades: la cárcel de lo enigmático frente a la danza de la metamorfosis; la inmovilidad frente a la ligereza; la impasibilidad frente a la cercanía con lo humano. Y partiendo de este juego de opuestos se recrea la posible relación con lo divino según uno u otro. La capacidad de metamorfosis, presente en los dioses griegos,

salvaría del sufrimiento que aquí se asume como el más terrible: aspirar a ser *uno*, o a ser enigmático. El enigma es aquello que “está aprisionado en la multiplicidad y sujeto a padecer sus propios estados” (p. 47). La relación contradictoria entre la pluralidad y la cárcel, que implica soportar todos los estados de ánimo al mismo tiempo, se deshace con la capacidad de transformación. Con esta reflexión tan minuciosa se dice que los dioses griegos no se libraban de recorrer diferentes estados de ánimo por ser impasibles —la impasibilidad sería el mayor anhelo de lo enigmático. Al contrario, en sus historias se les ve sujetos al amor, la venganza, los celos; pero ellos lograban pasar de un estado a otro por su capacidad de transformarse según la situación en que se encontraran. Se dice más adelante: “La metamorfosis es la forma en la que todo lo viviente evita el padecer. Y todos los embriagados de vida, apetentes de ser más u otra cosa que hombres, han soñado atravesar el mundo metamorfoseándose” (p. 47). La condición cambiante de los dioses toma las dimensiones de una aspiración humana, en la que entra en juego la calidad de vida lograda según cada configuración de lo divino.

En “Para una historia del amor” la capacidad de transformación se asocia con las cualidades del juego y el amor, entendidas en su sentido más común, de diversión. El amor representaba el estado humano más difícil, descrito como “vivir dispuesto al vuelo, presto a cualquier partida” (p. 276). Los referentes de la tradición mística —el vuelo y la partida— hicieron que la idea de metamorfosis se extendiera de su significado original de transformación, cambio de una máscara en otra, hacia una posibilidad de creación individual. Pues finalmente, en este proceso de recreación la metamorfosis, de ser una característica presente en las historias de los dioses griegos, se va convirtiendo en una potencia creadora y en un deseo humano. De ahí esta reflexión en “De los dioses griegos” que reúne los diferentes sentidos que la

metamorfosis ha venido cobrando: “El hombre que no ha alcanzado la unidad verdadera, conlleva difícilmente la unidad impuesta por la necesidad, y aspira secretamente a ser *otro* en algún instante” (p. 57). Se busca el cambio del enigma hacia la metamorfosis, pero no como una cualidad que ya está dada, sino como algo que tiene que inventarse en los juegos de creación poética.

La constante vuelta hacia lo humano, o hacia la manifestación concreta de los temas explorados, abre el tercer elemento de la recreación de los dioses griegos: la participación sagrada. Roger Caillois, en un estudio de 1938, *El mito y el hombre*, proponía acercarse a los mitos griegos para rescatar la posibilidad de participación contenida en los rituales y dejar un tanto de lado las investigaciones que buscaban destacar aspectos filológicos o estructurales.¹⁵⁸ Aun si para Caillois esto requería de un enfoque antropológico, alejado de la literatura, su propuesta no será tan extraña en un camino como el de Zambrano, que recurre a los mitos para idear una respuesta en el origen de la creación poética. En *El hombre y lo divino* aparecen diferentes metáforas para nombrar esta participación activa: la encarnación, la comunión, la posesión divina, el sacrificio; todos se relacionan con el reto de responder a las imágenes de los dioses con un discurso propio. Por lo tanto, el resultado final de este trabajo hermenéutico con los dioses griegos no está establecido, ni buscado, con anterioridad. Lo único que queda bien asentado es su inicio en la aurora, la metamorfosis y la participación sagrada, que marcan la especificidad de la fusión de los contrarios en los dioses griegos. Éstas acompañarán las recreaciones de los dioses. En ocasiones aparecerán por separado o se privilegiará alguna, pero las tres, como principio de interpretación, sitúan el proyecto de Zambrano dentro de los confines del

¹⁵⁸ Cf. Caillois, *El mito y el hombre*, trad. Jorge Ferreiro, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 22-34. [1ª ed. en francés, 1938]

ensayo literario.

3.2 El Caos, creación desde lo indeterminado

Teniendo en cuenta la multiplicidad de figuras divinas para los griegos, son pocas las que se exploran en el libro. Figuran Cronos, Eros, Afrodita, Atenea, Apolo, Dionisos y Orfeo.¹⁵⁹ La intención de armar con ellos un discurso de creación se hace evidente desde la forma en que sus historias se organizan y se relacionan entre sí. No es un trabajo de precisión filológica o que se proponga definir y comparar las estructuras simbólicas, como se ha hecho en otras interpretaciones de los mitos: por ejemplo, en el trabajo de Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, que ve los mitos como imágenes que desde un contenido fijo (los arquetipos) pueden entrar en dinamismo al entrelazarse con nuevos símbolos o reinterpretaciones.¹⁶⁰ Tal vez el resultado del trabajo de Durand coincida en algunos aspectos con *El hombre y lo divino* —en ambos casos Cronos es divinidad devoradora mientras Dionisos es símbolo de la intimidad—, pero al menos en este libro se trata de caminos hermenéuticos diferentes. Uno busca crear un gran sistema de imágenes que muestre la semejanza entre los mitos y con esto la permanencia de estructuras arquetípicas, mientras que el otro, el de Zambrano, más que un sistema pretende formar una secuencia que permita explicar alguna inquietud reflexiva, de cierto modo personal. Esto no implica hacer una interpretación completamente arbitraria, sino seguir una lógica distinta y dar más importancia a la construcción de un estilo propio.

Esto se entiende mejor acercándose a la principal fuente citada en el libro con relación a los mitos griegos: la *Teogonía* de Hesíodo. Para sistematizar el origen del

¹⁵⁹ Aunque aparecen algunas menciones a Prometeo y Antígona no se desarrollan en este libro. El mito de Antígona cobrará fuerza después con *La tumba de Antígona* (1961).

¹⁶⁰ Cf. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, op. cit., p. 56.

mundo, Hesíodo recogió las versiones tradicionales de los mitos y buscó hilar una historia con ellas. Decía Werner Jaeger que el carácter central de la *Teogonía* era una “actividad intelectual subjetiva”, y como tal exigió a Hesíodo descartar las versiones de los mitos que rebasaran los fines propuestos, además de crear nuevos puentes de unión entre figuras que la tradición no asociaba.¹⁶¹ Entonces, siguiendo el camino de Hesíodo la hermenéutica desemboca en la creación, pues resulta más importante la armonía entre diferentes elementos y la explicación que con esto se logre que la precisión o la exhaustividad en la revisión de las fuentes originales. En el caso de Zambrano, formular el origen de la poesía implica interpretar las figuras de los dioses y dejarlos asentados en una secuencia de imágenes, pero sin cerrar la posibilidad de nuevas recreaciones. Es un trabajo complicado, pues tiene que asegurarse tanto la apropiación como la apertura de lo que se está interpretando. En este sentido, son significativas las otras dos fuentes citadas directamente: *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, donde se esbozaba la propuesta de interpretar las figuras de los dioses a partir de la fusión de los contrarios, como se verá al momento de analizar la presencia de Apolo y Dionisos; y las llamadas “teogonías órficas” que complementan la *Teogonía* de Hesíodo. Ortega Muñoz, en un artículo sobre el orfismo en Zambrano, decía que estas teogonías se mantenían con gran vigencia en la tradición española, por lo que no es indispensable hacer una búsqueda exhaustiva de las fuentes o los estudios que pudo haber consultado la autora. Sólo basta señalar que los elementos atractivos para ella fueron la Noche de negras alas y el Caos como principio del mundo.¹⁶²

¹⁶¹ Werner Jaeger, “La teología de los pensadores griegos”, en *La teología de los primeros filósofos griegos*, trad. José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica, 1942, pp. 16-17.

¹⁶² Cf. Ortega Muñoz, “Encuadramiento órfico-pitagórico de la filosofía zambranianiana”, *Philosophica Malacitana*, 4 (1991), pp. 197-214. Jaeger, en “Las llamadas teogonías órficas” de su libro *La teología de los primeros filósofos griegos*, op. cit., pp.

En “Del nacimiento de los dioses” se nombra “delirio” al Caos originario. Esta frase —que recuerda el comienzo de las teogonías: “en el principio era el delirio; el delirio visionario del Caos y de la ciega noche” (p. 29)— se ha citado en numerosos estudios para referirse a la situación inicial de la poesía, contenida en la primera manifestación de lo sagrado. La diferencia entre el Caos y el delirio zambraniano está en la capacidad de expresión que conlleva éste último; pues el delirio puede transformarse en palabra. También toma forma dentro de su mundo poético la elección de la “noche de negras alas” de los órficos porque sugiere el inicio del vuelo desde la oscuridad —volviendo a la idea de la creación luminosa motivada por el contacto con las sombras. A partir de este principio se llega a la interpretación, ya mencionada, de que no es posible el enigma en la cosmogonía de los griegos. Para ellos no existió alguna figura engendradora que determinara las metamorfosis de los seres; Eros y Cronos, involucrados en el origen del mundo, simplemente acompañan sus transformaciones. Deslindar estos dioses de la creación del mundo deja entrever un interés personal: demostrar la gratuidad de toda situación inicial y abrirla a la creación, ya sea en el juego del arte o del pensamiento.¹⁶³

Con este origen, gratuito y por tanto indeterminado, se prepara el terreno para una secuencia de mitos que pueda abrirse en espiral hacia las figuras de los dioses,

60-76, explica que la diferencia más marcada del orfismo en relación con la *Teogonía* de Hesíodo fue situar el Caos y la Noche en el origen de la creación. Así, el Caos es el único dios que no tiene origen; es decir, que no fue creado. Y en la configuración de la Noche será una aportación del orfismo la alusión simbólica al vuelo del epíteto: Noche de negras alas.

¹⁶³ Con la misma finalidad, la de idear una genealogía que posibilitara la creación, Machado jugaba con la tradición cristiana en su Génesis al estilo de Juan de Mairena: “Para aquellos que necesitan una exposición mitológica de las cosas divinas, él [Juan de Mairena] había imaginado el Génesis a su manera: ‘Dios no se tomó el trabajo de hacer nada, porque nada tenía que hacer antes de su creación definitiva. Lo que pasó, sencillamente, fue que Dios vio el Caos, lo encontró bien y dijo “Te llamaremos Mundo.” Esto fue todo.’” En *Juan de Mairena, op. cit.*, p. 333.

cada una conservando sus propias características. La forma de presentar a los dioses se puede observar en “De los dioses griegos”, pues aquí aparece la mayor parte de los mitos: primero la argumentación se centra en alguna cualidad que los distinga de los demás dioses, y después se despliega a lo largo de dos o tres párrafos con variaciones y repeticiones rítmicas. No hay un orden de enunciación establecido: más bien el discurso se articula por la oscilación entre diferentes motivos, hilados por la reiteración de la misma imagen. Este procedimiento, desordenado en apariencia, permite entrelazar las recreaciones de modo tal que los dioses se definan oponiéndose. Los dioses se juntan en pares, algunas veces se complementan y otras se oponen, pero sus imágenes siempre se encaminan hacia un equilibrio que abre paso a la siguiente pareja de dioses. Primero estarán Eros y Cronos; luego Atenea y Afrodita; después Apolo y Dionisos; y como conclusión vendrá Orfeo, que aparecerá solo, pero que se mantendrá en relación con todos los mitos explorados.

3.3 Eros y Cronos

La primera pareja, Eros y Cronos, se caracteriza por su falta de imagen. O más bien, por la forma en que se va desdibujando, pues de esto depende que se deslinden de la creación del mundo. Para presentar a Cronos se recurre a la versión de la *Teogonía*, aunque la fuente no se sigue con exactitud. Dice Zambrano: “La forma primera en que se plantea la lucha por la vida en los dioses y en los seres todos, según la teología de Hesíodo, es la lucha frente al tiempo” (p. 49); pero en el texto original Hesíodo se limita a contar el mito de Cronos devorando a sus hijos.¹⁶⁴ Algo similar sucede con su falta de representación figurativa. La frase: “el tiempo que envuelve la vida humana

¹⁶⁴ Véase Hesíodo, *Teogonía* (vv. 453, 459-460): “Rea sujeta a Cronos, parió hijos insignes. [...] / Más los engullía el gran Cronos tan luego que, cada uno, / del vientre sagrado de la madre a las rodillas llegaba.” Versión de Paola Vianello de Córdoba, México, UNAM, 1978.

no es apto para dejarse apresar en una imagen divina” (p. 48), privilegia la cualidad cambiante y destructora del tiempo, dejando de lado las versiones en las que Cronos sí tenía figura propia: algunas veces se le representaba con ojos por delante y por detrás, y otras sosteniendo una clepsidra.¹⁶⁵

Despojar a este dios de su imagen tiene la finalidad de darle una dimensión monstruosa. Es nombrado dios “devorador”, “resistencia última de la vida humana”, el que lleva “la acción demoniaca del verdadero ‘Otro’, del Otro contrario a la realidad” (p. 49). Nombrar al tiempo “el Otro” viene de la principal objeción de la autora al *Poema* de Parménides, en el que se estableció por primera vez la visión inmóvil y atemporal del mundo. Frente a esta negación de la pluralidad y del cambio se propone el rescate del dios del tiempo como la posibilidad constante de destrucción de las formas o los conceptos fijados. Cuando se dice más adelante que la función de Cronos es “estar bajo de todo lo que aparece, [...] es el encargado de que la contradicción sea posible” (p. 49), se muestra a este dios sin figura definida, pero la descripción permite imaginarlo desplazándose junto a todos los seres, como un acompañante oscuro que siempre estará presente. Frente a la propuesta de Parménides, Zambrano configura al tiempo como el dios que mata y renueva permitiendo el regreso a lo indistinto o lo sagrado, asociado con el *apeiron* de Anaximandro. De todas las interpretaciones de los dioses, ésta de Cronos es la que más recurre a la filosofía griega. Las reflexiones sobre la temporalidad extraídas de este mito implican un trabajo mayor del pensamiento; y a su vez esta base reflexiva motiva con mayor fuerza la apropiación y la creación.

Este mito se prolongará hasta las reflexiones sobre la propia escritura del

¹⁶⁵ Entre éstas se puede contar la famosa pintura de Goya, *Saturno devorando a sus hijos*. Las diferentes representaciones de Cronos se muestran en el libro de Robert Graves, *Los mitos griegos*, trad. Esther Gómez Parro, Madrid, Alianza, 1985, pp. 45-54.

“Prólogo” en la edición de 1973, donde, hablando en primera persona, la autora busca reconocerse en la respuesta creadora que invita a insistir en que algo permanezca frente a la destrucción del tiempo. Comparado con un cáliz de comunión sagrada, el tiempo ofrece el presente y la escritura es la pasión de aceptar transitarlo: “Y como al fin el tiempo se mueve, hace moverse al ser humano; moverse es hacer algo, hacer algo de verdad, tan sólo. Hacer una verdad, aunque sea escribiendo” (p. 12).

El dios relativo a Cronos es Eros. Para su recreación se retoma por completo la versión de las teogonías órficas que lo representaban naciendo de las alas de la noche. Su interpretación no está tan alejada del sentido original, aunque privilegia aspectos que remiten a la creación desde la oscuridad. Nacer de las alas de la noche remite al inicio de un vuelo. Pero un vuelo ¿hacia dónde? o ¿con qué finalidad? No hay una respuesta para esto en el texto, porque la falta de dirección o de sentido constituye el secreto de la fuerza creadora de Eros. La función de Eros es ordenar el Caos, pero esto no se refiere a un trabajo sistemático, sino a la constante develación de un secreto. Pues en el libro se le muestra a la espera de ser descifrado y transformado en imágenes que concilien la luz y la oscuridad. Defendiendo esta posibilidad originaria de creación, se rechaza la representación tradicional del Eros niño, hijo de Afrodita. Lo único que se había rescatado de esta imagen en “Para una historia del amor” fue la alusión a la ternura infantil en un juego creativo que resulta imposible para la seriedad del hombre maduro. Decir de Eros niño: “ofrece su don como un regalo fácil que luego resulta imposible para los humanos” (p. 267) mantiene la insistencia en la develación que necesita del regreso a lo originario para renacer con una forma distinta. De este modo, Eros y Cronos funcionan en el mito de la creación poética de Zambrano como una pareja que al venir de la oscuridad y carecer de forma, no puede ser contemplada, sino que exige la participación sagrada en un trabajo que queda por

hacer.

3.4 Atenea y Afrodita

En seguida viene una pareja de divinidades que se muestran en la luz: Atenea y Afrodita. Junto con su descripción podría incluirse la recreación de Apolo, pero éste se definirá más bien como complemento de Dionisos. Los dioses de luz aparecen con forma definida; en el libro se presentan de tal manera que parece como si se estuviera describiendo su imagen visual en una pintura o una escultura. La recreación de Afrodita, con la alusión a la espuma y a los movimientos suaves, recuerda sus representaciones pictóricas. En “Para una historia del amor” su historia representa la transformación de la furia divina en gracia. A partir de la furia divina como peso y la gracia como levedad —representados en el mar y la espuma— se crea la fusión armónica que imagina el juego de ligereza sostenido por un fondo sagrado, de modo que los contrarios se unen transformándose hasta concluir en la definición de la diosa como un regalo: “La furia divina es gracia, levedad de lo más sometido a la gravedad; lo que juega sin escaparse de ella. La espuma es el juego. Afrodita es la divinidad del amor como juego, gracia, regalo” (p. 266).

Pero si Afrodita es descrita como una diosa de contemplación ¿qué es aquello que se regala o se recibe? Una posible respuesta está en “De los dioses griegos”, donde se vuelve sobre esta figura para comentar el dolor de su nacimiento y la consecuente transformación del llanto en espuma. El don que ofrece esta diosa es la posibilidad de que en el presente no se logre advertir el sufrimiento anterior. La ligereza es otra de las cualidades de la metamorfosis —entendida aquí como la conversión del dolor en ternura. No se trata del cambio drástico de un estado a otro, sino de la fusión de los dos extremos en una sola imagen. Dice Zambrano: “Hija como era de una herida y de un llanto. [...] El llanto quedará reducido, en el mito de

su nacimiento, a la espuma, sonrisa y llanto al par, juego en la superficie del misterio, ignorante de los abismos que la sostienen” (p. 50). Además, se puede ver cómo la sucesión de elementos contrarios, ahora regidos por la fusión de la sonrisa y el llanto, busca recrear el complicado movimiento que implica sostenerse en el instante; pues la imagen de la diosa sólo se puede vislumbrar desde su contrario en el tiempo, “los abismos”, y la infinitud del mar.

Al lado de esta interpretación poco común de Afrodita aparece la recreación de Atenea que cuestiona la sabiduría tradicionalmente atribuida a la diosa. Para interpretar su historia se deja a un lado el peso político y estabilidad institucional que tuvo originalmente.¹⁶⁶ Como referente de su imagen se alude al bajo relieve que se encuentra en el Museo de Atenas. Y aquí su rasgo distintivo, según Zambrano, es la incapacidad de transformación, siendo la divinidad más cercana a la noción de enigma para los griegos. Se afirma, al comentar su historia, que la estabilidad en que se mantiene la diosa lleva un precio demasiado alto. Atenea se formó sumando las cualidades de las divinidades que vencía: “virgen intangible, había vencido el horror apoderándose de sus armas, convirtiéndolo en su atributo” (p. 51). A cambio de este medio de defensa perdió la capacidad de metamorfosis: logró volverse impasible pero se condenó a la soledad. Sin metamorfosis también perdió el derecho de tener historia, pues heredó las armas de su padre Zeus y se vio obligada a mantener una batalla que no le pertenecía. Dice Zambrano que el escudo, el casco y la lanza de la

¹⁶⁶ Ésta ha sido la interpretación más común de Atenea, como guardiana de la estabilidad política y social. Así se puede ver en la entrada “Atenea” de la *Enciclopedia Espasa-Calpe*; misma que, dada su fecha de publicación, puede tomarse como guía de aquello que se daba por sabido de los mitos griegos cuando Zambrano escribió este libro. El título completo es *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, versión de 1934, Madrid, Espasa-Calpe, 2003.

representación original la muestran abrumada por una vigilia eterna.¹⁶⁷ Es ésta la imagen de la severidad excesiva que aparece al final de la interpretación: “una muchacha cargada con las armas del padre, contraída en un esfuerzo que linda con el dolor” (p. 52). Por lo demás, esta recreación sugiere el resultado de renunciar a la fusión de los contrarios. Atenea no se permite la alternancia entre la vigilia y el sueño, porque tiene que mantenerse por el esfuerzo y la razón. Por eso recae, según quiere mostrar Zambrano, en el cansancio, el dolor y la soledad.

Así pues, esta pareja de diosas se definen oponiéndose una a la otra. En ellas se recrea la diferencia radical entre la metamorfosis y el enigma. La relación entre estas dos figuras es de tensión irreconciliable: el juego de Afrodita o la severidad de Atenea. Así, la armonía que pide el proyecto inicial de la fusión de los contrarios necesita resolverse en la predilección de una diosa sobre la otra. Con la defensa que se viene haciendo de lo plural y lo cambiante, es lógico que de entre estas diosas que habitan en la luz se privilegie a Afrodita. Pero no hay que dejar descartada la imagen de Atenea del pensamiento de Zambrano, pues posteriormente, en *Claros del bosque*, aparecerá con una valoración completamente diferente.

3.5 Apolo y Dionisos

Sigue la pareja de dioses que pretende fundir la luz con la oscuridad: Apolo y Dionisos. La unión de estas figuras ha sido bastante recurrente en reflexiones estéticas y filosóficas, aunque la mayoría de las veces se centra en la conocida sucesión apolíneo-dionisiaca que las alterna sin conciliarlas. Sin embargo, el antecedente citado en el libro, *El nacimiento de la tragedia*, había dejado abierta la propuesta de

¹⁶⁷ Nietzsche es de los pocos en aludir a la seriedad excesiva de Atenea. En *El culto griego a los dioses* decía que ella era la diosa de ojos verdes y cabeza de lechuza, porque tenía que seguir alumbrando durante la noche. Cf. *El culto griego a los dioses. Cómo se llega a ser filólogo*, trad. Diego Sánchez Meca, Madrid, Alderaban, 1999, p. 165.

unir a estos dioses en una sola imagen, intercambiando sus cualidades: Apolo dios de la forma-sueño y Dionisos portador de la embriaguez como el más claro triunfo de la forma.¹⁶⁸ Así, en “De los dioses griegos” al nombrar la figura de Apolo se comienza por matizar la racionalidad con la que comúnmente se le había relacionado. En el estudio antes citado de Gilbert Durand se le asocia enteramente con el sol ascendente y su culto se sitúa dentro de la heliolatría.¹⁶⁹ La interpretación de Zambrano intenta demostrar que si bien Apolo lleva consigo la luz racional, ésta no es de su propiedad. Al igual que las divinidades luminosas (Atenea y Afrodita) Apolo se representa con una imagen definida. Su descripción lo muestra junto con las nueve musas, quienes en el juego de la creación artística —que busca dar forma a los seres de la oscuridad— le pagan matizando su rigidez racional con la suavidad de la aurora:

Apolo marcha seguido por su cortejo de musas, criaturas de esta luz del firmamento, del aire transparente, más que del Sol, que si va seguido de un cortejo le paga haciéndole invisible. (p. 47)

Se alcanza a ver la comparación con la racionalidad de Atenea, idea que será central en la recreación de su historia en “Apolo en Delfos”. En este ensayo se valora el hecho de que Apolo, desplazado por Atenea, haya logrado conquistar un trono que no era el de su nacimiento: el Oráculo de Delfos.¹⁷⁰ A diferencia de Atenea, él renunció al camino de su padre Zeus y nunca llegó a ser gobernante. En todo caso, su acción fundamental fue crear una hermandad con Dionisos, como muestra la frase que

¹⁶⁸ Cf. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, trad. Andrés Sánchez Pascual, México, Alianza, 1989, p. 232.

¹⁶⁹ Por ejemplo, Durand, *op. cit.*, p. 140, lo situaba dentro de las divinidades solares.

¹⁷⁰ El mito de Apolo dice que él conquistó el Oráculo en Delfos robándolo a la Madre Tierra después de matar a la serpiente Pitón. Cf. Graves, *op. cit.*, pp. 97 y 237. Como decía Nietzsche, en *El culto griego a los dioses*, *op. cit.*, p. 166, la inclusión de la serpiente en la historia del Oráculo no es casual, pues su movimiento sinuoso y su cercanía con la tierra simbolizan lo sagrado.

enmarcaba el Oráculo (“conócete a ti mismo”), exigiendo unir la razón con el delirio dionisiaco. Las reflexiones alrededor de la figura de Apolo van encaminadas hacia la armonía con Dionisos en un camino de conocimiento interno que une la luz de las formas logradas con lo irracional de la embriaguez, el delirio y el sueño. De la misma manera, cuando se aclara que Apolo simplemente servía a luz del sol se sugiere que su imagen no puede completarse sin las criaturas de contrario origen, que nacen y habitan en la oscuridad. Por lo tanto, un dios como Dionisos necesita del trabajo luminoso de Apolo para tener una máscara y poder mostrarse.

En “De los dioses griegos” Dionisos aparece como el representante de las divinidades de la oscuridad; es decir, de aquellas que no pueden mostrarse por completo en la luz. Los dioses como Dionisos son llamados “dioses de la vida y de la muerte” (p. 55) porque sus historias guardan una parte indescifrable. Su característica fundamental es que aun manifestándose en imágenes luminosas conservan un fondo secreto, algo que en la vida de los hombres correspondería a la intimidad. Este lugar indescifrable no se nombra de forma explícita sino que apenas se sugiere en la alusión a la “resistencia última” de la vida, o en la imagen, un tanto extraña, de la “placenta oscura”, en medio de un razonamiento que va pasando de la muerte a la noción de interioridad:

Son dioses de la vida y de la muerte. No sólo la muerte pertenece a la sombra, sino la misma vida que, aun en los instantes de mayor esplendor, llega a mostrarse a la luz, más oponiéndole siempre una resistencia. Toda vida es un secreto; llevará siempre adherida una placenta oscura y esbozará, aun en su forma más primaria, un interior. (p. 55)

Son llamadas divinidades de la intimidad tanto por su afinidad con la condición humana como por la participación sagrada que suscitan, llevando una carga iniciática, pues guían a quien las adora en un conocimiento que no existía con los dioses de la luz. Dice Zambrano de estos dioses: “Comportan una sabiduría especial;

su reino es el de la fertilidad de la naturaleza, dividido siempre entre la luz y la sombra” (p. 55). Este juego de claroscuros se liga al proyecto de autoconocimiento porque se asume como la manifestación estética que más se acerca a la realidad de los hombres, algo que —según esta recreación— no se puede mostrar si no viene acompañada de la parte dolorosa de la muerte. Así ocurre en esta reflexión que empieza a cambiar el tono de juego de las recreaciones anteriores de los dioses griegos:

La relación con el hombre es distinta de la habida con los dioses enteramente visibles y luminosos pues en estos dioses vivientes se adivinan la sangre y sus padeceres, la muerte y sus congojas. Ante ellos el hombre no podrá permanecer tranquilo. (p. 55)

La sangre, el padecer, la muerte y las congojas tienen en común el silencio o la falta de lenguaje. Dejar a un lado las imágenes lúdicas de los griegos tiene la finalidad de profundizar en el conocimiento buscado, así como reiterar la idea de que no se puede percibir la luminosidad si no es a partir de su contrario en las sombras.

Surge la pregunta de por qué de entre todos los dioses de la oscuridad el que se privilegia es Dionisos. La respuesta se muestra claramente en la siguiente explicación: “es la divinidad que manifiesta, entre todas, que la vida y dentro de ella, el ser que más padece es el hombre, es trascendente, anda en vía, en tránsito” (p. 56) Sin duda, la figura mitológica que más aparecerá a lo largo de toda su obra es la de Dionisos. En los textos anteriores de *Hacia un saber sobre el alma* se comenzaron a explorar algunas de sus características: el nacimiento inacabado, el delirio, la embriaguez; mismas que también eran recurrentes en estudios sobre la religiosidad y el pensamiento mítico, como el de Rudolf Otto, que lo mencionaba con relación a la

fuerza irracional de lo Santo.¹⁷¹

Pero ya en el libro de Zambrano la interpretación de Dionisos adquiere matices bastante originales. Está, en primer lugar, la descripción de su imagen basada en una relación peculiar con la forma o con lo racional: “No es Dionisos el dios despreciador de la forma, sino el que buscándola, no puede detenerse en ninguna, porque la forma última, total, habrá de lograrse más allá de la muerte” (p. 56).¹⁷² Este dios es diferente de Eros y Cronos, dioses de oscuridad que no tenían forma, porque él no es totalmente inasible a la figuración, sino que va tomando diferentes máscaras. De nuevo, aparece este símbolo de la máscara como forma lograda que interrumpe la continuidad del devenir temporal, quedando en complicidad con lo secreto, o con lo que queda por descifrarse —el lugar donde habitan Eros y Cronos. A su vez, esta aparición de la discontinuidad en la continuidad se entrelaza con la participación sagrada. Pues se afirma que la única relación posible con Dionisos es el sacrificio: renunciar a la razón para entrar en el juego de las metamorfosis.¹⁷³

Esta condición iniciática y sacrificial es el punto de partida para la indagación en sus atributos —la embriaguez y el delirio— que se muestran en relación con la dimensión humana, como si al abordar la imagen cambiante de este dios se estuviera

¹⁷¹ Cf. Otto, *op. cit.*, p. 47.

¹⁷² Por los mismos años Martin Heidegger llegaba a una conclusión similar en sus cursos sobre Nietzsche. Difícilmente pudo haberlos conocido Zambrano porque la primera vez que se recopilaron estos textos fue en 1961 y no se dieron a conocer en el mundo hispánico hasta su traducción en 2000. Véanse especialmente los capítulos “La embriaguez como estado estético” y “La embriaguez como fuerza creadora de forma” en Martin Heidegger, *Nietzsche*, trad. Juan Luis Vermal, Madrid, Destino, 2005.

¹⁷³ Son evidentes las huellas de *El nacimiento de la tragedia*. Decía Nietzsche del espíritu de embriaguez: “penetra en los pensamientos más íntimos de la naturaleza. Conoce el terrible instinto de existir y a la vez la incesante muerte de todo lo que comienza a existir. Los dioses que ella crea son buenos y malvados, se asemejan al azar, horrorizan por su irregularidad que emerge de súbito. [...] Rara vez se condensan en figuras.” *Op. cit.*, p. 240.

recibiendo su influjo divino. La embriaguez se deslinda del mero efecto del vino para quedar relacionada con el impulso vital que intenta superar toda situación inicial en la búsqueda de formas cada vez mejor logradas. Pero este asenso hacia la luz, motivado por la figura de Apolo, no se logra sin el delirio que, a diferencia de las recreaciones anteriores, ahora se interpreta en su función liberadora, poniéndose en relación con los procedimientos psicoanalíticos actuales. En el delirio dionisiaco se liberan los seres que permanecen escondidos bajo la apariencia inmutable e impasible del hombre, proceso que viene acompañado de la intención estilística de recrear el miedo que causaría enfrentarse a los propios demonios, como en la siguiente representación formada a partir de la sucesión de imágenes delirantes:

Los varios posibles que hay en cada hombre asoman su rostro a la luz. Mas, en realidad, no pueden alcanzar un rostro y se asomarán bajo una máscara o danzarán en un caleidoscopio de gestos fugitivos, pues todos los que gimen no son alguien, ni tan siquiera algo. Son solamente instantes, destellos del fuego recóndito de la vida: almas en conato. (p. 57)

Desde luego, no se trata de una enumeración caótica, ni tampoco se podría decir que las imágenes se suceden sin una relación de causalidad; pero sí se alcanza a ver que el discurso está desordenado si se le compara con las recreaciones anteriores que privilegiaban las construcciones simétricas. Una posible explicación para este cambio en el estilo es que se está intentando recrear la falta de orden sistemático y la multiplicidad de formas que habitan en el interior del hombre. Lo dice con precisión la frase “caleidoscopio de gestos fugitivos”, además de las figuras “nacientes”, los gestos que “gimen” y las “almas en conato” que apuntan hacia lo inconfesable. Los deseos que por el delirio de Dionisos logran expresarse no son formas logradas; son apenas posibilidades que una vez mostradas pueden destruirse. De aquí la virtud medicinal atribuida a Dionisos, que además lleva la finalidad de romper la forma enigmática del hombre, permitiendo que todos los seres que lo habitan se desplieguen

sin contradicción; es decir, que encuentren su cauce armónico. Esta transformación es nombrada “el primer paso hacia la libertad” (p. 58) y representa la entrada en la metamorfosis. Tiene una valoración bastante alta, pues se sitúa como el estado que más se acerca a la vida de los dioses. La idea había aparecido en “La metáfora del corazón” a partir de la comunión con la divinidad en la fusión de la sangre con el vino. El elemento nuevo es que ahora la cercanía con la vida de los dioses depende de la capacidad humana de entrar en el juego de las transformaciones hasta ser digno de enfrentar la luz de Apolo, como diría Zambrano.

Finalmente, la embriaguez dionisiaca permite que las imágenes infernales y caóticas se resuelvan en la luz, pero tal conciliación necesita de la inspiración. Especulando en el sentido originario de la inspiración para los griegos, ésta no era simplemente la posesión divina o el favor de las musas, sino que provenía de la liberación de los seres nacientes. En “Apolo en Delfos” se definirá como la capacidad de “padecer la verdad de la vida antes de que se presente, de haberla concebido como todo lo que se concibe antes de que nazca” (pp. 349-345). Por eso la recreación de Dionisos en “De los dioses griegos” concluye con la inspiración que representa el momento en el cual el hombre se atreve a expresarse, dejándose llevar por una posesión creadora.¹⁷⁴

Así pues, las figuras de Apolo y Dionisos se están uniendo de una forma compleja. Aun si las dos historias tienen bastantes pliegues, en el interior de ellas no hay contradicciones: estos dioses reúnen elementos contrarios que fluyen de una forma armónica. Esto les permite construir entre sí una gran imagen continua. Se

¹⁷⁴ Coincide esta intuición de la inspiración con la valoración de Paz en el capítulo que lleva ese nombre en *El arco y la lira, op. cit.*, pp. 153-177, aunque el trabajo de Paz es más reflexivo y metódico, logrando con esto una síntesis, bastante original, entre las ideas de Heidegger y el surrealismo.

definen uno frente al otro y también comienzan a trazar un principio de autoconocimiento seguido de la inspiración. De ahí la reformulación de la inscripción del templo delfico en la que, en vez del “conócete a ti mismo”, Zambrano prefiere decir: “Atrévete a ser el que eres, conócete” (p. 345).

3.6 Orfeo

La recreación de Orfeo aparece por separado en “La condenación aristotélica de los pitagóricos”. Dejarlo para el final muestra, en primer lugar, la importancia del orfismo como camino iniciático hacia la creación poética. En esta visión se percibe cierta complicidad intelectual con Lezama Lima.¹⁷⁵ Además de esta fascinación por la tradición órfica, el trabajo de Zambrano tiene una función especial. Orfeo es el único dios que aparece solo y se relaciona con todos los dioses. Así como se describía la suma de atributos en Atenea, con Orfeo se está ensayando otro tipo de sincretismo que pueda encauzar el camino de lo sagrado hacia nuevas imágenes. Así, la figura de Orfeo permite cerrar la interpretación de los griegos y preparar el terreno para la recreación de la tradición cristiana.

De la leyenda de Orfeo se retoman los elementos más conocidos: el descenso a los ínferos, el intento fallido de rescatar a Eurídice, el don de la poesía y la música. Asimismo, se toman en cuenta algunos estudios sobre el pensamiento de los pitagóricos que quedan unidos con Orfeo por sus reflexiones sobre el ritmo, la armonía, los viajes de descenso y ascenso, además de la importancia concedida al oído como principio de conocimiento. Sin embargo, este encuadramiento órfico-pitagórico en Zambrano tiene una variación significativa: el centro como principio del

¹⁷⁵ Dos textos representativos del orfismo en José Lezama Lima son “Introducción a un sistema poético” (1954) e “Introducción a los vasos órficos” (1961): se pueden consultar en *Antología para un sistema poético del mundo de José Lezama Lima*, ed. Iván González Cruz, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2004.

movimiento pierde importancia y en su lugar se privilegian las imágenes errantes. Esto se aclara abiertamente en la siguiente nota al pie que además deja ver la comprensión inicial del tema y su consciente desplazamiento hacia un proyecto propio:

Más aun aquí percibimos que los pitagóricos eran filósofos, porque a pesar de su devoción a los poetas no pudieron aceptar nunca el *eros* errabundo de la poesía lírica que en realidad no es el propio Orfeo. (p. 109, nota)¹⁷⁶

Según esta recreación personal del orfismo, cargada hacia el movimiento, se retoma la figura de Cronos para mostrar el tiempo cósmico y buscar la apropiación interna de la temporalidad, origen a su vez del dinamismo interior. Se dice que la concepción del tiempo cósmico vacía a Cronos volviéndolo exterior a sí mismo, perdiéndose así la noción de interioridad. Aunque no por esto se desprecia esta forma de entender la temporalidad, pues de ésta depende el posible desprendimiento de una realidad diferente: aquella que correspondería al “espacio vital” o el “espacio de las entrañas”. El razonamiento viene acompañado de imágenes que nombran la confusión y lo indistinto como el inicio del camino del pensamiento y de la creación. Pero esta vez el delirio originario cede el paso al terror de saberse deambulando: “Errar y padecer parece ser la situación primera en que la criatura humana se encuentra cuando se siente a sí misma” (p. 106). La transformación de esta situación originaria en las imágenes de transparencia de los griegos, lograda con Apolo, es un trance que no se describe como algo fácil, pues exige “padecer el tiempo” —imagen con la que se alude al paso iniciático por las muertes y renacimientos del devenir temporal. En seguida se aclara que para lograr entrar en el tiempo hace falta “recorrerlo sin ahorrar

¹⁷⁶ En esto coincidía en gran medida con el libro de José Vasconcelos, *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, México, Cultura, 1921. La gran diferencia es que Vasconcelos aceptaba el centro como origen del movimiento para los pitagóricos.

abismo alguno: la muerte y algo aún peor, este andar perdido, el andar errante” (p. 107).

En estas reflexiones sobre Cronos se pueden empezar a vislumbrar las alusiones simbólicas al viaje, que después darán al viaje de la leyenda de Orfeo el sentido de un trayecto en el tiempo interno de la memoria: descenso al mundo subterráneo en búsqueda de los propios demonios y ascenso a las esferas celestes en busca de sus semejantes. Esto implica la comprensión de la propia temporalidad, y la forma de demostrarla es creando una imagen poética que la nombre. Así, el tiempo interno toma el nombre de “alma” para aludir a la fuerza que puede desplazarse del espacio vital hacia el exterior, mediando con lo sagrado y lo divino. Con estos elementos la leyenda de Orfeo toma una dimensión propia. Pues representa el anhelo de emprender el viaje hacia la reconquista de la propia alma. Para construir este sentido se juega con el descenso en busca de Eurídice. La leyenda decía que al final de su único viaje al mundo de los muertos Orfeo perdió a Eurídice por haber volteado la vista hacia atrás. En el texto se modifica esta versión diciendo: “No hay limitación para el alma que viaja hacia afuera, 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” (p. 112). Por lo tanto, el culto órfico no implica un descenso único. Reiterando su condición errante, Orfeo bajará las veces que haga falta para encontrar a Eurídice: “esa Eurídice que vagaba perdida entre sus muchas almas” (p. 112).

Por otra parte, queda pendiente la explicación de por qué es tan importante recuperar la propia alma o el propio tiempo. Para indicarlo se evoca a la religión de Osiris, que ofrecía la posibilidad de encontrar la propia alma sin esperar al momento de la muerte. Y se interpreta que el privilegio de vivir en compañía del alma estaba asociado con un conocimiento especial, “un saber del origen”, con el cual el derecho

conquistado con la recuperación del alma es el derecho de tener memoria e historia. Esto, que ya había aparecido con la oposición Afrodita-Atenea, se extiende hacia la indagación en sus implicaciones internas, pues con Orfeo tener historia representa “sentirse inmediato a sí mismo” (p. 105). En conjunto, padecer el tiempo, descender para rescatar el alma y conquistar la memoria sitúan a Orfeo en el origen de la creación poética. Aquí se describe su actitud frente a la poesía:

Era una acción, un viaje. Orfeo es poeta más que por lo que pudo al fin decir, si algo dijo, por su acción. Acción poética, [...] que se desata en delirio; el delirio, principio de la poesía, el llanto y el gemido, principio de la música. (p. 108)

En este fragmento se regresa al delirio de Dionisos, pero la alusión queda incompleta; apenas se sugiere en la posibilidad de transformar el delirio, gemido y llanto, en música y poesía.

Con el esbozo del origen de la poesía termina la recreación de los dioses griegos. El reto creativo que aparece ahora es la unión de la tradición cristiana en esta misma secuencia: como relación con la divinidad, forma de conocimiento y camino creativo. La transición entre el mundo griego y el cristiano comienza cuando se indaga en las carencias de los dioses griegos para así abrir el camino y justificar la inclusión de los personajes del cristianismo. En “De los dioses griegos” comienza a esbozarse la idea de que reflexionar y recrear las manifestaciones de lo divino a partir únicamente de la tradición griega resulta insuficiente. Al final del ensayo esto se intenta explicar según el paso del politeísmo al monoteísmo. Y la respuesta, más que una reflexión política o sociológica, se relaciona con las posibilidades de creación poética que se ofrecían con los griegos, llegando a la conclusión de que en esta tradición se lograban asir la danza y el juego. Pero hacía falta un descenso más profundo a la oscuridad que el de los viajes órfico-dionisiacos, como en esta reflexión

que regresa a la metáfora del corazón y su propia luminosidad:

El sufrimiento en su grado extremo, cuando consume y desvive, pone en libertad a una luz escondida en lo más refractario de la divinidad, en la caverna ciega que es el corazón del hombre. (p. 65)

Este fragmento, con todas las imágenes que reúne, reitera que el trabajo hermenéutico de Zambrano es principalmente un proyecto de creación con el lenguaje. Y como tal pierde peso una valoración sobre la precisión filológica en la interpretación del mundo griego; lo más interesante aquí es la preparación para el descenso a la oscuridad de los personajes de la tradición cristiana.

Esta perspectiva podría explicar mejor los comentarios sobre los textos de Nietzsche que aparecen en “El delirio del superhombre”. Vale la pena mencionarlos brevemente por la relevancia de este filósofo-poeta en el pensamiento de Zambrano. El ensayo comienza planteando que la mayor acción de Nietzsche fue de una enorme sensibilidad: percibir lo sagrado como el caos primero y regresar a él en busca de un lugar donde ofrecer su sacrificio. Nietzsche descubrió a Dionisos como el dios de la vida naciente e ideó el sueño del superhombre. Y comenta la autora que él hubiera logrado deshacer su enigma, o su propia cárcel, de no ser porque “no tuvo a quien dedicar su sacrificio” (p. 169). El fundamento de esta afirmación proviene del testimonio de Lou Andreas Salomé sobre la última época, ya en la locura, de Nietzsche. Aquí un fragmento del libro de Andreas Salomé:

Comenzó entre relámpagos y sueños, éxtasis y visiones, a forjar el ideal del místico del superhombre; luego trató, sirviéndose de un salto audaz, de identificarse con el superhombre para huir de sí mismo. [...] Pese a todo, uno siente escalofríos al oír sus discursos; porque de pronto nos damos cuenta que Nietzsche acaba adorando lo que no es nada más que ficción, incluso ante sus propios ojos.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Lou Andreas Salomé, *Nietzsche*, México, Casa Juan Pablos, 2008, p. 94.

Partiendo de esta fuente se puede entender la siguiente afirmación de Zambrano sobre Nietzsche: “no se hundió bastante en el oscuro seno de la vida primaria, de lo sagrado” (p. 172). Se abre aquí la duda de si se trata de una crítica al pensamiento de Nietzsche o si más bien es un recurso necesario para abrir el camino hacia la recreación de los personajes del cristianismo en una relación de continuidad con el mundo griego. Cualquiera que sea la respuesta, es sorprendente que la obra de Nietzsche siga presente como fuente de la interpretación en los ensayos del libro dedicados a la tradición cristiana. Sus textos, especialmente el “Prólogo” a *Aurora* y “El loco” de *La gaya ciencia*, serán de gran importancia y dejarán ver la convergencia de fuentes intertextuales muy diferentes en un solo proyecto de creación. Hay que pensar en lo que significa rescatar la tradición cristiana por medio de un personaje que se volvió famoso por decir “Dios ha muerto”.

IV. LA TRADICIÓN CRISTIANA: EL ÚLTIMO DESCENSO

El juego de imágenes transparentes de los dioses griegos encontrará su contrario en el silencio, la soledad y el sufrimiento de los personajes de la religión cristiana. Oponer los griegos y los cristianos, además de perseguir una estructura armónica, responde a la creencia, ya mencionada, de que no se puede alcanzar ninguna manifestación del lenguaje que valga la pena sin el paso doloroso a través de la oscuridad.

En el libro los griegos y los cristianos se entrelazan de tal forma que no se alcanza a percibir la diferencia histórica y conceptual entre estas dos tradiciones; y esto se debe enteramente al trabajo creativo de la autora. Conviene recordar que en los estudios sobre la historia de las religiones un primer punto de discusión al abordar el surgimiento del cristianismo es el cambio radical en la concepción del mundo. No se queda en el paso del politeísmo de los griegos al Dios único de los cristianos, sino que

trastoca desde la percepción de la temporalidad hasta las estructuras de creación poética. Difícilmente se podrá hablar de pensamiento mítico en la Biblia. La historia se volvió rectilínea e irreversible, perdiéndose el retorno cíclico y la dimensión cambiante de los griegos. Con esto las posibilidades de recreación literaria tampoco serán las mismas. Alguien que notó con gran precisión estos cambios fue Meyer Howard Abrams en su estudio de 1971, *Natural supernaturalism*, traducido con el título *El romanticismo: tradición y revolución*. Entre los aspectos distintivos de la religión cristiana que puntualiza Abrams está, en primer lugar, la estructura de la historia con un inicio y un fin totalmente definidos por la simetría: del caos al orden restablecido; del paraíso terrenal, perdido, a la conquista de un paraíso equivalente. Otra diferencia significativa es la noción de cambio. De ser continua y gradual para los griegos, en la tradición cristiana se resolvió en pasos bruscos de un estado a otro. Grandes acontecimientos —la desobediencia, la encarnación, la redención— marcaron la historia de una forma drástica y absoluta. Sin embargo, la mayor distancia frente al pensamiento mítico de los griegos consistió en asumir los hechos como algo que ocurre de una vez y para siempre, es decir, en una dimensión espacio-temporal única y cerrada.¹⁷⁸

Ahora bien, en *El hombre y lo divino* no se dejan a un lado estas diferencias sino que se busca la forma de ajustarlas a las cualidades de los mitos. Al respecto basta con adelantar que la historia de Job pondrá énfasis en la posibilidad de intercambio entre el hombre y su Dios, retomando así un tiempo en que la religación

¹⁷⁸ Cf. Meyer Howard Abrams, *El romanticismo: tradición y revolución*, trad. Tomás Segovia, Madrid, Visor, 1992, pp. 26-27. Sobre esta diferencia de temporalidad entre los mitos griegos y el cristianismo también es interesante el artículo —contemporáneo a la composición de *El hombre y lo divino*— de Henri Charles Puech, “Temps, histoire et mythe dans le Christianisme des premiers siècles”, en *Proceedings of the 7th Congress for the History of Religions*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1951, pp. 33-52.

con lo divino no se había perdido. De la misma forma, el ensayo “Tres dioses”, dedicado a la aparición de Cristo, comienza dejando en claro que su objetivo será rescatar el momento originario del cristianismo, anterior a su conversión en teología. La otra exigencia indispensable será dotar de dinamismo a los personajes bíblicos, para lo cual será muy importante la clave de interpretación que ofrece la tradición mística. Con motivos como el camino de las negaciones, la vía iniciática de deshacerse y renacer, la valoración del silencio y la meditación en soledad, la mística dará a los personajes del cristianismo un matiz especial que, si bien los acerca a la cadena de mitos que construye Zambrano, les permite conservar sus propios atributos frente a los dioses griegos.

La mística logrará concentrar las posibilidades de apropiación del mito en una dimensión interior. No es que no se ofreciera esta opción en la mitología griega, pero en la recreación de Zambrano el último descenso al infierno personal está reservado para el cristianismo. Y como tal no sólo se espera que sea el más oscuro y el más doloroso sino que también necesitará de la soledad y el desarraigo. Como hacía ver Michel de Certeau, la visión mística nace de un destierro mientras el espacio del mundo se desplaza hacia un “teatro interior” en el que los objetos se vuelven metáforas de una realidad indecible.¹⁷⁹ También en un comentario dedicado a San Juan de la Cruz, Ramón Xirau hablaba del sentido de la palabra “soledad” para el carmelita, y tenía que ver con el desarraigo del alma en espera de encontrar uno mayor en la Gracia. Algo semejante sucede con la metáfora del vuelo en “Cántico”: sigue una vía de ascenso “hasta perder pie en la realidad del mundo”.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Michel de Certeau, *La fábula mística. Siglos XVI y XVII*, trad. Jorge López Moctezuma, México, Universidad Iberoamericana, 1993, p. 223.

¹⁸⁰ Xirau, “San Juan de la Cruz. Poesía y mística”, en *De mística*, México, Joaquín Mortiz, 1992, pp. 31-48; la cita, p. 41.

Ecos de Santa Teresa, San Juan de la Cruz y Miguel de Molinos pueden escucharse con facilidad en el libro. Es muy conocida la relevancia de estos autores en la formación y en las creencias de Zambrano, pero no aparecen citados directamente. Curiosamente, el que representa el camino de la mística en el libro es Nietzsche, pensador que a simple vista parecería totalmente ajeno a esta visión. Pero a partir de la interpretación de su frase “Dios ha muerto”, se retomará una dimensión de su obra poco conocida sobre los caminos de autoconocimiento y apertura a lo divino.¹⁸¹

Así pues, los personajes del cristianismo que se interpretan en el libro son Job y Cristo, además de una breve mención a Adán. Como en los mitos griegos, estos personajes se engarzan en el camino hacia el origen de la creación poética. En “El libro de Job y el pájaro” Adán, aunque aparece muy brevemente, es visto como un antecedente de Job, pues ambos tienen que padecer el castigo de Dios. Y, a su vez, el abandono y la desesperación de Job serán el antecedente de la Pasión de Cristo en “Tres dioses” y “Dios ha muerto”, siendo Cristo el personaje que logra una reconciliación definitiva con la divinidad. Ahora bien, para analizar esta genealogía de la tradición cristiana convendría centrarse solamente en Job y Cristo, pues la figura de Adán apenas se esboza a partir de la historia de Job. Y también, por razones que se expondrán más adelante, se tendrá que invertir el orden de composición de los textos en el análisis: primero se abordará “El libro de Job y el pájaro” y después los textos dedicados a Cristo: “Tres dioses” y “Dios ha muerto”.

¹⁸¹ Aquí es significativo el “Prólogo” de Nietzsche a *Aurora*. En “A modo de autobiografía”, art. cit., p. 72, Zambrano hablaba de este texto con gran entusiasmo: “Nietzsche escribió un libro, *Aurora*, cuyo prólogo solamente valdría la pena de existir por haberlo leído. Es la salvación, es como el que ha estado en el fondo de una mina y asciende hacia la luz; ésa es la transformación que puede ser alquimia del pensamiento claro, de la luz.”

4.1 El libro de Job

“El libro de Job y el pájaro” es el ensayo más tardío del libro. Se compuso en 1970, tres años antes de que se publicara la segunda edición del libro. En el prólogo a la edición de 1973 se decía que se había incluido porque conservaba el mismo tipo de escritura que en su momento dio origen al proyecto de *El hombre y lo divino*. Con una mirada hacia la totalidad del libro, se puede decir que este ensayo es de los más complejos y críticos de Zambrano, pues recoge la mayor parte de sus reflexiones, dejando ver los diferentes caminos creativos transitados con anterioridad.

Como lo indica el título, el tema central es la recreación de la historia de Job proveniente de la literatura sapiencial del Viejo Testamento. Misma que ha merecido múltiples interpretaciones y recreaciones literarias. Algunos de los elementos más atractivos de este texto bíblico son: la oscilación entre la fe y la esperanza a la que Job se ve sometido cuando Javé y Satán juegan con él en una apuesta; la rebeldía de quien se atreve a interpelar a la divinidad con un reclamo por incluir a un tercero, el diablo, en un pacto que era sólo entre el hombre y lo divino; así como el interés hacia un personaje que —sin ser ni un dios, ni un héroe— constituye un símbolo de lo humano y puede traerse al presente como mito del sufrimiento. La recreación de su historia ha tomado rasgos que pueden asociarse con el pensamiento mítico, al explicarse el sentido de su dolor, identificarse con sus lamentos o abrir la pregunta misma por lo divino. Por eso mismo también ha sido necesario pensar si en la época moderna los personajes bíblicos pueden recrearse como mitos. En su estudio de 1964, *Los mitos hebreos*, Robert Graves decía que se tendría razón al negar la existencia de mitos en la Biblia, pues, como ya se dijo, frente a un Dios universal ya no se pueden reconocer a los dioses interviniendo en asuntos humanos como ocurría en la tradición griega. Sin embargo, se abre la discusión sobre la posibilidad de aceptar en las historias de la

Biblia algunas huellas de construcciones míticas que, como demuestra Graves, continuaron escribiéndose de forma paralela.¹⁸² Se abordó esta problemática en relación con el libro de Job en el *Dictionnaire des mythes littéraires*, de Pierre Brunel, con un artículo de Marc Bochet que acercaba la historia de Job a los relatos míticos por la posibilidad de encarnación contenida en la simbología de la miseria humana.¹⁸³

La discusión sobre la pertinencia de considerar a Job como mito puede ser muy amplia. Por ahora lo que más interesa es ver cómo la posibilidad de interpretación en clave mitológica permite, siguiendo la recreación de Zambrano, engarzarlo en la cadena de mitos contenida en *El hombre y lo divino*. Como ha sucedido con otros temas del libro, en Job también se busca una interpretación poco ortodoxa que se diferencie de la tradición por un pequeño detalle. En uno de los primeros comentarios que se hicieron sobre este ensayo, Alain Guy advertía que no era intención de la autora sumarse a las exégesis de este episodio bíblico, sino asimilarlo a su propia visión del mundo, lo cual implicaba una lectura, más que exhaustiva, atenta a los detalles susceptibles de entrelazarse con sus grandes temas.¹⁸⁴

En el mismo sentido, Angelina Muñiz-Huberman, en un estudio más reciente, encontraba que era atractiva la historia de Job para Zambrano porque le ofrecía una conexión más con lo oculto o con lo que queda por descifrarse. Job es un personaje que se suma a otros personajes herméticos, como Orfeo, los pitagóricos o Antígona. Decía Muñiz-Huberman: “Para todos ellos se vuelca su pensamiento en un afán de

¹⁸² Cf. Robert Graves y Raphael Patai, *Los mitos hebreos*, trad. Javier Sánchez García-Gutiérrez, Madrid, Alianza, 2007, pp. 7-11.

¹⁸³ Marc Bochet, “Job, mythe de misère? Pauvre come Job”, para el *Dictionnaire des mythes littéraires*, dirigido por Pierre Brunel, Mónaco, Editions du Rocher, 1988, pp. 838-846.

¹⁸⁴ Alain Guy, “María Zambrano, intérprete del alma, de las ruinas y de Job”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 413 (1984), pp. 55-65.

comprender la palabra más allá de lo que ha querido significar.”¹⁸⁵

Algo que aún no se ha explorado al respecto es el reto de conciliar en “El libro de Job y el pájaro” los dos caminos interpretativos que ha tomado la historia de Job: uno sobre la aceptación de la indiferencia de Dios y el otro sobre la reconciliación con lo divino. El primero, del que Franz Kafka es un gran exponente, se centra en el silencio de Dios junto con los posibles sentidos del sufrimiento y el abandono. El segundo, que aparece en los tercetos de Fray Luis de León o en la dialéctica de Hegel, recurre a juegos conceptuales que muestran cómo la negación de lo divino permite su apropiación más cercana, siendo ésta la única posibilidad de reafirmar la fe o la confianza.¹⁸⁶

Si bien el ensayo alude a estudios anteriores sobre el Libro de Job, son escasas las fuentes citadas. Sobre la desesperación de Job se mencionan dos: *El proceso* de Kafka, con el énfasis en la renuencia del personaje principal a buscar razones; y el poema de José Ángel Valente de 1968 que comienza “Hoy andaba debajo de mí mismo...”, con la finalidad de ilustrar con alusiones poéticas la confusión de Job. En cambio, para hablar de la reconciliación con Dios no se deja ver otro referente que el propio texto bíblico y sólo se retoman tres momentos: el capítulo 19, cuando Job se queja del rechazo de sus semejantes; el capítulo 30, cuando el lamento llega al momento más dramático y Job menciona el dolor de sus entrañas; y finalmente las palabras de Dios en los capítulos 38 al 42.

La interpretación de Job se articula con la conciliación de elementos opuestos:

¹⁸⁵ Angelina Muñiz-Huberman, “María Zambrano y el libro de Job”, en James Valender *et al.*, *Homenaje a María Zambrano. Estudios y correspondencia, op. cit.*, pp. 61-66; la cita, p. 62.

¹⁸⁶ Sobre los comentarios al Libro de Job se puede consultar la recopilación de Isabel Cabrera, *Voces en el silencio. Job: texto y comentarios*, México, UAM, 1992.

la soledad y el desarraigo frente a la reconciliación y la continuidad de lo divino. Es interesante ver cómo aparecen estos contrarios en el ensayo, pues en principio se esperaría que se retomaran aquellos ya marcados en la estructura del texto bíblico: la luz y la oscuridad, el silencio y la palabra. Pero desde el inicio del ensayo se propone buscar otro tipo de correspondencias que, rompiendo la simetría inicial, apunten hacia la tensión de los estados de ánimo y su continuidad en el proceso iniciático que implica avanzar deshaciéndose. De este modo, la primera parte sobre las quejas de Job se reconstruye con la oposición de dos extremos: la pasividad y la esperanza, cuyos sentidos se dividen y se multiplican al interior de cada uno de ellos. Después, la pasividad de Job significa rendirse y esperar la muerte, pero aquí se crea una contradicción entre la actitud de dejarse caer y la incertidumbre de que la muerte realmente acontezca. Y, por último, la esperanza aparece con su contrario: la desesperación, para crear el tormento de Job con la paradoja de que su fe y el pacto con lo divino son el fundamento de sus quejas. La tensión entre éstos avanza en el ensayo, abriendo la expectativa sobre la posible resolución de dos polos que se pliegan sobre sí mismos encontrando nuevas contradicciones. Pero es justamente esta densidad la que hace avanzar la historia de Job hacia un lugar nuevo.

En un instante de confusión, en el que se pierden las dimensiones del espacio y del tiempo, Job se deshace hasta tocar lo más esencial de su condición humana. En este momento, central en la descripción del sufrimiento de Job, aparece la figura de Adán como su antecedente, pero con la marcada diferencia de que, si bien fue expulsado del paraíso, “él no vio el paraíso deshacerse frente a sus ojos” (p. 403). La mención tan puntual de la historia de Adán da fuerza a la recreación de Job, pues él no sólo pierde sus posesiones, sino que se pierde a sí mismo. Tal y como se irá construyendo a lo largo del ensayo, es el mismo personaje quien se deshace. Aquí se

puede ver la afinidad con el poema de Valente, que no tiene relación con Job, pero que sugiere ese estado de confusión que va negando la fe, el mundo y hasta las dimensiones del propio cuerpo. Éstos son los versos que parafrasea Zambrano:

Hoy andaba debajo de la muerte
y no reconocía sus cimientos.

Andaba a la deriva por debajo del cuerpo
confundiendo los dedos con los ojos.¹⁸⁷

Son versos que coinciden con el trabajo de creación que ella está armando y anticipan el rumbo que tomará el ensayo. Job será reducido a “una pura entraña” cuando se enfrente a Dios. Es nombrado simplemente “una herida que *se es*”, “un aliento que no se derrama expirando ni se llena inspirando” (p. 404), marcándose con esto el camino místico de des-nacer con la esperanza de poder reinventarse. Pero ¿qué sentido encierra esta imagen tan doliente? La solución del tormento de Job es la aceptación total de su existencia, esta vez de una forma amarga, sin el juego de ligereza que acompañaba a las recreaciones de los dioses griegos. Además, en este ensayo Job ya no puede recurrir al culto órfico. Su llanto, cercano al delirio de las orgías dionisiacas, es descrito como: “Lo que ha quedado de Dionisos tras de su terrestre felicidad que se hunde en la tierra buscando en su entraña la muerte” (p. 391). Se pueden vislumbrar las dimensiones que va cobrando el dolor en la interpretación de la tradición cristiana. Y no tiene que ver con la resignación en espera de su recompensa póstuma. Más bien, es la forma que encuentra Zambrano de centrar los instantes decisivos en que cambia el curso de la historia. Por medio de la dualidad morir-renacer el dolor se convierte en un movimiento que une y separa desde su fuerza creadora.

¹⁸⁷ José Ángel Valente, “Hoy andaba”, *Breve son* (1953-1968), recopilado en *Obra poética I: Punto cero* (1953-1976), Madrid, Alianza, 1999, p. 319 (vv. 9-12).

Esta intención de recrear el sufrimiento también se resuelve en una cadencia especial. El curso del ensayo se dirige hacia temas cada vez más densos y las imágenes avanzan hasta condensarse en fragmentos de creación poética. Aun si por momentos la argumentación se vuelve floja, tanto el ritmo como la tensión entre las imágenes se sostienen por medio de la reiteración de tres motivos, que podríamos llamar típicos de Zambrano: las entrañas, el corazón y lo embrionario. Desde luego, estos motivos ya habían aparecido con anterioridad: la diferencia es que aquí funcionan como hilos conductores que sostienen la recreación de Job.

El primer motivo que se despliega son las entrañas. Como símbolo de lo irracional, las “entrañas” en este ensayo son el fundamento de las quejas de Job. En el texto bíblico ya tenían gran importancia: cuando Job nombra el dolor de sus entrañas la manifestación divina está muy próxima.¹⁸⁸ La diferencia es que en la recreación de Zambrano esto se va entrelazando con las características del tormento de Job: la soledad, el abandono y el exilio. Este último llama singularmente la atención porque no tenía el mismo peso en la Biblia. Es cierto que los versículos 13-19 del capítulo 19 presentan a Job totalmente aislado por el rechazo de aquellos que antes de su desgracia lo adulaban. Pero nombrar el exilio, con el peso que llevan el desarraigo, el andar errante y la incertidumbre, habla más de la interpretación de Zambrano, que, sin embargo, no se reduce a un patetismo de fácil lectura. Lo presenta en juegos conceptuales, como el de esta frase: “Extrañado de todos, dice él [Job] «a todos me he

¹⁸⁸ En estos versículos se alcanzan a ver los elementos poéticos de dolor y oscuridad que está retomando Zambrano: “Mis entrañas hierven y no reposan; días de aflicción me han sobrecogido. / Denegrado ando, y no por el sol: levantádome he en la congregación, y clamado. / He venido a ser hermano de los dragones y compañero de los buhos. / Mi piel está denegrada sobre mí, y mis huesos se secaron con ardentía. / Y hase tornado mi arpa en luto, y mi órgano en voz de lamentaciones.” Job, 30: 27-31. Las citas del Libro de Job provienen de la Biblia de Casiodoro de Reina, Nueva York, Sociedad Bíblica Americana, 1941.

vuelto extraño»” (p. 385).¹⁸⁹ La cita bíblica se modifica para crear esta construcción simétrica que une el extrañarse del mundo con el volverse un extraño para el mundo. Este razonamiento sobre el arraigo otorga a las imágenes de soledad y abandono de Job un fondo conceptual interesante, pues sugiere la imposibilidad de ser un extraño para el mundo a menos que sea el mismo personaje quien se extrañe de su entorno. Sólo así se origina su aislamiento.

Más adelante, se intentará disolver esta tensión argumentativa abriendo una posibilidad diferente de arraigo contenida solamente en las entrañas, aunque es una imagen contradictoria. El arraigo se asociaría con la tierra. Pero cuando se dice que Job “no ansiaba un lugar sobre la tierra” (p. 389), se desplaza la noción de arraigo hacia el interior del hombre, proponiéndola como un arraigo con uno mismo, alejado del mundo y de los otros. La contradicción queda abierta en el ensayo, pero la idea del arraigo en las entrañas abre la siguiente secuencia de imágenes con el corazón, la respiración y el llanto. Se habla aquí de fenómenos fisiológicos que guardan una relación directa con el sufrimiento, pero también marcan una forma de acercarse al mundo. Job no buscaba razones, sino un conocimiento desde la experiencia que por su naturaleza cambiante y fragmentaria deja espacios vacíos. Esto permite, siguiendo el lenguaje de Zambrano, que el aire circule entre los caminos del conocimiento. La idea se resume en estas líneas: “Un punto en el que algunos privilegiados residen, donde vivir es conocer y conocer es vivir sin separación. Algo así como la respiración

¹⁸⁹ “A todos me he vuelto extraño” no es una cita exacta sino que interpreta la idea central de estos versículos: “Hizo alejar de mí a mis hermanos, y positivamente se extrañaron de mí mis conocidos. / Mis parientes se detuvieron, y mis conocidos se olvidaron de mí. / Los moradores de mi casa y mis criadas me tuvieron por extraño: forastero fui yo en sus ojos. / Llamé a mi siervo y no respondió; de mi propia boca le suplicaba. / Mi aliento vino a ser extraño a mi mujer, aunque por los hijos de mis entrañas le rogaba. / Aun los muchachos me menospreciaron: en levantándome, hablaban contra mí. / Todos mis confidentes; y los que yo amaba, se tornaron contra mí.” Job, 19: 13-19.

cuando de veras se respira” (p. 390). En seguida esta insistencia en la respiración, junto con el peso de un centro interno y el arraigo en las entrañas, desembocan en el fragmento más poético del ensayo, dedicado al sentido del llanto:

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 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. (p. 391)

Las posibilidades de creación poética de la metáfora del corazón se habían explorado en el ensayo que llevaba ese nombre. Para este ensayo se asimilan a la imagen los ojos y las lágrimas, simbolizando el agua que se desliza entre las entrañas para ponerlas en movimiento. Es curiosa esta inversión en la que las entrañas son las receptoras de llanto, en lugar de ser las que lo generen. Según esta construcción, las entrañas necesitan del llanto para que el dolor encerrado en el corazón pueda hacerse presente. Así, los ojos que lloran pueden acceder a un tipo de conocimiento asociado con un medio de visibilidad sinuoso que se distorsiona con el fluir de las lágrimas, pero que en realidad se defiende como la percepción más exacta. La frase que cierra —“los ojos que no lloran se confunden”— viene de la sucesión violenta de imágenes: el crujir de las entrañas, los ojos descritos como “pura retina”, además de la representación no menos doliente del llanto. Las menciones al llanto o las lágrimas crean una composición musical que disuelve la tensión de las imágenes opuestas, recreando así la llamada “música del corazón” que por los ojos que lloran ofrece un medio de percepción nítido. No confunde, como sucede cuando los ojos son regidos por el pensamiento racional, porque esta visión viene del ritmo, la respiración, permitiendo establecer otro tipo de relaciones con los datos que provienen del exterior. Se puede ver con esto que Zambrano está armando una nueva visión del mundo. Más compleja y poéticamente mejor lograda, pero que va acotando su

horizonte cada vez más hacia el privilegio concedido a la soledad o la reducción del arraigo a las entrañas.

Parece que la historia de Job pasó a un segundo plano, pero esta forma de recrear una percepción distinta del mundo prepara el terreno para la “revelación divina”, que corresponde a la interpretación de las palabras de Dios en el episodio bíblico —“haber de hacer”—, dando lugar al tercer motivo que guía el ensayo: lo embrionario. Éste tiene que ver con la necesidad de deshacerse negándose, pero además representa tomar conciencia de lo que queda por construir. Es reconocerse, como indican estas palabras tan recurrentes en Zambrano, “un ser inacabado”, una “larva” o una “criatura apenas nacida” (p. 389). La metáfora de lo embrionario permite acceder a la reconciliación con la divinidad, que no consiste en la paz o el orden restablecido, sino en el privilegio de un conocimiento otorgado. A partir de ese “hundirse en la muerte” (p. 388), Job logra conocerse. Es ésta una reflexión poco común en los comentarios al Libro de Job, que suelen poner mayor interés en la fe recuperada que en el grado de conciencia logrado en el personaje. La balanza se está inclinando hacia la lectura de la autora, dejando ver el proyecto que atraviesa todo el libro sobre lo divino como fuente de conocimiento y creación. Según la interpretación del pájaro, o el avestruz, que abandona a sus crías sabiendo que sobrevivirán, la creación poética retoma la fuerza del desamparo cuando se dice: “Ha sido un punto privilegiado el abandono en que Job fue dejado caer. El punto que lo ha arrancado de poseer y de ser poseído” (p. 407). Se ha perdido el arraigo en el mundo, pero, siguiendo el razonamiento de la autora, esto es lo que permite el vuelo hacia diferentes mundos. Por eso la historia termina cuando Job se apropia de las alas del

pájaro y abre la posibilidad inicial de un vuelo.¹⁹⁰ Pero apenas es una posibilidad; no se sabe si Job realmente logrará emprender ese vuelo.

4.2 La Pasión de Cristo

La recreación de Cristo tiene un peso central en la relación del hombre con lo divino. Para empezar, se trata de una pieza clave para la cultura occidental; además, está en juego la religión que profesaba la misma Zambrano. Por lo tanto, las alusiones a Cristo, sin perder el interés hermenéutico y literario del libro, se harán acompañar del fundamento ideológico que le ofrece su sistema personal de creencias. En este sentido, la figura de Cristo le es más cercana que la historia de Job o los dioses griegos; y la forma de dejar al descubierto esta relevancia es la decisión estilística de no nombrarlo directamente. La palabra “Cristo” o “Jesucristo” aparece cuando mucho tres veces en todo el libro; el resto son alusiones implícitas que se pueden ir descifrando después de leer la historia de Job. Por eso, a pesar de su distancia de composición, “El libro de Job y el pájaro” se vuelve una clave de lectura importante al analizar la recreación de la figura de Cristo.

Antes de ver cómo se construyen estas alusiones, convendría detenerse en la decisión misma de no nombrarlo. Pensando en las posibilidades de apropiación y recreación literaria, la figura de Cristo no ofrece tantos recursos. La historia de Job en la Biblia y sus comentarios posteriores dejan huecos o problemas por dilucidar, mientras que la Pasión de Cristo está ampliamente nombrada; incluso podría decirse

¹⁹⁰ Coincide con el símbolo del pájaro solitario en San Juan de la Cruz: tal y como lo explica Luce López Baralt, éste representa el alma alejándose de todo lo material con la finalidad de alcanzar un conocimiento que trascienda la razón. Véase su libro *San Juan de la Cruz y el Islam. Estudio sobre las filiaciones semíticas de su literatura mística*, México, El Colegio de México / Universidad de Puerto Rico, 1985, p. 269.

que se ha asimilado como un símbolo de la historia occidental.¹⁹¹ Por todo esto, es una opción viable no aludir directamente a este personaje si se está dentro de los terrenos de la creación literaria. Al respecto, también está la herencia de la tradición mística que, con largas reflexiones sobre lo inefable de la experiencia divina, valoraba el silencio como una forma en que se podía manifestar el conocimiento de Dios. En cualquier caso, la decisión de Zambrano se engarza en su propio proyecto, buscando concretar en esta figura las reflexiones propuestas a lo largo de todo el libro. Esto ya se venía perfilando en la historia de Job. La diferencia entre él y los amigos que venían a aconsejarlo es que él no pedía razones a Dios; y gracias a esto fue el único que logró acceder a la experiencia de lo divino. Si el mérito de Job fue dar espacio al silencio, con más razón se va a enfatizar este esfuerzo en la figura de Cristo.

La secuencia que empezó con los dioses griegos termina con el sacrificio de este último personaje. El sacrificio de Cristo, según Zambrano, fue acceder a la muerte en la luz que representa la noción de absoluto, o de totalidad, por lo que su reconciliación consistió en la fusión perfecta entre la luz y las sombras. Opuesto a la experiencia, el camino hacia la luz representa la idea filosófica de Dios como absoluto, sin misterios y sin posibilidad de revelación de secretos o de creaciones temporales. Para rescatar la historia de la relación con lo divino, en este paso de la multiplicidad de los dioses griegos hacia la consagración teológica de Dios, es necesario perder la lógica del lenguaje racional que se cierra en sí misma. De nuevo se alude al proceso iniciático de la experiencia de lo divino: al nombrar la figura de Cristo no se podrán exigir ni razones ni una revelación completa.¹⁹²

¹⁹¹ Al respecto es interesante la síntesis presentada en el artículo de André Dabezies, “Jésus-Christ en Littérature”, en el *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., pp. 872-879.

¹⁹² La figura de Cristo ha tenido diferentes interpretaciones, como la que menciona

En el libro las únicas veces en que se nombra directamente a Cristo son para aludir a un proceso histórico y mostrar su continuidad. Esto ocurre especialmente al enfatizar el paso del Viejo y al Nuevo Testamento, como en esta mención en “Tres dioses”:

Es el Dios de Israel quien hizo sentir en grado máximo al hombre el temor de ser visto, el afán de esconderse, y es Él quien, a través de Cristo, hace salir al hombre de sí, ofreciendo a la visión divina lo más oscuro y recóndito, el centro de su ser. (p. 127)

Es la única vez que aparece el nombre de Cristo en todo el ensayo. El título indica que se hablará de tres dioses: el Dios-idea, el Dios oscuro o devorador, y el Dios del amor que representa a Cristo. El ritmo del ensayo se vuelve muy complejo por la forma en que se presentan estos tres dioses, porque no se da una argumentación lineal que agote un tema antes de pasar a otro, sino que los tres se van desarrollando de manera simultánea, formando una correspondencia armónica entre tres diferentes imágenes de lo divino.

Cuando está en juego una interpretación de lo que pudo haber representado Cristo, sobre todo en el paso del abandono de Dios a su revelación, se busca la forma de sólo aludir a él. Para lograr esto se recurre a los epítetos que vienen de la tradición cristiana y que se pueden identificar por el contexto. En “Tres dioses” aparece este juego de referentes entre Dios y el Hijo: “Y es propio del padre el retirarse, el lanzar al hijo a la soledad, el despegarle de sí. Y en el Dios verdadero, frente al Hijo único, el abandonarlo” (p. 127). También está la relación padre e hijo en “Dios ha muerto”: “El hombre ha matado a su Dios. En la persona del Hijo, ante el silencio del Padre que lo permitió” (p. 144). Sin embargo, hay dos formas especiales de nombrar a

Gilbert Durand, donde —en continuidad con las divinidades solares— la luz y el fuego representan el esplendor de la razón, *op. cit.*, p. 165.

Cristo propias del lenguaje de Zambrano: como el dios del amor, que aparece en la tradición cristiana pero que aquí cambia de sentido; y como el dios semilla.

El dios semilla es la forma que nombra la posibilidad de germinar o renacer. Por ejemplo, esta frase de “Dios ha muerto”: “Él, la semilla de Dios caída en la tierra” (p. 147), se conecta con las imágenes de lo embrionario y remite al movimiento cíclico de muerte y regeneración en la oscuridad de la tierra. Por otra parte, esta forma de nombrar a Cristo deja ver un círculo cerrándose sobre sí mismo, acercándose cada vez más a su centro. Pues el dios semilla es el trozo de la divinidad que se convierte en hombre y muere para volver al mismo espacio divino que lo había engendrado. Según marca Zambrano, el Dios del cristianismo es el único que puede ofrecer en sacrificio una parte de sí y hacer que esta parte le sea devuelta. Así, la imagen del círculo que vuelve sobre sí mismo invierte el sentido anterior del sacrificio. Ahora es la divinidad misma la que lo padece para exentar a los hombres de esta exigencia, con lo cual se abre paso a la imagen del Dios del amor.

No es nuevo hablar de Jesucristo como el dios del amor con conceptos como la misericordia, la piedad o el perdón. Sin embargo, la interpretación de Zambrano en “Dios ha muerto” toma un camino diferente. Parte de la frase “Dios ha muerto” y se aborda desde su contrapunto con la muerte. La fuente es Nietzsche y aunque sólo se cita su frase célebre se pueden escuchar ecos de todo el fragmento de *La gaya ciencia* donde se desarrolla esta idea. Para unir el amor y la muerte de Dios, Zambrano empieza por distinguir entre lo que muere y lo que desaparece. Se atribuye a la historia bíblica de la Pasión de Cristo la prueba de que sólo puede morir lo que se ha amado, pues lo que no ha involucrado algún tipo de sentimiento simplemente desaparece. Los juegos de contrarios continúan, como en el siguiente ejemplo: “Si el amor no existiera, la experiencia de la muerte faltaría” (p. 145). La muerte de Cristo

es llamada así, “muerte”, porque el amor estuvo de por medio. Las palabras exactas – “sólo muere en verdad lo que se ama, sólo ello entra en la muerte” (p. 145)— sugieren una continuidad y no una ruptura.

Los contrarios amor y muerte avanzan en la argumentación de forma bastante fluida y casi no se percibe un detalle fundamental de esta lectura: se está dando por un hecho que el “Dios ha muerto” de Nietzsche se refiere a la Pasión de Cristo, pero esto no figura en el texto original. Contemporáneamente Martin Heidegger también estaba preparando una interpretación filosófica de este fragmento de Nietzsche. No es probable que Zambrano la haya conocido, pero de cualquier forma es interesante comparar ambas lecturas. Heidegger hace una lectura filológica, apegada al texto de Nietzsche y a la historia de la filosofía, interpretando la frase “Dios ha muerto” como la desaparición de los absolutos.¹⁹³ Zambrano, en cambio, asimila el fragmento de Nietzsche a su propia cadena de mitos y lo lleva hasta el momento sacrificial que ella está trabajando. Por lo tanto, la muerte de Dios como Idea se confunde con el episodio bíblico del hijo de Dios que muere en la cruz.

La fuerza estilística con que Nietzsche describe la muerte de Dios es evidente. Si retenemos simplemente las tres preguntas retóricas del Loco que se lamenta por la muerte de Dios —“¿Cómo hemos podido bebernos el mar? ¿Quién nos prestó una esponja para borrar el horizonte? ¿Qué hicimos, cuando desencadenamos la tierra de su sol?”—,¹⁹⁴ podemos observar que contienen imágenes que serán muy atractivas para las recreaciones de Zambrano. Ella acepta esta propuesta de “El loco” como

¹⁹³ Heidegger, “La frase de Nietzsche Dios ha muerto”, en *Caminos de bosque*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 1995, pp. 157-198. El texto recoge las reflexiones de los cursos sobre Nietzsche (1936-1940), pero permaneció inédito hasta la edición en alemán en 1984.

¹⁹⁴ Nietzsche, “El loco”, *La gaya ciencia*, § 125, trad. José Jara, Caracas, Monte Ávila, 1985, p. 115.

fundamento de su recreación de la muerte de Dios en manos de los hombres, cuando en “Dios ha muerto” dice que matar al hijo de dios se considera un elemento específico de la tradición cristiana y representa el inicio de la madurez del hombre occidental. Sin embargo, el sentido que le atribuye Zambrano no es muy común. Tiene que ver, una vez más, con el camino de conocimiento que se ha venido esbozando en el libro. Para ella, matar a Dios es tomar conciencia de lo más oscuro del ser humano. La pasión de Cristo es el pasaje bíblico que logra mostrar los deseos desconocidos. Se nombran “pesadillas” o “espantos nacidos de tan ignorados lugares de nuestra alma” (p. 149).

El punto más alto de intercambio entre el hombre y lo divino está marcado por el crimen de pretender destruir a Dios para adentrarse por completo en lo divino. De este modo, la historia que se cuenta en la Biblia, más que una lección de reconciliación en el amor, sería un acto de participación sagrada: matar a Dios para hundirse en su secreto. La muerte se convierte en la única posibilidad de regresar al abismo de lo que aún no se ha creado y volver a nacer. Una vez más aparece el ciclo de renovación muerte-vida en este fragmento, en el que además para hablar de Cristo se usa el pronombre con mayúscula, Él, mientras que Dios es nombrado, con minúscula, “dios del sufrimiento”: “Es Él quien puede suscitar este crimen y este amor. El que lo suscita inexorablemente. Pues hay que apurar el sufrimiento bajo el dios del sufrimiento y abismarse siguiéndole hasta su abismo” (p. 150).

En medio de estos razonamientos no se ha renunciado a presentar las imágenes que evocan el sufrimiento. El abandono de Cristo y sus palabras en la cruz hacia el final del tormento —“Dios mío, Dios mío, por qué me has desamparado” (S. Mateo, 27: 46)— se proponen como vía hacia la reconciliación con lo divino. Es el paso de la desesperación, la ausencia de Dios, a la accesibilidad. Al igual que con Job, pero aquí

con el matiz del amor, que viene de la fusión de amor y muerte, se dice al principio de “Dios ha muerto”: “En esta paradoja que agota la desesperación se abrirá el camino de la accesibilidad: Dios se ha hecho accesible sólo después de haber permitido a su hijo sentirse abandonado” (p. 144). Con esta fusión de contrarios —abandono y accesibilidad, vida y muerte— se está reinterpretando la postura frente a lo divino. La Pasión de Cristo ha perdido su sentido original y se ha insertado enteramente dentro del pensamiento de Zambrano. Ahora Cristo representa el crimen, las pesadillas, lo más oscuro de los pensamientos humanos; pero al mismo tiempo desde esta relación con lo divino se establece la única veta posible de creación. Entraría en juego aquí el misterio de la Resurrección, pero se plantea dentro del mundo poético de la autora: “«Dios ha muerto», se ha hundido otra vez su semilla, ahora en las humanas entrañas, en ese nuestro infierno, donde engendramos, cuando engendramos” (p. 151). Aparece el dios semilla, el arraigo en las entrañas; y está además el infierno creador. La imagen, anteriormente expuesta, de lo divino volviendo sobre sí mismo en el ciclo encarnación- muerte-resurrección, se abre hacia otro lugar donde podría engendrarse lo divino. La unión de los contrarios se ha vuelto más tensa y esta tensión continuará hasta las líneas que cierran el ensayo:

Si Dios creó de la nada, el hombre sólo crea desde su infierno nuestra vida indestructible. De ella, agotada nuestra humana comunión, saldrá un día a la claridad que no muere, pero invisible casi, confundido con la luz, volver quizá, a decir a nuestro amor rescatado: *Noli me tangere...* (p. 152).

Apenas se esboza una posible salida a la luz. Pero esta forma de presentar el último momento de la relación con lo divino abre diferentes preguntas sobre el proyecto de Zambrano. El “infierno del que engendramos” ¿podría tomarse como el lugar de la escritura? ¿Es justamente la parte más oscura de sus reflexiones la que desemboca en los fragmentos poéticos del libro? Y, finalmente, con esto ya está en

juego la pregunta sobre la visión de la poesía en el libro: ¿cómo se está entendiendo la creación poética entre los dos extremos de la ligereza anteriormente mostrada en los griegos y estas nuevas imágenes infernales?

V. EL ORIGEN DE LA CREACIÓN POÉTICA

Parecería que en el libro las reflexiones sobre la poesía ocupan un lugar secundario en comparación con la recreación de los dioses, pero dimensionándolas dentro de la representación de lo divino se hace evidente que en realidad son el punto final de la secuencia de mitos. Pues la valoración de la poesía solamente se puede reconstruir cuando se unen las alusiones contenidas en la recreación de los dioses griegos con las que figuran en los personajes del cristianismo. Siendo así, un primer acercamiento a la valoración de lo poético en *El hombre y lo divino* exige establecer líneas de referencia con todos los temas anteriores, poniendo especial atención en la mediación entre contrarios: lo sagrado y lo divino, la luz y la oscuridad, la vida y la muerte, por mencionar sólo algunos.

Los estudios sobre este libro coinciden de forma inequívoca en esta percepción de lo poético.¹⁹⁵ La asociación poesía y religiosidad comienza con las analogías entre la calidad de los dioses y la calidad de vida de sus adoradores. En la medida en que conviene procurarse algún tipo de cercanía con lo divino se requiere una construcción

¹⁹⁵ La poesía como forma de conocimiento es uno de los temas más trabajados en los estudios sobre Zambrano. Algunos acercamientos que se detienen en *El hombre y lo divino* son el libro de Chantal Maillard, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, Barcelona, Anthropos, 1992 (especialmente el capítulo “Palabra mediadora”, pp. 50-56); el artículo de María Fernanda Santiago Bolaños, “María Zambrano, Ludwig Wittgenstein: palabras en las alas de los pájaros”, en las *Actas del II Congreso Internacional sobre la Vida y Obra de María Zambrano*, op. cit., pp. 733-752; y otro de Javier Díaz López, “De la palabra sagrada como acción operativa”, en José María Beneyto y Juan Antonio González Fuentes (eds.), *María Zambrano. La visión más transparente*, op. cit., pp. 135-146.

expresiva que contenga lo racional y lo irracional sin disociación. Siguiendo este razonamiento, lo divino se origina en la poesía y necesita de ésta para conservarse; por eso, en las figuras de los dioses, con todo y su contrapunto desde lo sagrado, está en juego la creación poética.

Algo que ha quedado pendiente es indagar si en tales reflexiones la poesía alcanza un peso propio que trascienda la simple cualidad mediadora entre los contrarios. Valdría la pena pensarlo porque, aun si no alcanzan la rigurosidad de un esbozo teórico, las alusiones a la poesía trazan algunos aspectos interesantes sobre su origen y la función del poeta; mismas que, asimiladas al proyecto central del libro, aparecen como un mito más.

Para empezar hay que tener en cuenta que crear un mito sobre el nacimiento de la poesía encuentra su correspondencia en la participación del poeta. En muchos fragmentos del libro es difícil separar la poesía del poeta; de la misma forma en que tampoco se pueden separar las unidades conceptuales vida y poesía. Esto se relaciona con la idea de participación sagrada en el pensamiento mítico que, como ya se ha explicado, simboliza una operación mágica de regreso del pasado en el presente. Al relacionar los mitos y la poesía se intenta revivir el origen de su manifestación como lenguaje.

Estas ideas sobre la poesía como mito de revelación y participación sagrada no son exclusivas de Zambrano. Se alcanza a ver su cercanía con los poetas que la frecuentaban. Por ejemplo, están estos versos sobre la actualización del pasado mítico en “Realización del mito” de Emilio Prados:

¡Vendado el mundo externo —fe del día—,
piensa ciega a la luz del mundo que en él cobija!
¡Baja —externa unidad múltiple un rayo—
a iluminar lo oscuro abandonado!

.....
¿Despierta el mito?...

(Vuelve, comunica
 su abierta aparición: su única vida.)
 ¿Se unen dos mundos?...
 (Dentro de la venda,
 en la fe, bajo el nombre que los niega.)¹⁹⁶

Es central esta condición dialéctica del mito, y no implica necesariamente distinciones entre un culto u otro. Lo más importante es conciliar la luz y la oscuridad; es decir, unir dos mundos con toda la simbología que encierran. Regresando a Zambrano, el mito poético que ella forma une a los griegos y los cristianos en una misma secuencia con gran precisión: por ejemplo, el delirio de Job y el de Dionisos; la palabra revelada de Jehová y la del Oráculo de Delfos. Difícilmente fue una estructura planeada, como lo demuestran las fechas de composición de los textos; en todo caso, las correspondencias simétricas vienen de la permanencia en el mismo lugar de enunciación.

Antes de analizar esta sucesión de contrarios alrededor del origen de la poesía, es relevante repasar la idea de participación sagrada que Zambrano atribuye al poeta. Según la lógica del pensamiento mítico, hay una relación de ida y vuelta entre los hombres y los dioses. El elemento mediador es el lenguaje poético y en cuanto tal lleva una doble función: permite la creación de imágenes de lo divino al mismo tiempo que exige una consecuente actitud vital de sus adoradores. De este modo, hablar del mito poético en Zambrano exige rescatar su dimensión más humana. No deja de ser ésta una idea polémica, pues desplaza la atención de los elementos formales hacia reflexiones sobre un conocimiento interior y una forma de acercarse al mundo. Y es que además de la musicalidad, el ritmo, la fusión de los contrarios y la armonía, no hay más alusiones a los recursos estilísticos. Es posible que con esto se

¹⁹⁶ Emilio Prados, "Realización del mito", vv. 16-19 y 25-30. Este poema cierra *La piedra escrita* (1958-1960). La cita proviene de la edición de Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira, *Poesías completas*, tomo II, México, Aguilar, 1976, pp. 839-840.

limite la perspectiva sobre la poesía, pero poner algunas de sus cualidades en relación con cierta calidad de vida abre la noción de lo poético más allá de lo esperado.

Aquí hay otra coincidencia, esta vez con Lezama Lima, gran amigo de Zambrano. Algunos años atrás él decía en una carta a Marcos Fingerit:

Toda gente que nos dice con una satisfacción petulante: el arte puro, la poesía están ya [superados] demodado. Como si la poesía pura fuese tan sólo una escuela poética y no una profunda actitud del espíritu, producto de complejísimas justificaciones. Aquí cito [palabras de] María Zambrano.¹⁹⁷

Tiempo después, en “Cómo se pinta un dragón”, Valente dirá: “Sólo se llega a ser escritor cuando se empieza a tener una relación carnal con las palabras.”¹⁹⁸ Siguiendo esto, en *El hombre y lo divino* puede decirse que un poeta es aquel que en un manejo diferente del lenguaje lleva consigo el trabajo difícil e incluso doloroso de conocerse. Los caminos de este conocimiento, representados en las alusiones simbólicas al descenso, esperan dar con la fuente de la creación para abrir el paso de la memoria hacia la imaginación. Por eso la revelación poética no es simplemente un regalo; implica conocerse, reconciliarse y reinventarse. Dice Paz, en otra coincidencia con Zambrano:

La experiencia poética es una revelación de nuestra condición original. Y esa revelación se resuelve siempre en una creación: la de nosotros mismos. La revelación no descubre algo externo, que estaba ahí, ajeno, sino que el acto de descubrir entraña la creación de lo que va a ser descubierto: nuestro propio ser.¹⁹⁹

Y Zambrano, en “La disputa entre la poesía y la filosofía sobre los dioses”, dice esto

¹⁹⁷ Carta a Marcos Fingerit (el editor la sitúa entre 1938 y 1939), en *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, ed. Iván González Cruz, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 1998, p. 474.

¹⁹⁸ Valente, “Cómo se pinta un dragón”, en *Obra poética 2: Material memoria (1977-1992)*, Madrid, Alianza, 1999, pp. 9-12; la cita, p. 11.

¹⁹⁹ Paz, *op. cit.*, p. 149.

sobre el poeta:

Ofrecerá en cambio de estas razones [filosóficas] su propio ser soporte de todo lo que no permite ser dicho, de todo lo que se esconde en el silencio: la palabra de la poesía temblará siempre sobre el silencio y sólo la órbita del ritmo podrá sostenerla. (p. 70)

Rescatar lo que está en silencio viene acompañado del proceso de autoconocimiento: descender a la oscuridad de lo indeterminado, hacer memoria para recuperar la propia alma, según los pitagóricos, y alumbrar el espacio vital del corazón, según el Libro de Job, da un matiz especial a la poesía. Se representa con una trayectoria sinuosa en la metáfora del vuelo de la paloma: “sin saberlo llevada sólo por su único saber: el sentido de orientación” (p. 70). Según esta imagen, el poeta no sigue un camino trazado. Como la paloma, va o viene de algún lugar pero su sentido de orientación le permite saber el lugar al que quiere llegar. Por eso la obra poética no puede sostenerse en la claridad de las razones; solamente contiene, dice Zambrano, “el gesto de la mano que indica una dirección” (p. 70).²⁰⁰ Esta noción del sentido de la orientación se alcanza a ver dentro del proyecto del libro cuando cada figura de los griegos espera a su contrario en los cristianos para conformar una sola imagen, y cada una de ellas representa un momento diferente del proceso creativo: el ritmo, la armonía y el delirio.

El primer momento de creación corresponde al ritmo que a su vez se divide en tres conceptos: el ritmo exterior, el sentir originario y el ritmo interior. En la apropiación del ritmo exterior se revela el sentir originario y se pone en marcha el ritmo interior. Aquí la figura central es Cronos. En la medida en que es el dios que

²⁰⁰ También Paz menciona este camino refiriéndose al ritmo de la poesía: “El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga ‘algo’. Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo.” *Ibid.*, p. 57.

yace bajo todo lo creado, Cronos fundamenta el origen de la poesía y se asume que ésta sólo puede manifestarse en el devenir temporal. Esto se desarrolla ampliamente en “La condenación aristotélica de los pitagóricos”, donde se dice que la primera manifestación rítmica consiste en someter el tiempo cósmico a una medida: “El número inicial, primero es un encanto mágico, el simple contar que lo amansa en monotonía” (p. 85). Se describe como “mágico” porque encierra el misterio de todo lo que permanece irreductible a la condición humana. Por eso es la dimensión exterior del ritmo. La dimensión interior del ritmo comienza a asirse cuando se descubre la propia respiración. Zambrano la presenta como Cronos respecto a los dioses: acompañando todos los movimientos humanos. Dice: “instante a instante junto con el martillo de su corazón” (p. 80). Y esto se relaciona con la metáfora del corazón en la historia de Job, representada como la única entraña capaz de revelar el ritmo interno en su palpitación.

Comienza a notarse que para hablar de la poesía se juega con la recreación poética de las sensaciones: la respiración y los latidos del corazón. Con esto se regresa a la propuesta de dejar a un lado el pensamiento racional, pues sólo desde una dimensión irracional la experiencia del ritmo se encuentra con el “sentir originario”. Esta metáfora del sentir originario en cuanto forma de conocimiento se relaciona con lo oculto y lo que queda por descifrarse, pero en relación con la poesía toma una función ligeramente distinta: la de propiciar la discontinuidad en la continuidad. Es importante porque de esta irrupción discontinua depende la toma de conciencia del propio cambio y, por tanto, de la propia muerte. De nuevo, la idea se forma solamente con la representación de sensaciones. En “La disputa entre la poesía y la filosofía sobre los dioses” se describe cómo “adentrarse en el lugar de las tinieblas” (p. 67), un lugar donde “el asombro aún mudo, se despierta” (p. 72). También se describe “el

sentir irreductible del tiempo y del amor que corre en suerte” (p. 74), que en “La condenación aristotélica de los pitagóricos” es presentado como “sentirse suspendido, flotante” (p. 105).²⁰¹

Esta noción del ritmo compuesta de tres dimensiones distintas desemboca en el concepto de la armonía. Zambrano la presenta en una analogía con el mito de Orfeo en los viajes de descenso y ascenso de los ínferos, proponiendo que la poesía va y viene de la oscuridad con la esperanza de resolverse en una imagen armónica. En “La condenación aristotélica de los pitagóricos” se crea esta tensión interior-exterior cuando, en palabras de Zambrano, el gemido del corazón se disuelve en “misteriosa dulzura que sale de las entrañas del universo” (p. 109). Se dice también que este viaje del alma entre el corazón y el universo sólo puede realizarse en los “abismos de tiempo”. Es ésta una imagen del tiempo y del espacio que no puede cuantificarse: por eso se imagina el nacimiento de la poesía en un entorno misterioso. De aquí proviene la música de Orfeo que transformada en palabras podría convertirse en un poema. La idea había comenzado en “De los dioses griegos” con la metáfora de la aurora que juntaba la música con la poesía; y continúa en la leyenda de Orfeo, pero nunca se representan como formas terminadas. Para ser manifestaciones concretas la música y la poesía necesitan estar acompañadas de una acción. Dice Zambrano, refiriéndose al viaje de Orfeo: “Acción poética que se desata en delirio, principio de la poesía, el llanto y el gemido, principio de la música” (p. 108). Comienza a notarse que lleva más peso dilucidar el origen que propicia la creación poética que la poesía misma; es decir, acercarse a su origen justo antes de que comience su transformación en poema.

²⁰¹ También aquí Paz tiene una idea similar: “Ese instante revela la unidad del ser. Todo está quieto y todo en movimiento. El silencio habla. La muerte no es algo aparte: es de manera indecible, la vida. La revelación de nuestra nadería nos lleva a la creación del ser. Lanzado a la nada, el hombre se crea frente a ella.” *Ibid.*, p. 149.

Después de esta idea de armonía que privilegia lo inacabado, se acercan un poco más a la manifestación poética la embriaguez dionisiaca y las quejas de Job. El delirio presente en ambos corresponde al momento intermedio entre el ritmo y la expresión poética. En el caso de Dionisos, viene de su capacidad para rescatar a todos los seres nacientes que habitan en el interior del hombre y, en el de Job, de las quejas que lo reducen a una “pura entraña”. La embriaguez del culto dionisiaco y el grito de dolor de Job son expresiones liberadoras. Ahora bien, lograr su despliegue poético y la transformación del delirio en palabra, exige encarnarlas; vivirlas primero desde su vínculo con la luz de Apolo, en la frase del Oráculo: “conócete a ti mismo”, y luego desde la creación a la que mueven las palabras reveladas a Job: “haber de hacer”. Sin embargo, la luminosidad sugerida en estas dos manifestaciones de la divinidad no marca una forma o un modelo establecido con anterioridad; solamente propicia la creación de imágenes luminosas con la condición de que se construyan en el tiempo y que en éste se agoten. Volviendo a las coincidencias con los poetas, es muy parecida la visión de Lezama en su “Introducción a un sistema poético”:

La mano vacila, goza en perderse, termina en tiza negra a la búsqueda de la blanca caliza que ahora sirve de encerado. Los anteriores concéntricos de alabastros son reemplazados por ansiosos espirales alcióneos. Las tormentosas letras sobre la blanca caliza van trazando: el reposo absoluto es la muerte.²⁰²

Según muestran estas imágenes, la poesía es la sucesión temporal de formas, o máscaras, en un constante juego entre la luz y la oscuridad. Para Zambrano, de esta dualidad vida-muerte depende la existencia intermedia entre lo sagrado y lo divino, que también podría representarse como la inmersión en lo sagrado para reencontrarse en las imágenes de lo divino. En “Dios ha muerto” se veía la muerte de Cristo como

²⁰² Lezama Lima, “Introducción a un sistema poético”, en *Antología para un sistema poético del mundo de José Lezama Lima*, op. cit., p. 337.

un intento por acompañar este camino creativo hasta deshacerse: “en una especie de vértigo, de tentativa última para sumergirse en su seno definitivamente”, dice Zambrano (p. 150). El vértigo al que se refiere no tiene por seguro el regreso a la luz; solamente el dolor y el delirio se suman a la representación inacabada de la creación poética.

De este modo, las imágenes de lo divino de ambas tradiciones se acercan estableciendo relaciones de correspondencia, pero dejan una contradicción por resolver. Son recurrentes las alusiones al descenso, mientras que la conciliación en la luz es apenas una esperanza, como ocurre en “La condenación aristotélica de los pitagóricos”: “solamente podemos despertar hundiéndonos en nuestro sueño” (p. 111). El sueño tiene un significado diferente del que le será concedido en *El sueño creador*. Aquí se asocia con el paso por lugares cada vez más oscuros; como en la figura de Cristo que pide la creación desde el infierno humano. Pero ¿realmente es posible hablar de la poesía desde la completa oscuridad o desde el infierno personal? El contraste es difícil de conciliar: por un lado está el vitalismo que sostiene que “no es enteramente desdichado el que puede contarse su historia”; por el otro, el descenso hacia las imágenes cada vez más oscuras de Job y Cristo. La dualidad no pasó inadvertida, como se ve en una carta escrita en marzo de 1956 y en la cual Lezama Lima le decía a propósito de *El hombre y lo divino*:

Su último libro nos asegura que ya usted está en la vía de las iluminaciones, en que todo se resuelve en luz. Ha ya alcanzado unas claridades que la alejarán del infierno.²⁰³

Frente a este comentario de Lezama, expresado desde una profunda cercanía con la autora, no se puede agregar nada más sin caer en especulaciones innecesarias. Lo

²⁰³ Lezama Lima, *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea, op. cit.*, p. 514.

único que queda por decir es que tal vez este contraste entre la claridad reflexiva y los infiernos interiores se resolvió en movimientos inesperados que, más allá de cualquier valoración sobre el camino creativo elegido por la autora, originaron los quiebres poéticos más sugerentes del libro.

CLAROS DEL BOSQUE, 1977

Claros del bosque se publicó en Barcelona por la editorial Seix Barral en 1977, cuando Zambrano se encontraba en La Pièce durante la última etapa de su exilio. Una diferencia significativa respecto a las obras anteriores es que este libro es una composición unitaria, redactada en un periodo más breve y sin fragmentos previamente publicados. En la cronología “Luz para la sangre. Genealogía del pensamiento en la vida de María Zambrano” Jesús Moreno Sanz muestra que la redacción de los primeros fragmentos del libro en 1971 coinciden en tiempo con los textos más tardíos de *El hombre y lo divino*, aunque esta simultaneidad no implica que compartan los mismos lugares de enunciación.²⁰⁴ Es por demás evidente la distancia estilística y conceptual entre ambos libros. Pero ¿de dónde viene esa diferencia? y, sobre todo, ¿cuál es el nuevo proyecto creativo que ahora corre por debajo de *Claros del bosque*? Para responder estas preguntas se podría empezar por considerar un hecho tan determinante, por el peso literario concedido, como fue la muerte de Araceli Zambrano en febrero de 1972. Cuenta Moreno Sanz que la autora redactaba “El delirio-El dios oscuro”, incluido en la parte III de *Claros del bosque*, cuando recibió la noticia de la muerte de su hermana. A partir de ese momento ella suspendió

²⁰⁴ Moreno Sanz, “Luz para la sangre. Genealogía del pensamiento en la vida de María Zambrano”, en José María Beneyto y Juan Antonio González Fuentes (eds.), *María Zambrano. La visión más transparente, op. cit.*, pp. 13-44. Por la minuciosidad en los datos citados se puede tomar esta cronología como una guía importante al situar las fechas de composición de los textos en correspondencia con aspectos de la vida de la autora, como su paso por diferentes lugares, sus lecturas y los autores más influyentes en su obra, entre otros.

la escritura del libro y no fue sino hasta 1975, año ya muy cercano a la fecha de su publicación, cuando lo retomó por completo.

El silencio frente a la muerte se convirtió en uno de los lugares más representativos de esta última época. Se habla abiertamente de esto en varias ocasiones. Una de ellas, importante por la relación establecida con la composición de *Claros del bosque*, fue la conferencia para el homenaje que le hizo el Colegio San Juan Evangelista. Aquí la autora confiesa haber experimentado esa muerte como propia, recordando que su primera reacción fue vagar por el bosque, con el pensamiento suspendido, entre los lugares que anteriormente las dos habían recorrido juntas. De ahí proviene la dedicatoria del libro: “En memoria de Araceli” y Zambrano la reconoce como una ofrenda a quien desde su ausencia la hizo transitar por nuevos lugares:

Se fue formando en un acto de ofrenda a la persona a quien va dedicado, mi hermana Araceli que acababa de desaparecer. Yo recorría aquellos parajes, aquellos parajes que fueron los de nuestra vida, con la misma espontaneidad y mirando sin sentir mi mirada.²⁰⁵

Asimismo, es de gran relevancia para Zambrano el aislamiento elegido en este momento de su exilio. Como ya se dijo, *Claros del bosque* fue escrito en La Pièce, en un lugar que —describe Moreno Sanz— era una “casa-granja-cueva insertada en la roca”, y del que Zambrano decía: “parece un convento abandonado, pero tiene gracia.”²⁰⁶ Si bien este lugar se volvió destino de las peregrinaciones de sus amigos —

²⁰⁵ La transcribió María Luisa Maillard como Apéndice de su libro, *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*, con el título “Los lugares de la palabra en *Claros del bosque*”, *op. cit.*, p. 269. Zambrano dirá algo similar en la autobiografía que entregó al número de homenaje de *Anthropos*, art. cit., p. 71: “Al volver al campo, allí donde he sido tan feliz y tan entremezclada con la naturaleza, salió *Claros del bosque*, que en parte el título lo debo a mi hermana, que me decía: «Tiene que ser algo del bosque», y digo «Pero voces no pueden ser», hasta que ya después de muerta ella salió el título *Claros del bosque*.”

²⁰⁶ Moreno Sanz, *op. cit.*, p. 36.

Valente, Cortázar, Agustín Andreu, entre otros—, hay un cambio repentino de la andaluza hacia la búsqueda de la soledad como refugio, diferente del movimiento errante que ella había seguido antes, negándose a residir definitivamente en algún sitio.²⁰⁷

José Luis Abellán, en el capítulo “El universo iniciático de María Zambrano: un camino hacia la redención social”, de su libro *María Zambrano. Una pensadora de nuestro tiempo*, interpreta *Claros del bosque* desde estos pasos del exiliado que propician el abandono de cualquier espacio posible hasta no quedar —dice Abellán— “colgado del tiempo”.²⁰⁸ Además, en este momento el oído toma un papel determinante al volverse el único de los sentidos corporales que puede ofrecer un lugar de pertenencia. En Zambrano este camino podría interpretarse como la búsqueda del espacio iniciático que finalmente le permitió culminar en soledad casi todas las aspiraciones de su pensamiento. La clave de esta transición está, como dice Abellán, en la representación que pocos años antes ella hiciera del mito de Antígona, acercándola a su propia vida. En su versión, Antígona no se suicida al final de la tragedia, sino que continúa enterrada en vida, expulsada del mundo y cumpliendo una condena. Dice Zambrano: “Antígona, enterrada viva, no morirás, seguirás así, ni en la vida ni en la muerte, ni en la vida ni en la muerte...”²⁰⁹ Abellán cuenta que mandó

²⁰⁷ Moreno Sanz es uno de los pocos zambranistas que comenta la soledad elegida al final de la vida de Zambrano. En la biografía apenas citada, “Luz para la sangre” (pp. 30 y 38), habla de las propuestas que la andaluza rechazó cuando decidió establecerse en La Pièce: en México le fue ofrecida la Cátedra de Metafísica que ocupaba García Bacca; de Cuba recibió una invitación de Fidel Castro; y asimismo el teólogo Agustín Andreu le ofreció regresar con él a España.

²⁰⁸ Abellán, “El universo iniciático de María Zambrano: un camino hacia la redención social” en *María Zambrano. Una pensadora de nuestro tiempo*, op. cit., p. 72. Para fundamentar esta concepción del exiliado Abellán se basa en los siguientes textos de Zambrano: “Carta sobre el exilio”, *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, art. cit., pp. 65-70; y el capítulo “El exiliado” de *Los bienaventurados*, op. cit., pp. 29-44.

²⁰⁹ *La tumba de Antígona*, México, Siglo XXI, 1967, p. 30.

estas reflexiones a la autora, intuyendo que su vocación de Antígona fue el sacrificio que le volvió accesible la conciliación entre el cielo y los íferos. Y ella le respondió con esta breve nota en la dedicatoria de su ejemplar de *Claros del bosque*: “Para José Luis Abellán, con admiración y temor, que tanto de eso se siente ante aquellos que nos han descubierto.”²¹⁰

Todos estos cambios en la situación y el origen de la escritura pesarán sobre sus últimas obras. *Claros del bosque* mostrará la perseguida conciliación entre el pensamiento y la poesía, con las posibilidades creativas que ofrece la contemplación de un centro y su eje proyectado en el universo; pero será algo logrado a costa de acotar el horizonte de *El hombre y lo divino* en una reinterpretación totalmente orientada hacia la creación intelectual. Porque, además, *Claros del bosque* habla de iniciación y aprehensión de un conocimiento hermético, en contraste con la propuesta de *El hombre y lo divino* que privilegiaba la pluralidad de interpretaciones en torno a los dioses griegos.

1. La recepción del libro

Antes de pasar al análisis, convendría detenerse a comentar brevemente la recepción inicial, importante porque marcó la incursión de la obra de Zambrano en los estudios académicos. Si bien los primeros comentarios fueron de sus amigos —José Ángel Valente, Pere Gimferrer, Héctor Ciochini—, *Claros del bosque* motivó el reconocimiento de la obra entera de la autora dentro de la disciplina literaria.

A Valente se debe la primera interpretación de la metáfora zambraniana del *claro*, entendida como el nacimiento de la palabra anterior a todas las significaciones posibles, siendo por tanto el único origen de la creación poética. Así concluía su

²¹⁰ Abellán, *op. cit.*, p. 99. La dedicatoria fue escrita el 6 de marzo de 1985.

artículo “Del conocimiento pasivo o saber de quietud”, publicado el 26 de noviembre de 1978 en *El País*:

A la desencarnación del logos correspondería la corrupción del lenguaje, la inadecuación de los nombres y el exilio de la palabra. El saber de los claros del bosque volvería a ser un saber de la palabra como lugar de la reconciliación. Lugar de la absoluta latencia del ser, lugar de lo poético.²¹¹

Habría que tener presente esta terminología: la desencarnación, el exilio y el saber como reconciliación, al analizar los fragmentos del libro. En el mismo sentido, es significativa una carta de 1975, en la que Valente decía a la autora: “la palabra poética ha de ser ante todo percibida no con la mediación del sentido, sino en la inmediatez de su aparición absoluta”, lo que la convierte en un lugar desde el que puede surgir el lenguaje. Concluye Valente: “Poema querría decir así lugar de aparición de la palabra.”²¹²

Llama la atención la cercanía del término “palabra” con la creación poética. Pero no ha de confundirse con la manifestación concreta del lenguaje. Valente y Zambrano comparten esta visión de la *palabra*, o también *palabra poética*, en relación con lo originario y lo naciente. Corresponde a un momento anterior al poema, como se podrá ver en el fragmento “Lo escrito” de *Claros del bosque*. En la conferencia ya citada, Zambrano volverá sobre esta reflexión dándole un tono autobiográfico: dirá que escribió el libro recogiendo experiencias cotidianas en el espacio real del bosque, del que no buscaba obtener nada en especial, sino desposeerse, ofreciendo en sacrificio su lenguaje y su pensamiento a ese lugar que la recogía. Pero inesperadamente su escritura, lejos de desaparecer, comenzó a tomar

²¹¹ El texto será incluido con el mismo título en el homenaje de *Cuadernos del Norte*, 8 (1981), pp. 6-9, y en la recopilación a cargo de Juan Fernando Ortega Muñoz, *María Zambrano o la metafísica recuperada*, op. cit., 1985, pp. 101-108; la cita, p. 108.

²¹² Joaquín Lobato, “Poesía: Guardián de la memoria. Dos cartas de José Ángel Valente a María Zambrano”, *El Maquinista de la Generación*, 3-4 (2001), pp. 109-111; la cita, p. 110.

nuevas formas y se llenó de las revelaciones que acontecen a quien ha dejado de buscar, como se puede vislumbrar en esta vinculación entre la palabra y la creación:

La palabra nace, y entonces como todo lo que nace, padece y nace padeciendo. Y fue lo que se me impuso en aquellas correrías del bosque, de claro en claro, y de prado en prado, y de sendero en sendero. Todo me hablaba, todo me miraba, todo salía a mi encuentro, todo se revelaba, la palabra naciente.²¹³

Tal y como lo está entendiendo, el lugar de la poesía es un espacio donde conviven la oscuridad de la ausencia del lenguaje y el claro de la palabra que recobra su sentido originario. Dejarse temprar por este espacio circundante conduce a la recreación de imágenes que retienen por igual las reflexiones y los momentos indecibles que suscitan los lugares contemplados. Y esto se convertirá en la fuente de creación literaria más importante a lo largo del libro.

También llamó la atención de Pere Gimferrer esta visión de la palabra poética en su artículo “En la morada del lenguaje”, publicado también el 26 de noviembre de 1978 en *El País*. Con la intención de dilucidar la escritura de *Claros del bosque*, él dice: “nos movemos aquí quizá casi siempre en la zona que precede a la palabra, y más de un texto tiene esta zona precisamente por tema.” Por tanto, la tarea que ofrece el libro a los lectores es la de redescubrir el lenguaje: “los *Claros del bosque* instalan a la palabra, en su pronunciarse, en el centro mismo de esta operación. [...] Tal vez en este nombrar resida el conocer: poetizar verdadero.”²¹⁴

Y, finalmente, está un comentario sobre la unión, constitutiva del libro, entre la mística y la poesía. La reseña del poeta argentino Héctor Ciocchini sugería analizar el lenguaje poético de la autora para descifrar su misterio, escondido en el ir y venir del ocultamiento a la revelación:

²¹³ “Los lugares de la palabra en *Claros del bosque*”, *op. cit.*, pp. 263-277.

²¹⁴ Pere Gimferrer, “En la morada del lenguaje”, en Ortega Muñoz *et al.*, *María Zambrano o la metafísica recuperada*, *op. cit.*, pp. 239-244; la cita, p. 244.

Su libro se propone como una convocatoria ritual del misterio. Se pronuncian, se leen por momentos tantas voces, como para que algo notable se produzca. Poder catártico de una obra que lleva en sí, tras la fina madeja de encontradas palabras, como un don la presencia e inmanencia de una muerte que es transformación y paso a un mundo verdadero.²¹⁵

No deja de ser relevante que Ciocchini recurra al lenguaje asociado con el camino místico: habla de rituales, de misterio, de muerte, y finalmente del acontecer de una visión transformada. En esta última época, Zambrano intentará por medio de diferentes recursos estilísticos recrear el ambiente iniciático que entre fragmentos anuncie la posibilidad de acceder a un conocimiento hermético.

Estos primeros acercamientos a *Claros del bosque* tienen en común la inquietud por los rasgos literarios del libro. Claramente éste fue el primer libro en recibirse como texto de creación literaria, y esto lo convertirá, para muchos zambranistas, en la culminación de su pensamiento y de sus proyectos teóricos concernientes al lenguaje poético.²¹⁶ La presentación a *María Zambrano o la metafísica recuperada*, de 1982, a cargo de Juan Fernando Ortega Muñoz, aun si pretendía rescatar su trabajo filosófico, dejó de manifiesto el carácter literario de su última obra (que en aquel momento era *Claros del bosque*). Para este reconocido zambranista la cuadratura literaria de la obra se situaba entre lo sagrado y la mística, siguiendo el proyecto que buscaba dilucidar el lugar originario de la poesía:

²¹⁵ Héctor Ciocchini, “La santa realidad sin nombre. En torno a *Claros del bosque* de María Zambrano”, *Ínsula*, 388 (1979), p. 3; texto incluido con el mismo título en el número de homenaje de *Litoral*, 124-125-126 (1983), pp. 60-62.

²¹⁶ Decía Gimferrer, *op. cit.*, p. 241: “No es aventurado suponer que cierto número no breve, de lectores jóvenes conocerán a María Zambrano precisamente por estos recientes *Claros del bosque*, y otros no tan jóvenes, que la tenían asignada una vaga jerarquía de excelencias sin corroborar a la luz de las lecturas actuales, podrán, si a tanto llegan, dilucidar aquí algo de la verdadera imagen de la autora de *El sueño creador*.” Por otra parte, sería interminable consignar todos los estudios que sitúan *Claros del bosque* como la obra cumbre de Zambrano. Dos ejemplos importantes serían: Abellán, *op. cit.*, pp. 74 y ss.; y Ortega Muñoz en la Presentación de su libro *Introducción al pensamiento de María Zambrano*, *op. cit.*, p. 23.

Este carácter poético de la obra de Zambrano tiene además cierta proyección sacral que nos recuerda la vinculación con lo sagrado que tuvo la poesía en su primera manifestación y que alcanza posteriormente en los momentos cumbres de su desarrollo.²¹⁷

Y como éste se pueden encontrar numerosos comentarios sobre lo poético en su última época, además de algunos apuntes sobre los rasgos formales que la componen. Se hablará, aunque sea a modo de esbozo, de las imágenes y del ritmo fragmentario de su discurso. Ahora bien, en futuros estudios, incluso con este reconocimiento literario, sucederá lo mismo que con las obras anteriores porque será mayor el interés por lo argumentativo: indagar en el posible origen filosófico de la metáfora del *claro*, del *horizonte*, o bien trazar los caminos que conducen al nacimiento de la poesía. Aunque recientemente hay algunas excepciones a esta regla general. Están las tesis de María Luisa Maillard y de Goretti Ramírez, que se centran en la veta de la creación literaria. Goretti Ramírez se detiene a analizar algunos rasgos literarios, resaltando el fragmentarismo como el aspecto más representativo del estilo zambraniano, mientras que Maillard se interesa por el proceso de recreación de figuras simbólicas y míticas sobre la temporalidad a lo largo de toda su obra. Al respecto, también es sugerente el trabajo de Óscar Adán orientado hacia la conciliación entre ambas disciplinas, la filosófica y la literaria, como punto de partida obligado al aproximarse a los textos de Zambrano. Al igual que Maillard, él sitúa esta posibilidad de lectura en las reflexiones y las creaciones poéticas en torno a lo temporal.²¹⁸

²¹⁷ Ortega Muñoz, Introducción a *María Zambrano o la metafísica recuperada*, op. cit., pp. 9-34; la cita, p. 24.

²¹⁸ Como ya se comentó, las dos primeras fueron tesis doctorales del área de literatura posteriormente publicadas como libros: Goretti Ramírez, *María Zambrano, crítica literaria*, op. cit.; y María Luisa Maillard, *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*, op. cit.. De Óscar Adán se puede consultar el artículo "La entraña y el espejo."

Por lo demás, de este libro se han comentado ampliamente los referentes intertextuales, provenientes de la tradición filosófica, a los que la autora responde con un discurso poético. No obstante la continuidad de motivos temáticos y sobre todo de recursos literarios que se mostrarán más adelante, *Claros del bosque* tiene una visión del mundo muy distinta en relación con las obras anteriores. La discusión sobre este cambio se ha centrado en la importancia que para este momento de su trayectoria cobraron dos tradiciones: por un lado, la Filosofía Perenne, especialmente con Louis Massignon y Henry Corbin; y por el otro, las últimas obras de Martin Heidegger, en un periodo de la evolución de Heidegger que se conoce como el de la *Khere* o el viraje.

La influencia de la Filosofía Perenne, también llamada Tradición Unánime, basada en el reconocimiento de lo religioso y de la realidad divina como fenómeno constitutivo de lo humano, se ha explorado en los estudios de Chantal Maillard, especialmente en su artículo “María Zambrano: los inicios de la nueva racionalidad”. Para la zambranista malagueña, el interés en lo práctico por encima de lo teórico; el valor de síntesis de la imaginación, presente en la exigencia de encontrar lo corporal del espíritu y lo espiritual del cuerpo; así como la insistencia en grandes símbolos tradicionales, como el centro, el corazón, la cruz, la fuente, la aurora y el laberinto, bien podrían ser herencia de la Filosofía Perenne en la obra de Zambrano.²¹⁹ Ahora bien, Maillard aclara que ésta tendría que tomarse con cuidado. En primer lugar porque Zambrano, aun con su admiración por Massignon y Corbin, nunca reconoció

María Zambrano y los griegos”, en Carmen Revilla (ed.), *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*, op. cit., pp. 173-191.

²¹⁹ Chantal Maillard, “María Zambrano: los inicios de la nueva racionalidad”, en Myriam Díaz Diocaretz e Iris M. Zavala (coords.) *Breve historia feminista de la literatura*, vol. V, Barcelona, Anthropos, 1998, pp. 273-296. Sobre las líneas generales de la Filosofía Perenne es un buen punto de partida el libro de Aldous Huxley, *La filosofía perenne*, trad. C. A. Jordana, Buenos Aires, Sudamericana, 1947.

su afiliación a la totalidad de los principios de esta escuela. Al momento de leer su obra, se puede identificar cómo se aleja de algunos puntos, sobre todo de la aceptación de modelos preexistentes, o de la aspiración a la unidad, como forma total y plena. A propósito de esto dice Maillard:

No todos los caminos tienen que moverse sobre huellas consagradas; muy al contrario. Como ella bien dijo, hay caminos que son sendas que se abren en el bosque y que se vuelven a cerrar apenas hemos pasado.²²⁰

Brevemente, Jesús Moreno Sanz, en la cronología ya citada, también mencionaba que Zambrano siempre mantuvo “un envés y una sombra” hacia el tradicionalismo iniciático de la Filosofía Perenne, prefiriendo la figura de Nietzsche en lugar del dogmatismo en que caían algunos de sus autores.²²¹

De nuevo se hace presente un movimiento constante en el pensamiento de la autora. Y a partir de éste se indaga, más que en Nietzsche, en la posible influencia de Heidegger. Pues el solo título —“Claros del bosque”— recordaba la noción del claro o *Lichtung* heideggeriano. Comentaba Gimferrer:

¿Qué región es esta de esos *Claros del bosque*? Pues que de entrada nos sitúa en tal escenario, en su espacio despoblado y sacro de revelación; el lector podría pensar de buenas a primeras que es algo así como las “sendas perdidas en el bosque” (Holzwege) de Heidegger, tan leídas en un tiempo, tan incómodas luego, nuevamente transitadas ahora.²²²

Es conocida la importancia de la obra del filósofo alemán en la formación académica de Zambrano, especialmente a través de Xavier Zubiri, del que la autora siempre recordará haberle sustituido durante un curso entero, mientras él se encontraba en Alemania estudiando con Heidegger. Y ya por cuenta propia, ella

²²⁰ Ch. Maillard, *op. cit.*, p. 278.

²²¹ Moreno Sanz, *op. cit.*, p. 34.

²²² Gimferrer, *op. cit.*, p. 242.

posiblemente empezó a estudiar a Heidegger en los años cincuenta. Moreno Sanz dice que hizo la primera exposición pública sobre su pensamiento en 1951 en La Habana, con la conferencia “El existencialismo de Heidegger”.²²³ Continuó este interés por sus reflexiones sobre el lenguaje y la poesía, llegando a aludir a él como filósofo-poeta en el prólogo a *Circuncisión del sueño*.²²⁴ Curiosamente, en *Claros del bosque* Heidegger no aparece citado directamente, pero está todo un lenguaje que lo evoca hasta tal punto que recientemente Ana Bungård afirmó: “Ninguna de las ideas básicas de *Claros del bosque* son originales en Zambrano. Todas ellas se encuentran formuladas en Heidegger, a quien por momentos parecería aquélla reproducir sin citarlo.”²²⁵

Con esto, se vuelve aun más sugerente observar que en una primera lectura se pueden establecer con gran facilidad numerosas asociaciones entre *Claros del bosque* y las obras de Heidegger, pero una interpretación más minuciosa poco a poco revela que el libro de Zambrano está muy alejado del pensamiento heideggeriano. Un deslinde entre estos dos autores pediría un trabajo más amplio. Por el momento, basta con establecer dos diferencias fundamentales: la imagen misma del “claro”; y aquella de “la cuaternidad” como visión del mundo. El claro heideggeriano carece de una definición conceptual pero se alcanza a vislumbrar a partir de un conjunto de imágenes, algunas de ellas de corte totalmente poético, que apuntan hacia esta noción:

²²³ Moreno Sanz, *op. cit.*, p. 30.

²²⁴ Dice Zambrano en una comparación con Prados: “un filósofo solo, al modo de Heidegger, que luego ha de ir a beber en la poesía”. Este prólogo a *Circuncisión del sueño* se escribió en La Pièce en 1976: se puede consultar en la edición de Pre-textos, Valencia, 1981, pp. 5-14; la cita, p. 11.

²²⁵ Bungård, *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, *op. cit.*, p. 390. En este libro, que originalmente fue una tesis doctoral, es de especial importancia el capítulo “Mística de la penumbra y metafísica de *Claros del bosque*” (pp. 385-423), donde Bungård se da a la tarea de rastrear los textos y las ediciones de Heidegger a los que Zambrano tuvo acceso. Por este estudio se sabe que ella lo leyó en español, prefiriendo las traducciones publicadas en México por José Gaos y Samuel Ramos.

es nombrado el “sonido que llama desde lo cobijador del silencio y que de este modo se aclara”,²²⁶ o también la “puesta en marcha de un camino”.²²⁷ Estas imágenes hablan de un movimiento constante, en cierta forma enérgico, pues no renuncia al proceso de desocultamiento, lo cual también conlleva una cualidad liberadora. Heidegger y Zambrano podrían coincidir en la aceptación de esta metáfora como el lugar que posibilita la creación poética. Sin embargo, es muy diferente el claro zambraniano, en cuanto establece su finalidad en el consuelo. Acertadamente notaba Ortega Muñoz:

En cuanto a las imágenes empleadas observamos el uso de aquellas que dan una idea mayor de estabilidad, sosiego, reposo. La imagen del “camino”, que había sido como el paradigma de la filosofía existencialista [...] se torna ahora “Claros del bosque”, “el Centro”, “la fuente”, “el horizonte”, etc. Se siente cierto aire de paz alcanzada tras un contenido esfuerzo, o algo de estoica resignación, o ese sentimiento de resignada aceptación de aire fatalista que se encuentra en lo más profundo del carácter andaluz.²²⁸

La otra diferencia respecto a Heidegger tiene que ver con la metáfora de “la cuaternidad”, en la que el cielo, la tierra, los hombres y los dioses encuentran su mutua pertenencia, teniendo por centro el acontecer de un claro.²²⁹ Pero Zambrano, como se verá en este análisis, prefiere proyectar, a partir de su propia visión del claro, un eje formado de tres partes: el cielo, la tierra y el infierno. Se mencionarán los

²²⁶ Heidegger, “El habla en el poema. Una dilucidación de la poesía de Georg Trakl”, en *De camino al habla*, trad. Ives Zimmermann, Barcelona, Serbal, 2002, pp. 35-76; la cita, p. 40.

²²⁷ “La esencia del habla”, en *De camino al habla*, *op. cit.*, pp. 141-194; la cita, p. 176. Y continúa Heidegger: “es lo que viene-en-contra, es el Claro dador de lo libre donde lo esclarecido, junto con lo que se oculta, llegan al espacio libre”.

²²⁸ Ortega Muñoz, *Introducción a María Zambrano o la metafísica recuperada*, *op. cit.*, p. 20.

²²⁹ Dice Heidegger en “El habla”: “A la Cuaternidad unida de cielo y tierra, de mortales e inmortales, que mora en el ‘cosear’ de las cosas, la llamamos el mundo. Al ser nombradas las cosas son invocadas a su ser cosa. Siendo cosa despliegan mundo; mundo en el que moran las cosas y que así son cada vez las moradoras. Las cosas, al ‘cosear’, gestan mundo.” En *De camino al habla*, *op. cit.*, pp. 7-25; la cita, p. 16.

dioses como parte del mundo celeste, mientras que los hombres quedarán asimilados a la totalidad de los seres vivos —plantas, animales— que habitan en la tierra. Ahora bien, esta predilección por la trinidad tampoco ha de tomarse como influencia directa de la Filosofía Perenne: por ejemplo, René Guénon reconocía la simbología de la cruz y la cuaternidad como forma de representar el mundo.²³⁰ Más bien, se trata de una elección personal y una toma de postura que, desde luego, determina la composición del libro.

Entonces ¿cuál sería la posición de Zambrano respecto a estas dos tradiciones que la preceden? Trasciende algunos principios dogmáticos de la Filosofía Perenne, así como se aleja de otros conceptos fundamentales del pensamiento heideggeriano. Cobra, por tanto, una especial importancia centrarse en su propio proceso creativo y tomar *Claros del bosque*, precisamente, como una composición literaria.

2. Las líneas de creación literaria

Las reflexiones de *Claros del bosque*, aun si contrastan con la obra anterior, se dejan guiar por una notable continuidad de recursos estilísticos. Figuran en este libro todos los rasgos que aparecían antes: el fragmentarismo, el instante, la fusión de los contrarios, las extensiones de significado, las imágenes, los símbolos, las metáforas, las construcciones rítmicas. Todos estos recursos logran llegar a término formando pasajes de gran complejidad poética.

De entre todos éstos sobresale el manejo del fragmentarismo. Era una inquietud teórica que acompañaba las reflexiones sobre la creación poética, pero, salvo contadas excepciones, no se había logrado construir en los textos. Como se vio

²³⁰ Cf. René Guénon, “La idea del centro en las tradiciones antiguas”, en *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, trad. Juan Valmard, Buenos Aires, Eudeba, 1988, pp. 55-56 [1ª ed. en francés, 1962]. Así como su libro *El simbolismo de la cruz*, trad. Joan Mateu i Rotger, Barcelona, Obelisco, 1987 [1ª ed. en francés, 1984].

en “La escuela de Alejandría”, la aparición de lo fragmentario implicó la renuncia a la visión absoluta del pensamiento racional. Sin embargo, este proyecto quedó de lado en *El hombre y lo divino*, cuando el objetivo central fue construir una cadena que avanzara hacia nuevas imágenes. Ahora, para *Claros del bosque*, es de suponerse que fue necesario un movimiento creativo que propiciara el paso de la continuidad hacia lo fragmentario nuevamente. Aunque tratándose de conquistas poéticas, la aparición del fragmentarismo no es una renuncia o una ruptura, como lo fue en un primer momento, sino el resultado que se desprende del proyecto anterior de la fusión de los contrarios. Esto no significa que la fusión de contrarios desaparezca en el libro; sigue siendo muy importante, pero se disgrega en fragmentos. La clave de la unión entre ambos recursos está en la recreación del instante: la fusión de los contrarios buscaba condensarse en un instante y ahora éste se convierte en un centro que, formado de elementos opuestos, se proyecta hacia diferentes planos, siempre de forma fragmentaria.

Como ya se ha dicho, el fragmento en la obra de Zambrano permite mostrar un pensamiento inacabado: acepta los contrastes que no aparecían en la cadena de la fusión de los contrarios y da la impresión de un discurso que se despliega frente al lector. En este sentido, los zambranistas que han comentado *Claros del bosque* coinciden en que esta obra resulta inaccesible en una primera lectura: sólo después de recorrerla varias veces, alguno de sus fragmentos comienza a tomar sentido y desde éste se pueden ir engarzando otros, hasta llegar a una interpretación global, si bien no definitiva.²³¹

²³¹ Véase, por ejemplo, el comentario de Abellán, *op. cit.*, p. 71: “Una cierta familiaridad con el pensamiento de María Zambrano, cuya obra vengo frecuentando desde más de 20 años, me ha llevado al convencimiento de que una comprensión profunda de su pensamiento y de su significado más hondo exige haber sufrido un proceso iniciático que nos permitía acceder a su declarado hermetismo.”

Además, en relación con el fragmentarismo, es interesante notar que en reflexiones tardías la autora habla de este recurso con ambigüedad. Algunas veces se plantea como incapacidad para crear un sistema más amplio, como en esta carta dirigida a Ortega Muñoz:

Sufro mucho al leerme, *Claros del bosque* que tantos y tan excelentes comentarios ha suscitado no lo he leído aún. Y el darlo a publicar ha sido también para aceptar ostensiblemente que todo lo que doy es fragmentos en el mejor de los casos. Prefiero el fragmento al esbozo.²³²

Pero otras veces se le atribuye una importancia central. Son significativas al respecto las cartas a Emilio Prados, donde —entre la modestia y el orgullo que encierra lograr este tipo de escritura— Zambrano le dice:

No digas, no vuelvas a decirte eso de “fracasado”... ¿qué quieres decir? Los “fragmentos” anuncian un todo y son ya un todo, como cada instante es *Todo* el tiempo y la eternidad... Y tú, lo sabes. Tenemos que trabajar todavía mucho, eso es verdad. Pero cada vez con menos angustia, como llevados de la mano.²³³

Según este comentario, el fragmento es la base de la creación poética porque conlleva una forma especial de articular las imágenes y las ideas.

Ayudaría a entender esta oscilación entre insignificancia y totalidad atribuida a lo fragmentario el pasaje sobre el poeta de *Diótima de Mantinea* escrito poco después de *Claros del bosque*:

Comprendí que el poeta la había visto así; era un modo de ver distinto, pues se trataba de un suceso histórico que es otra clase de movimiento. Esto lo vi como si estuviera bajo el agua. Y en el agua había zonas de diferente luz y densidad y así la imagen real daba origen a varias imágenes fragmentarias que se desvanecían. Algunas se repetían siempre; otras eran cosa de un instante,

²³² Ortega Muñoz, *Biografía de María Zambrano*, Málaga, Arguval, 2006, p. 108.

²³³ Carta a Emilio Prados, 25 de diciembre de 1958, en Francisco Chica “Un cielo sin reposo. Emilio Prados y María Zambrano: Correspondencia(s)”, en James Valender *et al.*, *Homenaje a María Zambrano. Estudios y correspondencia, op. cit.*, pp. 199-259; la cita, p. 214.

¡cuántos ritmos extraños!²³⁴

Se había visto en textos anteriores que una posible fuente del fragmentarismo era la reiteración de una imagen poética —el corazón, la tierra— que funcionara como centro. Nuevamente se reconoce en esto su origen, pero además se establecen cualidades propias para estas imágenes: piden un medio de visibilidad distinto —aquí asociado con el mundo acuático. También, provienen de la fusión de diferentes luces y densidades, lo cual recuerda la serie de contrarios de *El hombre y lo divino*. Sin embargo, ahora hay una diferencia significativa: en lugar de trazar una cadena de imágenes, algunas veces se reiteran, y otras, sólo aparecen brevemente, acentuando la discontinuidad. Por eso, el ritmo se volverá más vivo; la autora habla de “ritmos extraños”, y tiene que ver con el proceso tortuoso que busca la aparición de un centro o “claro de bosque”.

Se manifiestan al mismo tiempo los tres recursos que hemos manejado hasta ahora: el fragmentarismo es el resultado de la noción de “instante” que, a su vez, se desprende de la fusión de los contrarios. Siguiendo esta secuencia, cobra mayor importancia mostrar cómo las imágenes llevan en sí mismas la síntesis de los opuestos. Algunas de las más recurrentes en *Claros del bosque* son: la oscuridad y el claro; el ocultamiento y la revelación; el silencio y la palabra; los cielos y los inferos; la razón y la vida; el pensamiento y la poesía. Como es de esperarse, estas imágenes apuntan hacia la configuración de un centro que, además de unir elementos opuestos, responde a la necesidad estilística y conceptual de condensar la mayor cantidad de rasgos poéticos en el menor espacio posible. Ahora bien, uno de los detalles más complejos de esta visión zambraniana es que difícilmente se acepta la inmovilidad: el centro se propone como centro móvil y en cuanto tal se desdibuja una vez que se ha

²³⁴ Diótima de Mantinea, en *Hacia un saber sobre el alma*, op. cit., p. 227.

construido. Además, se trata de una unidad conceptual que estructuralmente oscila entre lo simétrico y lo asimétrico. Se puede encontrar simetría cuando el corazón es nombrado centro en el apartado V que está en la mitad del capítulo “La metáfora del corazón”, que a su vez está en mitad del libro. Sin embargo, esto no se percibe en una primera lectura porque hay más “centros” —representaciones estilísticas de este símbolo— que siguen una lógica asimétrica. Así, el contraste entre lo simétrico y lo asimétrico da la impresión de un movimiento errante: se aleja de la estabilidad de la simetría y el equilibrio, pero también evita el caos que sugeriría la sola presencia de lo asimétrico.

En medio de este nuevo manejo de los recursos estilísticos ¿qué pasa con los mitos? ¿conservan la misma importancia? En la medida en que se privilegia el dinamismo y las unidades que no se cierran en sí mismas, el pensamiento mítico se mantiene vigente; y los caminos del libro, de un fragmento a otro, se dejan guiar por éste. Ahora bien, la diferencia está en la forma en que se alude a los dioses. En este libro los mitos son parte del instante, constituyen el discurso poético y se manejan como símbolos de creación literaria. De modo que el trabajo hermenéutico previo queda oculto. Siguen habiendo variaciones en las interpretaciones de los mitos, así como la inclusión de algunos nuevos que actualizan la visión de la autora, pero este proceso ya no se muestra en el libro: únicamente se presenta su resultado final en las imágenes logradas. De este modo, acercarse a la recreación de los mitos exige partir, aunque sea brevemente, de los temas principales del libro: la conciliación entre la poesía y el pensamiento, la representación del centro, y el eje proyectado hacia el universo, pues fundamentan un nuevo mundo poético, a partir del cual se podrá valorar la visión final de la poesía en Zambrano. Ahora que la creación con el lenguaje es el tema que se aborda prácticamente en todos los fragmentos, es válido

preguntarse si cambia la percepción de lo poético o si solamente se enriquece. De la misma manera, es legítimo preguntarse si la anterior asociación entre mitos y poesía continúa siendo pertinente.

I. LA CONCILIACIÓN ENTRE LA POESÍA Y EL PENSAMIENTO

En este libro permanecen las objeciones, ya típicas de la autora, en contra de la mitificación de la razón. Sin embargo, éstas quedan en segundo plano frente a un discurso que las deshace mientras argumenta otra vía de conocimiento y elabora una estructura armada principalmente de recursos literarios. Lo primero que salta a la vista en la exposición de este tema es el ritmo logrado: se trata de un ritmo distinto que se relaciona con la noción del consuelo, ya notada por varios zambranistas. La conciliación entre pensamiento y poesía representa, por tanto, una meta cumplida, que proviene de todo un camino previo a través del cual la autora ha nombrado los inferos, los abismos, las entrañas, etc. La brecha irreconciliable que se estaba abriendo al final de *El hombre y lo divino* entre la luz y la oscuridad, con toda la carga simbólica que conlleva, llega a un momento de conciliación: se resuelve aun a costa de renunciar a cierto vitalismo que se vislumbraba en la obra anterior.

La unión de contrarios se convierte en un triunfo: es el resultado del largo camino que implica haber encontrado un ritmo propio. Anteriormente la fusión de los contrarios se mostraba como un proceso, pero para este momento se ha convertido en una meta conquistada. Tal aspiración ya se podía ver en “La condenación de Aristóteles”, del artículo “Tres delirios”, publicado en 1954 en *Orígenes*. Aquí se imagina la muerte de Aristóteles y su entrada al cielo, cuando el filósofo encuentra los lugares indecibles que defendían los pitagóricos y tiene que asimilarlos a su propio pensamiento. Por su composición literaria, vale la pena reproducir el pasaje completo:

Cuando Aristóteles subió a las altas esferas, algunos pitagóricos se hallaban a su borde esperándole. Le tenían a su albedrío; pero, gente de dulce condición, se limitaron a ponerle una lira entre las manos, le entregaron unos papeles de música y le dejaron solo.

Él se puso enseguida a estudiar; y aprovechó. Pero tenía los dedos un poco duros para tañer. Al cabo, para no aburrirse, se entusiasmó en ello, lentamente. Pero nadie acudía. Nadie de aquellos porque ninguno en verdad tenía que venir. La clave de todo estaba en la sentencia de un pitagórico para él desconocido: “La música es la aritmética inconsciente de los números del alma.” Y sólo cuando Aristóteles —el así llamado por la historia— encontrase, y no en *teoría*, sino haciéndolos sonar, los números de su propia alma, se levantaría de allí. Nadie le guardaba; nadie tenía que venir a levantarlo. Él solo se levantaría al escuchar en música los números de su alma. Y así fue.

Mas antes... Antes hubo de padecer —entendimiento agente en suspenso— muchas cosas hubo de pasar por todas; por el amor, por la locura, por el infierno. Pues la escala musical completa así lo dice: “día-pasión”... “Día-pasión.” Hay que pasar por todo para encontrar los números de la propia alma.²³⁵

La fusión de los contrarios ofrece un paso “iniciático” hacia la revelación del propio ritmo, pues sólo se puede acceder a esta dimensión interna después de haber recorrido todos los lugares de oscuridad posibles. Con una distancia de diez años, *Claros del bosque* deja la idea de haber cumplido tal propósito; y así la conciliación entre poesía y pensamiento logra desplegar su propio ritmo. Ya no se ve la seducción o el conflicto de lo racional que acompañaba los textos anteriores. Ahora la representación de ambos lugares se vuelve simétrica y necesaria, regida por la personificación de la conciencia cansada a la espera de una rebelión que abra la dimensión de lo sagrado.

En “Claros del bosque”, el capítulo que abre el libro, vemos la simbología de lo racional en figuras que sugieren un movimiento rígido: la espada, el peso dejándose

²³⁵ “La condenación de Aristóteles”, en *María Zambrano en Orígenes*, intr. de Eliseo Diego, México, Ediciones del Equilibrista, 1987, pp. 86-87.

caer, la condena; y del otro lado percibimos la muerte que representa la ofrenda exigida para acceder a lo sagrado. Nuevamente se esboza como conciliación el “vivir poético” zambrano, pero toma el nombre, en una fusión del lenguaje filosófico y cristiano, de “método de criatura”, y se imagina cómo este procedimiento se desliza para llegar al espacio iniciático inaprensible con la razón. Este método permite el acceso a lo naciente, o lo originario, que en seguida se nombra: “el ser de la criatura que arriesga despertar deslumbrada y aterida al mismo tiempo”.²³⁶ Por lo demás, se puede ver que, junto con la noción de lo sagrado, la muerte se hace cada vez más presente, al punto de aceptarla como equivalente poético de la temporalidad sagrada. La idea se completa en la recreación de Sócrates en “Las operaciones de la lógica”. Antes se había rescatado este personaje en su condición de “maestro callejero” haciendo de la seducción del pensamiento su tarea cotidiana.²³⁷ Ahora el interés se centra en el momento de su muerte para marcar un camino sostenido por la conciencia de su propia finitud, como en la alusión apenas citada a Aristóteles. El paso es llamado “reparación” de la lógica formal y se resuelve en la imagen del “detenerse del ánimo”, entendido como el movimiento interno de quedar en suspenso una vez perdidos los fundamentos y la seguridad que daría el pensamiento racional. Renunciar a las certezas también representa para la autora una muerte, y toma el nombre de “mínima ofrenda”, en cuanto permite acceder a la síntesis de contrarios “vivir muriendo” o el “sentir el mundo desde el latir de la muerte”. Aquí el pasaje que lo describe:

²³⁶ María Zambrano, *Claros del bosque*, p. 16. Todas las citas provienen de la edición de 1977 (Barcelona, Seix Barral). Recientemente se publicó otra edición a cargo de Mercedes Gómez Blesa, por la editorial Cátedra (Madrid, 2011). Conserva el texto original sin modificaciones e incluye un estudio inicial sobre las ideas principales del libro: la mística, el exilio y la poesía, junto con las circunstancias biográficas de composición.

²³⁷ En “Ante la *Introducción a la teoría de la ciencia*, de Fichte”, *Hacia un saber sobre el alma*, *op. cit.*, p. 195.

La reparación comienza siempre con un detenerse del ánimo y del pensamiento entregado a su morir, mínima ofrenda, y con un percibir con los sentidos interiores antes de formularse juicio alguno que la envuelva, el latir de su muerte, la vida en su morir, la indicación de la flecha que nos envía a través de los históricos tiempos. (p. 42)

Además de la reiteración de contrarios, llama la atención el uso estilístico de los verbos que no tenía tanta importancia en los textos anteriores; aquí encabezan las frases para sugerir el camino hacia un lugar especial, secreto pero al mismo tiempo originario. También la musicalidad es más evidente: está en el eco del sonido de la palabra “muerte” y en la sucesión triádica de las frases.

Se enfatiza el movimiento de “detenerse” o “suspenderse” porque asir la imagen del latir de la muerte en la vida representa la clave para adentrarse en la visión que se está buscando. Más allá de los juicios, o las palabras dadas de antemano, se vislumbra la perspectiva otorgada en la construcción simbólica de los “claros del bosque”: el espacio ficticio, que resguarda todos los contrarios fundidos en imágenes, es, una vez más, la recompensa otorgada después de una larga espera. Así se describe: “una visibilidad nueva, lugar de conocimiento y de vida sin distinción, parece que sea el imán que haya conducido todo este recorrer” (p. 14).

II. EL CENTRO Y SUS METÁFORAS

Los claros del bosque son los diferentes centros que se van construyendo a lo largo del libro. En el capítulo “El centro y el punto privilegiado” el centro se muestra como el lugar donde todo converge, pero se aclara que no se trata del motor inmóvil de Aristóteles, sino del centro móvil del ser humano porque recorre el tiempo y se transforma, pero sobre todo porque es un centro que “transmigra”. Con esto se propone que el centro se mueve de un punto a otro, con la imagen del movimiento en la quietud, que representa un movimiento según sus propias leyes. Esto se empieza a

delinear en “El centro y el punto privilegiado” : “es la quietud que permite que el centro se mueva a su modo, según su incalculable naturaleza” (p. 59). Además, sólo con la capacidad de transmigrar, atribuida libremente por la autora, el centro alcanza esta quietud, también llamada “transformación decisiva”, en cuanto se proyecta del interior hacia el exterior.

La frase que abre el libro:

El centro es un lugar en el que no siempre es posible entrar; desde la linde se le mira y el aparecer de algunas huellas de animales no ayuda a dar ese paso. Es otro reino el que un alma habita y guarda (p. 11),

anuncia que las metáforas sobre el centro son lugares herméticos que pueden llegar a comprenderse desde un espacio imaginario que evoque un lugar habitable. Acercarse al centro será el paso decisivo para acceder a otro tipo de conocimiento. De momento, lo único que se dice es que representa “el otro reino que el alma habita y guarda”. Se puede ver, además, cómo esta construcción marca la correspondencia entre tres dimensiones: un lugar físico en el claro en el bosque; un lugar imaginario en el reino y el alma; y un lugar interior en el conocimiento. Desde su fusión poética se forman diferentes imágenes que evocan el centro, junto con el error que precede su acceso. El elemento descriptivo de las huellas de los animales habla de una decisión que debe tomar el iniciado, “dar ese paso”; y se reitera la condición cifrada de este camino cuando se plantea que la entrada al claro no está hecha, sino que acontece a quien logra quedar suspendido: “desde la linde se le mira”. La representación total de esta serie de pasos a seguir se deja permear por el deseo de conquistar un lugar prometido en el que por fin pueda habitar el alma. Es un movimiento acompañado por el matiz rítmico del consuelo, como más adelante se verá en la analogía del error (anterior a la revelación de un claro) o en la de la cárcel donde el prisionero se mantiene a la espera de un punto de luz:

Cuando el prisionero encuentra un resquicio de luz, una voz, un simple punto por donde orientarse respira y espera, se mantiene en vigilia, en vez de caer en la atonía que produce la ausencia total de signos que orienten en el encierro, aunque de él no haya de salir sino un día, un cierto día. (p. 32)

La repetición que cierra el fragmento: “un día, un cierto día”, sugiere de nuevo la esperanza y su cumplido alivio. Como decía Abellán, toma mayor fuerza el sentido del oído, aquí representando la capacidad de orientación. Se dice que el prisionero “respira y espera”, para unir el silencio con el ritmo interior de su respiración y con la espera un sonido que venga del exterior para entrelazarse en esta correspondencia.

La fusión en imágenes desde diferentes espacios y desde percepciones internas y externas marca el paso de la oscuridad total asociada con el andar errante hacia el acontecer de la luz del claro como alivio, lugar propicio para la respiración porque logra conectarse con el exterior. Conciliar el ritmo interno con el externo representa un lugar privilegiado en esta recreación del canto del pájaro:

Y si entra como intruso, escucha la voz del pájaro como reproche y como burla: «me buscabas y ahora, cuando te soy al fin propicio, te vuelves a ese lugar donde respirar no puedes» (p. 12).²³⁸

La conciliación de lo interno con lo externo en la representación del claro del bosque deja ver la fuente de la creación poética ya mencionada, así como el lugar desde el que se crean las imágenes del libro. El claro es “agua aleteante”, “espejo que tiembla”, claridad que revela al mismo tiempo que se oculta. Se condensan, según la visión del instante, en este pasaje:

Se muestra ahora el claro como espejo que tiembla, claridad aleteante que apenas deja dibujarse algo que al par se desdibuja. Y todo alude, todo es alusión, todo es oblicuo, la luz misma que se manifiesta como reflejo se da

²³⁸ Coincide esta recreación de los sonidos de los animales con la propuesta de Marius Schneider en su libro *El origen musical de los animales símbolos en la mitología y la estructura antiguas*, Madrid, Siruela, 1998 (1ª ed., 1946). Véase especialmente el capítulo “Cantan los animales”, pp. 17-21.

oblicuamente, mas no lisa como espada. (p. 12)

Continúa el contraste con la figura de la espada (tiene que ver con la razón en su movimiento inequívoco), mientras que la luz oblicua marca la predilección por imágenes que sugieren un movimiento suave, sinuoso, que concilia dimensiones opuestas pero siempre con la proyección de un lugar de llegada que espera un consuelo.

El centro es principalmente el acontecer de la contemplación en solitario, aunque también aparecen otras recreaciones. Marcada por las relaciones humanas y en un espacio urbano está la analogía con el camino que sigue el alumno en los salones de clase tras de su maestro: “Y así, aquel que distraídamente se salió un día de las aulas, acaba encontrándose por puro presentimiento recorriendo bosques de claro en claro tras del maestro que nunca se le dio a ver.” Nuevamente es un movimiento errante que culmina en la aparición del centro, ahora representado como rescate del “amor herido”: “Y al perderse en esa búsqueda, puede dársele el que descubra algún secreto lugar en la hondonada que recoja el amor herido, herido siempre, cuando va a recogerse” (p. 17). Y por último, está el centro en el cuerpo humano. Zambrano continúa asociándolo con el corazón, porque es el órgano que marca el ritmo interno. Y desde la dimensión temporal del corazón, lo recreará como espacio que resguarda y permite el movimiento hacia el exterior. También regresa sobre la representación del corazón como una casa: “En su ser carnal el corazón tiene huecos, habitaciones abiertas, está dividido para permitir algo que a la humana conciencia no se le aparece como propio de ser centro” (p. 63). La carne y sus vacíos es una imagen que junta los sentidos de la vista y el tacto. Es un movimiento transitado por el tiempo, que invita al recogimiento para después encontrar correspondencia de este sonido en los signos externos. Se dice más adelante: “La casa, la modesta casa a imagen del corazón que

deja circular que pide ser recorrida, es ya sólo por ello lugar de libertad, de recogimiento, no de encierro” (p. 64). El recogimiento se mantiene a la espera de su conciliación con el universo. Y esto a su vez abre la posibilidad poética de recrear la armonía del centro con el cielo, la tierra y el infierno.

III. EL EJE ENTRE LA TIERRA, EL CIELO Y EL INFIERNO

Es relevante que aquí pierda peso el mito de Orfeo y todo el imaginario sobre los descensos a lo oscuro y la iluminación de los seres delirantes que caracterizaba *El hombre y lo divino*. Pues ahora se privilegia el movimiento continuo que concilia los viajes hacia lo hondo con los viajes hacia lo alto. El capítulo “Los cielos” lo resume con esta frase: “No hay infierno que no sea la entraña de algún cielo” (p. 144). Como ya se había mencionado brevemente, la figura que predomina en esta visión del mundo es triádica, siguiendo el eje entre el cielo, la tierra y el infierno. En la tierra quedan confundidos todos los seres vivos; en el infierno, las fuentes oscuras, sin lenguaje, que alimentan y renuevan el centro; y en el cielo, la claridad de la palabra revelada y el favor de lo divino. Hay un intento por crear una figura cuádruple en “El punto oscuro y la cruz”, cuando se imagina el centro humano en el centro de una cruz donde llegan a término los cuatro extremos que la componen y que simbolizan el cielo, la tierra, los hombres y los dioses. Se promete como un lugar privilegiado, desde el que se pudiera comenzar una vida verdadera, pero al final se concluye que es un lugar inaccesible. Dice Zambrano: “Y si siempre fuera así, si siempre el ser humano se mantuviera extendido en esa cruz, viviría de verdad. Mas no puede suceder así de por sí” (p. 127). Por lo tanto, el resto del libro se concentrará en la otra figura que sí se concibe como posible: en lugar de la cuaternidad, se prefiere el eje dividido en tres partes y desde ahí se proyecta un espacio de contemplación en

solitario.

“Método”, uno de los fragmentos más poéticos del libro, recrea esta conciliación y mutua correspondencia entre cielo-infierno, luz-oscuridad, desde la contemplación en la tierra que pide pertenecer a los dos polos por igual. Este pasaje guarda la simetría de las frases contradictorias —dormir en la luz, despertar en la oscuridad—, que además intercambian sus atributos: la luz como pensamiento revelado y la oscuridad como sueño. La oscuridad de la tierra tiene diferentes cuerpos que responden a la conexión del centro humano con el universo. Los párrafos siguientes marcan las correspondencias entre el cielo y la tierra con la mediación del corazón, como centro humano. Los “profundos”, otra forma de llamar a los ínferos, se sitúan en el interior del hombre, donde el corazón se une con la figura de la fuente oscura para simbolizar el tiempo renovado con su salto hacia lo desconocido. El cielo representa el lugar privilegiado, nuevamente como consuelo, que se vuelve accesible sólo en algunos momentos. El corazón es el único que puede abrirlo pero con el movimiento suave que se termina llamando mágico. Aunque es imposible vivir en esta claridad del cielo, porque el punto de contemplación está en la tierra y para deslizarse hasta él se necesita también de los descensos a la oscuridad. Aquí el pasaje completo:

Hay que dormirse arriba en la luz.

Hay que estar despierto abajo en la oscuridad intraterrestre, intracorporal de los diversos cuerpos que el hombre terrestre habita: el de la tierra, el del universo, el suyo propio.

Allá en “los profundos”, en los ínferos el corazón vela, se desvela, se reenciende en sí mismo.

Arriba, en la luz, el corazón se abandona, se entrega. Se recoge. Se aduerme al fin ya sin pena. En la luz que acoge donde no se padece violencia alguna, pues que se ha llegado ahí, a esa luz, sin forzar ninguna puerta y aun sin abrirla, sin haber atravesado dinteles de luz y de sombra, sin esfuerzo y sin protección. (p. 39)

Es un fragmento relevante porque en él está asentada una nueva visión del mundo. Ya temáticamente tiene mucho qué decir, pero también vale la pena detenerse en su composición estilística. Para empezar, se puede ver que hay una luminosidad que no estaba en las obras anteriores. La luz transparente, en la que se puede encontrar alivio, contrasta con las imágenes oscuras que cerraban *El hombre y lo divino*. Esta luz se describe también como suave y se relaciona con el abandono y con la ausencia de esfuerzo. Ya no está el paso doloroso a través de los íferos; lo único que se menciona aquí es que en éstos el corazón “se reenciende en sí mismo”, quitándole el peso que tenía antes.

El primer párrafo se compone de una sola oración que rompe la expectativa del pensamiento lógico, porque no pide la oscuridad para dormir, sino la luz. Y en la luz está en juego el ascenso, lo cual exige deslindarlo del camino platónico del mito de la caverna. La diferencia que establece Zambrano tiene que ver justamente con el sueño, pues su recreación anterior del mito de Platón acentuaba la exigencia de la vigilia como forma de acceder al conocimiento.

El párrafo que sigue reitera el juego estilístico de contrarios ahora con la propuesta de mantenerse despierto en la oscuridad. Ésta sí se puede encontrar en *El hombre y lo divino*, sólo que aquí es parte de la creación de un mundo del revés. En este párrafo se concentran los sonidos más oscuros de todo el pasaje, y en conjunto acompañan la asociación poética entre la oscuridad, la tierra y el cuerpo; una tríada que complementa la anterior formada por el sueño, el reposo y la luz.

Los párrafos tercero y cuarto cambian el tono de una indicación hacia una descripción, y con esto representan el resultado de la acción primera: dormirse en la luz y despertar en la oscuridad. El tercero, dedicado a los íferos, recrea la profundidad con esta tríada de verbos que se encadenan: vela, desvela y reenciende.

El cuarto lo complementa con otra tríada —se abandona, se entrega, se recoge—, ahora para evocar la ligereza del ascenso a la luz. Así, la frase que sigue sintetiza estas imágenes volviendo sobre la idea del consuelo: “Se aduerme al fin ya sin pena”. El ritmo se vuelve más complejo al final del pasaje; se resuelve con la simetría de dos parejas: “dinteles de luz y sombra”, “sin esfuerzo y sin protección”. Es interesante que la última se mencione en negativo, pues ni el esfuerzo ni la protección son palabras privilegiadas dentro del lenguaje de la autora. Así, se puede pensar que otra intención estilística del fragmento es disolver la severidad que tenían éstas en el pensamiento filosófico y también en el discurso anterior de la misma Zambrano.

Y, por último, una diferencia estilística importante es que esta vez el fragmento se abre hacia construcciones sintácticas cada vez más amplias. En *Hacia un saber sobre el alma* se seguía el procedimiento contrario: se buscaba cerrar con frases breves que condensaran en imágenes las ideas propuestas. En aquel momento lo más importante era fundar un lenguaje poético, pero ahora, como se verá en la recreación de los mitos, el objetivo principal es desplegar este nuevo lenguaje creando conjuntos armónicos.

IV. LOS MITOS INSERTADOS EN EL DISCURSO POÉTICO

Entre los mitos que se mencionan en este libro se pueden distinguir algunos explorados con anterioridad que ahora aparecen como parte del discurso poético de la autora. Para acercarse a éstos hay que tener en cuenta que su mención en el libro es un recurso más de creación literaria. Se mencionan menos mitos que antes y ya no se vuelve necesario justificar su unión con los personajes de la tradición cristiana: ambos se entrelazan en un mismo fragmento, casi siempre con la finalidad de sacralizar a los dioses griegos. Las alusiones a los cristianos son muy sutiles y esto resulta interesante

si se piensa que la forma de presentar a Cristo en *El hombre y lo divino*, sin nombrarlo directamente, ahora se hace extensiva a todos los personajes de esta tradición. Por otra parte, es relevante que ya no haya un orden en la presentación de los mitos: voluntariamente están disgregados en los fragmentos del libro, aunque guardan su propia lógica en la forma de relacionarse entre sí. Se reúnen en dos tríadas: Caos, Eros, y el Querubín forman la primera; Dionisos, Cronos y Cristo, la segunda. Cabe mencionar que al intercalar una figura del cristianismo con dos figuras griegas se deshace la organización en parejas de *El hombre y lo divino*, acercando esta construcción a la nueva visión del mundo que privilegia las construcciones tríadicas.

4.1 Caos, Eros y el Querubín

La primera tríada aparece en el fragmento “Los ojos de la noche”, compuesto de cuatro párrafos. Su finalidad es dilucidar el lugar que propicia la aparición del lenguaje, atribuido a la fusión de Eros y el Querubín, una vez que ambos encuentran su origen en el Caos. Siguiendo la cosmogonía órfica, Caos tenía la función de mover a la creación desde su origen indeterminado; luego venía Eros, que nació de la Noche, representando el paso de la oscuridad hacia la luz, presente en las formas artísticas logradas. El elemento nuevo, que rompe con la tradición órfica, es la inclusión del Querubín, proveniente de las esferas celestes. A esta criatura alada se le representa bajando desde el cielo y trayendo consigo la luz, en contraste con el origen en la oscuridad de Eros. Se plantea que la luz del Querubín resultaría cegadora de no estar en contrapunto con su figura contraria; y con esto se puede ver cómo el sistema de correspondencias está cada vez más logrado: los opuestos de las tradiciones griega y cristiana llegan a término completando la cosmogonía zambraniana.

El recurso estilístico que predomina en esta tríada es la fusión de los contrarios, acompañado del lenguaje hermético y la brevedad en busca del instante

poético. La figura del Caos establece una analogía con la ceguera inicial: de ahí el título del fragmento, “Los ojos de la noche”. Su descripción está cargada del lenguaje iniciático propio del abandono a la oscuridad y la espera de la revelación en la luz. Esto se puede apreciar en esta frase sobre la dificultad de percibir el entorno si no se ha accedido a la forma de conocimiento que ofrece la visión interior, símbolo en Zambrano de la manifestación de la luz en la oscuridad: “el que mira es por lo pronto un ciego que no puede verse a sí mismo” (p. 117). Es parte de este lenguaje iniciático el cambio de perspectiva en la construcción de los mitos, cuyo interés se desplaza hacia los seres que los contemplan. La encarnación, como forma de participación sagrada, se vuelve determinante y su presentación cobrará un tono profético, exigiendo una serie de pasos para llevarse a cabo. Así, en un primer momento los seres que habitan esta oscuridad originaria permanecen ciegos mientras se rodean de miradas luminosas: “La luz misma ha de pasar por las tinieblas para darse a los que bajo las tinieblas vivos y a ciegas se mueven y buscan la visión que los incluya” (p. 117). Si no se recuerdan los intentos anteriores por idear un medio de visibilidad desde la oscuridad, con la condena implícita hacia la racionalidad, difícilmente se podría entender esta sentencia profética, en la que se propone que, aún más que la luz, es necesaria la oscuridad para acceder al lugar de conocimiento y de creación poética.

Después de la ceguera originaria, representada como figura corporal, viene la descripción de Eros niño. Se le presenta sin nombrarlo directamente: “mas luego bajan las alas ciegas de la noche, caen y pesan, siendo alas, sobre el que vive anclado a la tierra” (p. 117). Vale la pena detenerse en este fragmento por todas sus implicaciones. Se enfatiza el descenso y el anclaje en la tierra, seguido de la imagen contradictoria de unas alas que pesan. El ritmo va recreando este descenso pesado. Aun si no hay asonancias, las frases se articulan de forma especial: abre una larga,

luego dos breves — “caen y pesan, siendo alas”— y finalmente cierra otra larga. Los tres primeros verbos — “bajan”, “caen”, “pesan”— guían el movimiento hacia el anclaje en la tierra que cierra la frase. Con esto se crea, a partir del mito de Eros, la imagen de unas alas que pesan y se anclan con su propia sombra. Este atributo de la sombra guía la siguiente construcción en la que está en juego la ansiedad de no poder ver: “Y la sombra de esas alas planeará siempre sobre la cabeza del ser que anhela la visión que le ve” (p. 118). Se imagina que las alas de Eros vuelan por encima de quienes quisieran contemplar su entorno, pero su única posibilidad es sentir el peso de la oscuridad y la profundidad de la tierra. Tal vez no se acepta tan fácilmente este anclaje en la tierra porque hace falta un contrario en la luz que lo vuelva soportable, abriendo así la justificación de la presencia del Querubín.

Hablar de esta figura cristiana es un reto, porque fácilmente se podría confundir con el ascenso a la luz del mito de la caverna. Se necesitará de imágenes diferentes que lo deslinden. A diferencia de la exigencia de llegar hasta el mundo de las Ideas, el Querubín aparece descendiendo del cielo hacia los hombres. Trae la luz solar que, en congruencia con las propuestas anteriores, se reconoce como una amenaza, y desde ésta se configura. Dice Zambrano: “Y aparecen las alas del Querubín, sembradas de innumerables, centelleantes ojos” (p. 118). Está la intención de crear una correspondencia simétrica con las alas de Eros, aunque la conciliación entre ambas renuncie al tono de juego que tenía la oscuridad transformada en luz en el mito griego de Eros. Con el Querubín aparece el temor ante un nuevo medio de visión. La frase que cierra el pasaje lo deja ver descendiendo hacia la tierra como una figura amenazante: “alzadas las alas, inclinada la cabeza, imponiendo santo temor al anhelo de visión plena en la luz que centellea en los ojos de la noche” (p. 118). Esta recreación une los “ojos” de la noche y el día en una sola imagen; viene de la

aceptación del peso insoportable de la oscuridad, por un lado, y de la amenaza de la luz, por el otro. Presentarlas entrelazadas crea el espacio propicio para la creación, siempre rodeado de la indeterminación del Caos y la ceguera originaria.

El pasaje muestra una cosmogonía y cómo tal no se reduce a la explicación de los fenómenos, sino que marca los pasos necesarios para llegar a un momento creador. Además, los objetos mencionados cobran vida: la luz pasa, los ojos de las alas miran, la noche y el día se corporeizan. Así, Eros y el Querubín representan dos miradas entre las que se encuentra el hombre desde su estancia terrestre. Recuerda al terror originario que se describía en *El hombre y lo divino*, pero este nuevo planteamiento del origen de la creación lleva imágenes que lo vuelven más hermético.

4.2 Cronos, Dionisos y Cristo

La segunda tríada compuesta por Cronos, Dionisos y Cristo se acerca al nacimiento de la poesía según su primera manifestación en el delirio. Se encuentra en tres fragmentos: “El delirio — El dios oscuro”, “La metáfora del corazón” y “El transcurrir del tiempo — La musicalidad”. Estos mitos parten de la fusión de contrarios como una condición necesaria para la creación, pero el recurso estilístico que predomina es el fragmentarismo. Nuevamente los mitos que ya se habían interpretado se adecúan a la escritura de Zambrano; esta vez, rompiendo la continuidad de contrarios.

En “El delirio — El dios oscuro” aparece Dionisos y conserva los mismos atributos: el delirio, la encarnación de lo temporal, el trato con la oscuridad, lo indecible. Sólo que ahora su nacimiento o lugar de procedencia se sitúa dentro del mismo mundo poético de la autora, pues se le presenta surgiendo desde la fuente del delirio que alberga al Dios desconocido. Se retoman sus muertes y renacimientos en un despliegue de imágenes que recrean la reconciliación con lo otro, regresando así a

las primeras interpretaciones de la orgía dionisiaca.²³⁹ Y está la respiración en correspondencia con los movimientos de la naturaleza, así como la unión de la metáfora del corazón y la tierra:

Brota el delirio al parecer sin límites, no sólo del corazón humano, sino de la vida toda y se aparece todavía con mayor presencia en el despertar de la tierra en primavera, y paradigmáticamente en plantas como la yedra, hermana de la llama, sucesivas madres que Dionisos necesitó para su nacimiento siempre incompleto, inacabable. (p. 43)

Es significativo que el fragmento abra con un verbo: “brota”, pues anuncia la composición estilística de todo el pasaje. La sintaxis se prolonga de forma caótica, intentado recrear el orden delirante asociado con este dios. Como se verá más adelante, las frases se suceden encadenadas con repeticiones de palabras o construcciones gramaticales, aun cuando los temas tratados cambien o incluso no tengan alguna relación entre ellos.

Enfatizar el nacimiento incompleto de Dionisos tiene diferentes implicaciones. Está en juego, ya presentada en otras ocasiones, la contradicción que pone en marcha el delirio que también es el origen de la expresión. Pero además tiene que ver con la concepción, por demás arraigada en Zambrano, del “vivir padeciendo”; es decir, de saberse transitando en el tiempo. Aquí se alude a Dionisos como el dios que muere para volverse a formar entre el dolor y la alegría. Esta imagen es nueva: resume en un solo mito el paso de la oscuridad hacia la luz, además de la necesidad de recuperar la fusión de los contrarios:

Y así nos muestra este dios un padecer en el nacimiento mismo, un nacer padeciendo. La madre, Semelé, no dio de sí para acabar de darlo a la luz nacido enteramente. Dios de incompleto nacimiento, del padecer y de la alegría, anuncia el delirio inacabable, la vida que muere para volver de nuevo.

²³⁹ Esta interpretación de la orgía dionisiaca apareció por primera vez en “Hacia un saber sobre el alma” (de 1934).

Es el dios que nace y el dios que vuelve. (p. 43)

En seguida se dirá que la conciliación entre el dolor y la alegría constituye el principio de la embriaguez. Ésta también es diferente en este momento, en cuanto se relaciona directamente con la dimensión del instante:

Embriaga no sólo por el jugo de la vid, su símbolo sobre todos, sino ante todo por sí mismo. La comunicación es su don. Y antes de que ese su don se establezca hay que ser poseído por él, esencia que se transfunde en un mínimo de sustancia y aun sin ella, por la danza, por la mímica, de la que nace el teatro; por la representación que no es invención, ni pretende suplir a verdad alguna; por la representación de lo que es y que sólo así se da a conocer, no en conceptos, sin en presencia y figura; en máscara que es su historia. Signo del ser que se da en historia. La pasión de la vida que irremediamente se vierte y se sobrepasa en historia. Y que se embebe sólo en la muerte. El dios que se derrama, que se vierte siempre, aun cuando en los “Ditirambos” se dé en palabras. Las palabras de estos sus himnos siguen teniendo grito, llanto y risa al ser expresión incontenible. Expresión que se derrama generosa y avasalladoramente. (p. 43)

La composición de este fragmento reitera la misma idea con diferentes imágenes para recrear la cualidad dionisiaca de lo inacabado; lo mismo sucede con la embriaguez que, de su asociación originaria con el vino, se desplaza hacia su representación como danza con todo y las repeticiones rítmicas que la acompañan. Y finalmente, la renuencia para concebir Dionisos en una forma terminada se relaciona con la identidad fragmentaria, convirtiéndolo en el dios que funde los contrarios en un instante que “se derrama” en fragmentos. Se puede ver cómo aparentemente Dionisos conserva los mismos atributos que en las menciones anteriores. Pero la forma de presentarlo lo acerca hacia otra perspectiva. Ahora es el dios de la irradiación desde un centro que concilia el llanto, el grito y la risa, de nuevo en una construcción triádica.

La recreación de Cronos comienza en el fragmento IX de “La metáfora del corazón”. Se ha invertido el orden de los dioses y Cronos ya no es el dios originario

que acompaña las metamorfosis de los seres. Para esta construcción triádica cobra mayor importancia representarlo entrelazado con el delirio dionisiaco, pues, como ya se dijo, en el delirio de Dionisos el devenir temporal logra percibirse con mayor facilidad. La temporalidad se asocia aquí con recorrer, transcurrir, pero siempre con alguna transformación de por medio. De este dios ya no sólo se acepta su cualidad devoradora que exige una respuesta por parte de los hombres, sino que a él se atribuye la capacidad de transformar con su paso. La diferencia entre sólo pasar y transcurrir transformándose depende de la apertura para acceder a los instantes privilegiados o iniciáticos. De modo que también en esta figura se rompe la concepción anterior del tiempo como continuidad para dar paso a la visión del instante. Prueba de esto es la creación de una imagen para este dios, pues antes no era posible aprehenderlo en alguna representación fija:

Parece así ser el corazón como un hijo del joven Cronos de la Teogonía de Hesíodo, uno de esos sus hijos que él devoraba para mantenerlos escondidos en sus entrañas; el hijo que justifica, en cierto modo en esos instantes en que el corazón se suspende y suspende al ser que habita sobre el tiempo; en los instantes privilegiados, éxtasis dados a todos los mortales, en el dolor sin límites, y en la plenitud de la vida en que los contrarios o, al menos divergentes, amor y libertad, razón y pasión, se unifican. (p. 76)

Cronos se asocia directamente con el corazón porque se le considera el centro corporal que recibe y muestra el tiempo. Se reitera su cualidad devoradora pero se une con la discontinuidad del instante. Por lo demás, es interesante ver cómo resaltan los verbos. Primero, por la repetición que encadena dos frases coordinadas: “suspende y suspende”, y luego, “se unifican”, que cierra el fragmento. La relevancia de ambos no es casual: suspenderse en un instante y unificar los contrarios son dos pilares fundamentales del pensamiento de Zambrano en este momento.

Por último, la figura de Cronos aparece en “El transcurrir del tiempo — La musicalidad”, donde se une con Dionisos y Cristo. Aquí también Cronos lleva una

imagen definida con nuevas asociaciones: el desierto, por su silencio; y la figura del rey, por su paso decisivo sobre los hombres, con lo que este dios alcanza una dimensión poética bastante humana:

El tiempo pasa y si es así es porque tiene sus pasos; viene a pasos discontinuamente y por ello se hace sentir como si fuera alguien, un dios tal vez, con su ley: la que acalla y oculta, y que revela en uno de sus pasos. El dios del desierto que reaparece mudo y el escondido, el que late hasta hacerse patente, Rey de la edad de Oro, de que pocos atisbos se nos dan ahora. Rey primordial, no abdica ni permite ser apresado, se ríe y sufre al par; dios suficiente, mediador. (p. 46)

Además, es la primera vez que se le representa riendo. Su risa tiene que ver con la incertidumbre, pero también alude a lo fragmentario cuando se plantea que el tiempo no puede ser uniforme. En el siguiente pasaje las frases comienzan con el mismo verbo creando el efecto rítmico de la risa:

Se ríe de los que creen que él está fuera del “logos”, mientras el verbo humano gracias al tiempo se despliega. [...] Se ríe ese extraño dios de quienes lo creen uno, uniforme, y de quienes lo creen tan sólo —únicamente— agente de división y de divergencia, de oposición consecuentemente. Se ríe como si de su risa y de su llanto oculto hubiera nacido un día Dionisos [...]. (p. 46)

Es interesante ver que así como el mito original de Dionisos ofrecía diferentes versiones sobre su nacimiento, éste también admite variantes dentro de las representaciones de Zambrano. Esta vez se propone que Dionisos nació de la risa y los pasos de Cronos; y en seguida se alude a las máscaras del dios de la embriaguez, pero desde una dimensión fragmentaria en correspondencia con la discontinuidad del tiempo:

Se ríe como si de su risa y de su llanto oculto hubiera nacido un día Dionisos, el del teatro y el del sufrimiento, el de la vida entrelazada con la muerte, el dios muriente que se da a ver bajo una máscara, porque no fue ni podía ser crucificado. Que el Crucificado no tiene máscara, pura y entera revelación. (p. 47)

Al decir que gracias a su máscara este dios se salvó de ser crucificado, la

discontinuidad se convierte en el contrario de la metamorfosis, aceptando que sólo lo que se encierra en una forma fija podría destruirse. Se dirá, siguiendo el lenguaje de Zambrano, que esto es lo único que puede ofrecerse en sacrificio. La risa en fusión con el llanto sería, por tanto, una forma de escapar a este sacrificio.

La figura contraria es Cristo. Para formar esta tríada y conservar la relación entre los diferentes elementos es necesario adecuar las reflexiones anteriores sobre la importancia de este personaje del cristianismo en el mito zambraniano del nacimiento de la poesía. Se había dicho que él acepto su muerte porque renunció a una visión total o acabada del mundo; pero ahora su historia pierde peso y al mencionarse tan brevemente se suma al proyecto central de la escritura fragmentaria. Con todo, la forma de presentarlo sigue siendo distintiva —aparece una sola vez en la frase que cierra el pasaje, donde simplemente se dice: “el Crucificado no tiene máscara, pura y entera revelación” (p. 47).

V. LOS DIOS GUARDIANES DE LO DESCONOCIDO

En este libro se mencionan por primera vez cuatro dioses del mundo griego: Core, Medusa, Hermes y Artemisa. Tratándose de un trabajo hermenéutico tan tardío, es pertinente preguntarse si hay alguna valoración y reinterpretación previa de los mitos o si aparecen directamente dentro de una recreación literaria. Como pediría el carácter del libro, la composición estilística es lo más importante, aunque al ser nuevos mitos llevan algunas anotaciones que los acercan al proyecto de Zambrano. La muestra más significativa de este trabajo es la asimilación, prácticamente inmediata, de símbolos de la tradición cristiana en su recreación. La característica temática que los une es su cualidad de guardianes de lo desconocido; son mitos relacionados con lo oculto y con la revelación, algo que, dicho sea de paso, reitera la dimensión iniciática propuesta en

el libro. Además, cada uno se relaciona con alguno de los principales recursos estilísticos que se han mostrado. El mito de Core representa la fusión de los contrarios en busca de la consagración del instante; el de Medusa, la ruptura del instante hacia lo fragmentario; el de Artemisa, el consuelo que acompaña el descubrimiento de un claro; y Hermes, el camino hacia la creación poética.

5.1 Core

La recreación de Core en “El abismarse de la belleza” ocupa un solo párrafo, pero lleva numerosos elementos poéticos y hermenéuticos. Originalmente el mito pertenece a los misterios eleusinos. Por los datos mencionados en el fragmento, es posible que la fuente principal de Zambrano sea el “Himno homérico a Deméter”. En éste se cuenta que Core, hija de Deméter, recogía flores en Eleusis cuando fue raptada por Hades y llevada a vivir al inframundo. Ahí permaneció hasta que su madre logró convencer a Zeus de que Core pasara la mitad del año con ella en la tierra y la otra con su esposo en el inframundo. La finalidad ritual de este mito era asegurar la renovación del ciclo muerte-renovación en el sucederse de las estaciones; además, era uno más de los misterios eleusinos que buscaban asegurar la correspondencia entre el mundo terrenal y el infernal.²⁴⁰

La historia original se detiene a narrar el errar de Deméter en busca de su hija: está el episodio con la vieja Hécate, con el rey Céleo y su esposa Metanira, con Triptólemo, y con Helio. Y ya una vez que Deméter encuentra a Core se narran las dificultades para recuperarla; el episodio más conocido es cuando Core se come los siete granos del árbol del inframundo, quedando imposibilitada para volver a la tierra

²⁴⁰ Sobre la importancia del rapto de Core dentro de los misterios eleusinos véase el estudio de George E. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton University Press, 1961, pp. 3-6.

una vez probada la comida de los muertos. La solución del mito relacionada con la síntesis de opuestos vida-muerte y tierra-inframundo desde luego es atractiva para la autora y permanece en el libro, pero la recreación toma matices propios. Sólo se privilegian dos momentos de la historia: el rapto de Core cuando contemplaba una flor y el luto de Deméter. Quedan ocultos los pasajes más importantes, el errar de Deméter y el rescate de Core, aunque siguen funcionando dentro de la interpretación.

La contemplación de la flor toma un sentido relevante en Zambrano. Su cáliz representa la revelación del abismo que se abre hacia lo desconocido: no sólo el inframundo, como en el mito de Core, sino también los cielos son parte de este misterio por descifrar. De la imagen de la flor se enfatiza el cáliz porque éste marca un puente hacia la tradición cristiana, como símbolo de la comunión sagrada. En esta frase se puede ver el paso del contexto griego original al cristiano atribuido por la autora: “Y la mente de quien la contempla tiende a asimilarse a ella, y el corazón a bebérsela en un solo respiro, como un cáliz anhelado, su encanto” (p. 55).²⁴¹

Según la propuesta, este cáliz abre la perspectiva del abismo: “Se abre como una flor que deja ver su cáliz, su centro iluminado que luego resulta ser el centro que comunica con el abismo” (p. 55). Es una descripción que ya está totalmente fuera del misterio eleusino. Aun si se continúa describiendo la visión de Core, están en juego los elementos propios del pensamiento de la autora: el cáliz como centro y su

²⁴¹ En el “Himno homérico a Deméter” el pasaje de la contemplación de la flor era propiamente descriptivo y mostraba el interés por deslumbrar a Core: “Ella cogía flores en un ameno prado: rosas, azafrán, hermosas violetas, espadillas, jacintos y aquel narciso que la Tierra produjo tan admirablemente lozano, por la voluntad de Zeus con el fin de engañar a la doncella de cutis de rosa y complacer a Polidectes. Y al verlo se asombraron así los inmortales dioses como los mortales hombres. De su raíz se elevaron cien capullos y con su fragante aroma sonreían el alto cielo inmenso y la tierra toda y las vastas llanuras de la tierra toda y las vastas llanuras del salado mar.” La cita proviene de la versión de Luis Segalá Estalella y Rafael Ramírez Torres para el estudio, traducido al español, de Robert Gordon Wasson *et al.*, *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*, trad. Felipe Garrido, México, Fondo de Cultura Económica, 1980; pp. 95-120; la cita, p. 95.

irradiación hacia lo desconocido, marcando además la posibilidad de participación sagrada en el paso iniciático hacia un medio de visibilidad distinto. Dice Zambrano: “Y quien se asoma al cáliz de esta flor una, la sola flor, arriesga a ser raptado. Riesgo que se cumple en la Core de los misterios eleusinos” (p. 55). Finalmente, el rapto de Core se interpreta desde la necesidad de acceder a un conocimiento interior, ya otras veces planteado, dado que la aparición de Hades representa la apertura hacia el propio infierno. Es interesante notar que, con todas las modificaciones al mito, sólo hasta este momento la autora reconoce alejarse de la historia original para proponer su propia lectura:

Y no sería necesario —diciéndolo con perdón del sacro mito eleusino— que apareciera el carro del dios de los íferos. El solo abismo que en el centro de la belleza, unidad que procede del uno, se abre, bastaría para abismarse. Y así la esperanza dice: hasta que el abismo del uno se alce todo; hasta que Deméter Alma no vuelva a tener que ponerse de luto. (p. 55)²⁴²

La unión de contrarios ante la apertura del abismo exige la asimilación de lo desconocido; es decir, llegar a un momento en que la duplicidad de lo que se muestra y lo que se oculta avance hacia la creación, ya sea de la poesía o de cualquier manifestación del pensamiento. Por otra parte, la composición estilística del fragmento, con el paralelismo y la representación simbólica del luto de Deméter, se acerca al ritmo que prevalece en todo el libro. La alusión al infierno abre una tensión argumentativa que no se cierra; al contrario, aumenta con una expectativa aún mayor en la alusión, también de la tradición cristiana, sobre la esperanza como única conclusión posible. La construcción simétrica que cierra el fragmento —“hasta que el

²⁴² El pasaje de la aparición de Hades en el misterio Eleusino decía: “Al verlo la joven tendió hacia él ambas manos para apoderarse de aquel hermoso juguete; pero entonces se abrió la tierra de anchos caminos en la llanura Nisa, y por la abertura salió el soberano Polidegmon, hijo famoso de Cronos, llevado por sus corceles inmortales. Y arrebatándola contra su voluntad en carro de oro, se la llevó mientras gritaba y gemía, invocando a su padre, el sumo y excelente Cronida.” *Ibid.*, pp. 95-96.

abismo del uno se alce todo; hasta que Deméter Alma no vuelva a tener que ponerse de luto” (p. 55)— marca esta posibilidad de consuelo en la transformación del abismo en un instante que además representa, aunque no se cite directamente, el descanso de Deméter, o el fin de su movimiento errante.

5.2 Medusa

El mito de Medusa aparece en el fragmento homónimo “La medusa” y también en el apéndice “El espejo de Atenea”. Es la primera vez que esta diosa aparece en la obra de Zambrano y viene acompañada de una vuelta radical al sentido anteriormente otorgado a Atenea. Lo primero que llama la atención es que Zambrano decidió centrar su recreación en la síntesis dialéctica entre estas dos diosas, dejando de lado a Perseo, que originalmente era el protagonista. El mito cuenta que Medusa se volvió la criatura más terrorífica por celos de Atenea, y después fue la misma Atenea quien ayudó a Perseo a matarla. Ella le advirtió que no podría mirar a la Medusa de frente y le dio un escudo para percibir su reflejo. Sin embargo, esta parte del mito no será tan importante; lo serán los paralelismos buscados entre Medusa y Atenea con la finalidad de proponer la fusión de contrarios desde dos imágenes por demás rígidas — ambas son las figuras más fuertes de todo el libro.

Al igual que con el mito de Core, esta recreación retoma elementos mínimos: el mar, la máscara y el escudo de Atenea. El mar representa lo indeterminado y, una vez más, sirve como puente entre el mito griego y la simbología cristiana, cuando se dice que Medusa nació del “misterio de las aguas de la creación”. La diferencia entre el mar y el abismo en la recreación anterior está en el imaginario alrededor del mundo marino que ofrece un movimiento rítmico pero al mismo tiempo indeterminado, abriendo así la posibilidad de construir imágenes fragmentarias, que aquí se relacionan con todos los seres terribles que no han logrado nacer y que permanecen

escondidos en el mar:

La promesa de esta extraña criatura anunciaba quizás otro reino en el que algo había de subsistir del mar, o quizá no, si se entiende que el mar sea el abismo donde la vida guarda gérmenes, esbozos, esquemas de criaturas inéditas todavía, y donde se alojan al par, aquellas de imposible nacimiento al menos en este orden del tiempo. (p. 113)

Esta cualidad, atribuida por Zambrano, convierte a Medusa en la diosa que alberga el terror y la seducción del “sueño originario”.²⁴³ La forma en que se describe rompe con la armonía que se está creando en todo el libro. Lo primero que se puede apreciar es que ahora se privilegian imágenes más violentas:

Viene el terror como todo lo primario del sueño y del soñar. Del sueño originario que esparce terror y esperanza con tanta frecuencia indescifrables y posesivos. Solamente liberador este sueño que arranca de los orígenes, porque da a ver y a sentir lo que en la calma de la vigilia y aun en esas raras calmas que la historia consiente, y que forman parte de su poder de seducción, se da. (p. 113)

La fusión del terror y la seducción está en lo que sin entenderse se apodera de quien lo presencia; por eso se dice que los sueños son “indescifrables y posesivos”. Pero en seguida se empiezan a romper las estructuras que sostienen el pensamiento de la autora cuando se dice que este sueño es liberador en cuanto separa de los orígenes. Además de la palabra que resalta por la violencia que encierra (“arranca”), no hay nada más alejado de las creencias de Zambrano que esta negación de lo originario.

²⁴³ Es sugerente esta coincidencia con Henry Corbin, sobre la cualidad mediadora del sueño. En *La imaginación creadora en el sufí Ibn'Arabi*, de 1958, decía: “El sueño es mediador entre el estado de “vigilia” real, es decir, en sentido místico, y la conciencia de la vigilia en el sentido profano y corriente de la palabra. La mediación ‘simboliza con’ los mundos entre los que media. Así las imágenes de los espejos.” La cita proviene de la traducción al español de María Tabuyo y Agustín López, Barcelona, Destino, 1993, p. 252. Por otra parte, la asociación de Medusa con el sueño no es común en las recreaciones de este mito. Como muestra el estudio de Camille Domoulié, “Méduse”, los comentarios sobre la figura de Medusa muestran la naturaleza sagrada de una criatura que oscila entre la seducción y el terror; y además ponen en duda su castigo, cuestionando la rivalidad con Atenea. Véase especialmente el apartado “Le miroir et le masque”, en el *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, pp. 1018-1027.

Luego viene la unión contradictoria de la clama y la seducción que no llevan relación de causalidad que las una, porque la seducción conlleva el dinamismo que la clama niega por completo. Teniendo en cuenta el trabajo previo de fusión de los contrarios con todo y el cuidado que exige establecer las parejas que podrían unirse, se puede afirmar que la composición caótica de este fragmento lleva alguna intención: se está creando el caos necesario para justificar la asimilación dialéctica de la figura de Atenea.

Contrasta totalmente con la interpretación de *El hombre y lo divino* este rescate de la diosa de la razón. Atenea aparece con dos cualidades nuevas: la castidad y la creación intelectual; su destino condenado a la soledad se ha ofrecido en sacrificio al único tipo que concepción que puede permitirse la diosa. Dice Zambrano en “El espejo de Atenea”: “Criatura de elección Atenea, ¿estaba acaso prometida a otra forma de concepción no alcanzada; quizás a la concepción intelectual?” (p. 145). Una interpretación posible es que la representación más cruda de la racionalidad es la única figura poética que puede mediar con el horror atribuido a Medusa. Compárese esta descripción que vuelve necesaria la mutua pertenencia entre el horror y la belleza:

Sabia y astuta Atenea, pájaro y serpiente, entregó el don que permitía ver, ver a esa Medusa temible, más que por su belleza, por su promesa. La paralización, ¿no vendría acaso de esa promesa que la belleza a solas en el terror no ofrece, y que la fealdad a solas, suelta en la disparidad de las noches oscuras, aunque sea de día, arroja? (p. 146)

En este pasaje predominan los juegos conceptuales, mientras que los recursos estilísticos quedan en segundo plano, lo cual deja ver cómo la autora está jugando con un tema nuevo. Pero ¿hacia dónde va esta unión de la racionalidad y el terror? La unión tan violenta de elementos opuestos muestra su resultado más adelante en un nuevo medio de visibilidad, donde la unión de contrarios se rompe accediendo a una

dimensión fragmentaria. En esto consiste el carácter iniciático del sacrificio de Medusa y su asimilación a Atenea:

Nos propone y ofrece el espejo de Atenea un modo de visión, un medio adecuado para la reflexión en uno de sus aspectos. Nos habla de modos de conocimiento que sólo son posibles en un cierto medio de visibilidad. (p. 147)

Aquí se hace presente otra variante: la cabeza de Medusa originalmente no se unía con el escudo de Atenea. El escudo sólo ayudó a Perseo a no ver a la Gorgona de frente y al final de la historia él tuvo que enterrar la cabeza de Medusa para que no volviera a petrificar al que la mirara.²⁴⁴ Pero Zambrano dice: “Un escudo era ya la Medusa del reino insondable del océano. Y Atenea bien lo supo al incorporarla a su escudo” (p. 147). La unión de la cabeza de Medusa y el escudo de Atenea insiste en el proyecto de la fusión de los contrarios, pero esta vez con figuras más difíciles cuya unión puede no lograrse. Es algo que, de cualquier forma, deja ver cómo la autora — incluso en este libro tan tardío— continúa arriesgando su estructura de pensamiento en nuevos proyectos que no se agotan en este momento.

5.3 Artemisa

En “La adoración de la luna — la cicuta” aparece la recreación de Artemisa como diosa de la luna. En un principio los atributos de esta diosa —la caza y la castidad— no estaban relacionados con la luna. Sin embargo, Zambrano decide retomarla según su asimilación con Selene, primera divinidad lunar en el mundo griego, y con esto crear un personaje distinto, de rasgos más suaves, en contraste con la rigidez de Atenea. No es nueva la asociación de Artemisa con la luna: Robert Graves explica que desde la antigüedad se unieron las figuras de Artemisa, Selene y Hécate en una

²⁴⁴ Cf. Graves, “Perseo”, *Los mitos griegos*, *op. cit.*, p. 319.

triple diosa lunar.²⁴⁵ Hay dos vías de interpretación al respecto: la primera habla de la necesidad de matizar el carácter de Artemisa, pues llegó a ser más temida que la misma Atenea; y la otra se basa en la búsqueda de paralelismos con su hermano Apolo (siendo éste dios del sol, a ella le tocaría ser diosa de la luna.)²⁴⁶

Ambas posibilidades concuerdan con el mundo de la autora. En el fragmento se propone sustituir la figura de Apolo, de gran importancia en *El hombre y lo divino*, por su hermana Artemisa. Aunque no por eso se deja de lado la interpretación de Apolo, sobre todo su matiz más sugerente: ser portador de la luz solar pero sin que sea de su propiedad. Por ejemplo, esta alusión a la luz de Apolo aparece con la complejidad estilística que demuestra que se trata de un tema trabajado con anterioridad:

Luz perdida para los habitantes de la tierra que conocemos y que el dios Apolo traía a su tierra de elección —la antigua Delfos— periódicamente, obedeciendo así a la ley de la ocultación de la luz que se nos dejó establecida.
(p. 110)

Sin embargo, en esta ocasión el proyecto central es recrear el medio de visibilidad que ofrece la luna encarnada en el mito de Artemisa. La característica que la vuelve atractiva es la impresión de suavidad que deja su luz; en medio de la oscuridad, la luz tenue de la luna desdibuja los objetos volviéndolos sinuosos. Por lo demás, hablar de esta luz regresa sobre la propuesta de percibir el mundo desde la oscuridad. Y aquí Artemisa toma un papel determinante: se afirma que ella fue condenada a fases de ocultamiento total por rebelarse en contra de la luz del sol, negándose a servirla como lo hacía Apolo. Para sostener este argumento la autora tiene que alejarse del mito y

²⁴⁵ Graves, “Naturaleza y hechos de Ártemis”, *ibid.*, p. 109.

²⁴⁶ Cf. Jean-Louis Backés, “Artémis”, en Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, pp. 173-179.

convertir a Artemisa en una hija rebelde.²⁴⁷ Dice Zambrano:

Sobre su reino —el bosque— se derrama en libertad, es Ella, ella la sola, la perdida, escapada de la casa del Padre o sometida por él mismo a andar así errante y dominada a la par. (p. 109)

La finalidad de este fragmento es describir las cualidades de la diosa, pero la musicalidad de las aliteraciones y las sucesiones simétricas en parejas muestran su relevancia en el libro. Pues no deja de ser sugerente este interés por recrear la condición errante de la luna como castigo. Y se insiste en esto más adelante: “La luna, ella, diosa que quizá se rebeló contra la ocultación, lo paga con su fase de ocultación completa” (p. 110). La inclusión de un “quizá” deja ver que se está recurriendo al mito de forma arbitraria; lo más importante aquí es que afirmaciones como ésta dejan al descubierto la médula del proyecto creativo de la autora.

Por otra parte, es interesante cómo el nombre de Artemisa se va perdiendo hasta ser sustituido por el símbolo de la Luna, varias veces escrito con mayúscula. Al igual que con la representación de Cristo, el nombre se desvanece, mostrando con esto una cercanía especial hasta lograr que el mito se esconda detrás de una imagen: en este caso, la luna, con toda la tradición poética que encierra. La sustitución es gradual. Primero aparece el nombre de Artemisa junto al epíteto “Luna diosa”; luego se muestra su condición de hermana de Apolo que permite ubicarla sin nombrarla directamente; y después se le llama sólo Luna. Aquí un fragmento que muestra el proceso:

Y ella, la Luna diosa, Artemisa hermana divergente de Apolo, espeja también este suceso de la avidez de ser amado hasta la enajenación, hasta el embebimiento, hasta el éxtasis, tal como sucede con el amor a lo absoluto adorable. (p. 109)

²⁴⁷ El mito contaba que Artemisa fue una de las hijas preferidas de Zeus, pues él se dio cuenta que consagrada a la castidad no causaría celos a Hera. Cf. Graves, *op. cit.*, p. 106.

En seguida viene la descripción de la luna, como símbolo, pero también como figura mitológica. Como ya se dijo las cualidades de esta imagen serán las de una luz “pálida y líquida”, adjetivos que reiteran el intento, irrenunciable en Zambrano, por encontrar un medio de percepción distinto. La luz pálida es una cualidad visible de la luna, pero al decir que es líquida de nuevo se sale de las características habituales de los objetos para crear un lenguaje propio. Así, esta evocación del mundo acuático que se relaciona con el conocimiento que ofrece la luna, compuesto de formas sinuosas e indeterminadas, así como de un movimiento errante. Con estas cualidades resulta lógico que la luna se recree desde un antagonismo con la luz solar. No es nuevo en Zambrano el planteamiento poético de recuperar lo que permanece escondido; en el caso de la luna se dirá que lleva la “luz que quedó de antes”, o también la “luz perdida para los habitantes de la tierra” (p. 110). Ambas frases abren con el sustantivo, “luz”. Se destaca esta palabra porque después se desarrollará su imagen. Así, la luz de la luna será la luz que “se derrama”. El uso de este verbo recuerda la construcción de Dionisos; la diferencia es que la luna lleva una luz que no le pertenece. Como la luna no tiene luz propia, Zambrano propone que se alimenta de pasiones ajenas y la describe como: “ávida de derramar la luz que no es suya y que la posee”, para luego nombrarla según esta contradicción “patrona y poseída” (p. 110). La combinación del reflejo de otra luz y las pasiones robadas va a dar con una noción de dinamismo diferente, de anestesia o hipnosis, como se puede ver en el siguiente fragmento que recrea este ritmo por medio de la enumeración simétrica y de numerosas asonancias:

Patrona poseída del amor que roba, del sueño sustraído, de la vigilia amenazada de locura, de alguna más que enfermedad dolencia, estigma de su luz, generadora de los venenos pálidos, dulces, que dan el adormirse (p. 110).

De este modo, la luna es una deidad que también pide un sacrificio, pues necesita alimentarse de vidas ajenas; a cambio ofrece su luz, representada aquí como

un veneno que anestesia, lo cual relaciona directamente este mito con la aspiración de consuelo presente en la imagen de los claros.

La recreación terminará con la representación de un sacrificio concedido a la luna: la muerte de la flor de la cicuta. Esta planta desde luego recuerda el mundo griego: estaba consagrada a Hécate, la otra diosa que conformaba la trinidad lunar. Pero tal vez la explicación sobre su inclusión en el fragmento sea más simple. En “María Zambrano. Retrato con figuras” Clara Janés cita una conversación con Rosa Chacel y Rafael Martínez Nadal en la que recordaban el paisaje de La Pièce, donde estas flores blancas resaltaban con la luz de la luna. Dice Clara Janés: “Allí transcurrían los días de la filósofa y los de su hermana Araceli, ambas rodeadas de 27 gatos; sus días y sus noches durante las cuales ella salía a ver los campos llenos de plantas de cicutas plateadas por la luna.”²⁴⁸

Así, el texto de Zambrano cierra con el siguiente pasaje dedicado a la muerte de la cicuta. Resalta el lenguaje por demás arraigado en ella: la flor de la cicuta mostrando sus entrañas, las alusiones a una pureza deseada pero imposible, y el sacrificio al reconocer el propio veneno:

Fríamente cae la luz lunar buscando tal vez, por encima de todo, encenderse, y tan solo enciende pálidas flores que muestran en su desmesurada apertura sus blancas entrañas, [...] Extraño veneno nacido de la quietud de esta flor que no puede ni aun de día ser inocente, pues que mira, y hasta se asoma por entre los barrotes de una ventana que bien podría ser la de una celda, [...] ofreciéndose como una santa, prometida a la santidad de la muerte apurada por sólo haber pensado. Suceso que ella, la cicuta, parece no haber olvidado, no poder nunca olvidar. (p. 111)

Como se puede ver, quedó atrás el mito de Artemisa. La apropiación mítica avanza hasta asimilarse por completo al discurso creativo. Cabe preguntarse por qué este

²⁴⁸ Clara Janés, “María Zambrano. Retrato con figuras”, en *María Zambrano. La visión más transparente, op. cit.*, pp. 47-59; la cita, p. 47.

camino de apropiación corresponde a la luna. Tal vez esto se deba a que, al lado de la culminación de proyectos anteriores, este libro viene acompañado de un tono distinto, que ya se ha mencionado, presente en la búsqueda de algún tipo de alivio, incluso aceptando la muerte como una forma de obtenerlo, pues ofrece como recompensa final el consuelo. En este sentido, la luna enriquece la simbología zambrana de los claros del bosque al presentarlos no como un lugar ya dado, sino sólo como una promesa.

5.4 Hermes

En el apartado II de “El espejo de Atenea” se hace una recreación de Hermes. De entre los mitos griegos se esperaría que éste ocupara un lugar central, pues en sí mismo resume el trabajo que se ha venido haciendo con las tradiciones griega y cristiana. Sin embargo, aparece brevemente y sólo muestra una de sus cualidades: es el dios que lleva el mensaje de la muerte. Es curioso que no se aluda a ninguna otra característica de Hermes, pues ninguna se alejaría del pensamiento de Zambrano. Jean-Pierre Vernant, que en un estudio anterior se ocupó de esta figura mítica, decía: “No existe en él nada de inmovilidad, de estable, de permanente, de circunscrito, ni de cerrado.”²⁴⁹ Estos atributos bien podrían describir todo su proyecto. El trabajo de interpretar los mitos y, en el caso de *Claros de bosque*, asimilarlos a la simbología del cristianismo, implica las características tantas veces mostradas con relación al dinamismo, la mediación entre contrarios, las unidades que no se cierran en sí mismas, etc. Coincide con Hermes como dios mensajero, pero además con su condición errante, bien descrita en el estudio de Vernant: “Dios errante, señor de las sendas, sobre la tierra, y hacia la tierra: él guía, en esta vida, a los viajeros; en la otra,

²⁴⁹ Vernant, “Hestia-Hermes. Sobre la expresión religiosa del espacio y del movimiento en los griegos”, en *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, op. cit., p. 137.

conduce las almas hacia el Hades y en algunas ocasiones las trae de nuevo.”²⁵⁰ Y también sería relevante para Zambrano su función de tránsito entre la conciencia y el sueño: “hace pasar de la vigilia al sueño, del sueño a la vigilia, de la vida a la muerte, de un mundo al otro.”²⁵¹

Pero, como ya se dijo, las alusiones a este dios se reducen a un fragmento dedicado a la muerte, en especial al instante de tránsito entre un estado y otro. En este contexto la figura de Hermes termina por contradecir el trabajo anterior con los mitos. Se exigía la apropiación, la recreación, la transformación, y sobre todo, en el lenguaje de Zambrano, estaba la encarnación como cualidad ineludible; pero ahora poner en marcha el mito de Hermes pide la “desencarnación” para recibir su mensaje:

Hermes el conductor, según la extraña revelación de la religión griega ofrecida en sus mitos. Hermes mismo, el de la palabra, en su oficio de conductor de la muerte, trae el inextricable silencio, que retira la palabra al que solamente asiste dejándole a solas con su cuerpo que se obstina en ser y que nunca libra el terror de la desencarnación. (p. 149)²⁵²

Entonces, con este dios se está intentando representar el momento de la muerte. Así, Hermes adquiere la función de transmitir lo indecible. Ahora bien, este instante, que se menciona con cierta dificultad, es importante porque se relaciona con el nacimiento de la poesía. Representa un paso más hacia la manifestación concreta del lenguaje, ya no sólo en el delirio dionisiaco o el transcurrir de Cronos. El favor que otorga el mito de Hermes es el silencio entrelazado con la palabra poética; pero –

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 138.

²⁵¹ *Idem.*

²⁵² Contrasta esta lectura con la propuesta de Vernant de aceptar las cualidades de dinamismo y ligereza de Hermes siempre y cuando se recuerde el contrapunto que establece con Hestia, diosa del hogar y la estabilidad. Dice Vernant que la representación de estos dioses uno junto al otro: “no está fundamentada en lazos de sangre, ni de matrimonio, ni de dependencia personal. Responde a una afinidad de función, las dos potencias divinas, presentes en los mismos lugares desplegando allí una junto a la otra unas actividades complementarias.” *Ibid.*, p. 136.

—y ésta es una acotación que revela el lugar de enunciación de la misma Zambrano— el mensaje de este dios exige condiciones específicas para poder ser recibido. En contraste con las obras anteriores, en este momento la creación tiene que ver con lo etéreo, o lo imperceptible, sin anclajes en la tierra; se privilegian los instantes en solitario, ya sea de contemplación o de tránsito de un mundo a otro. Así, el momento de la muerte que sólo puede percibirse con el mito de Hermes muestra, en palabras de la autora: “el primer paso de la siempre temida y siempre soslayada desencarnación. El cuerpo hecho piedra, sacudido por el escalofrío de la sangre que sigue corriendo” (p. 149). La muerte, con lo que lleva de indecible, se reconoce como el origen de la poesía por la fusión de contrarios —la rigidez de la piedra y el transcurrir de la sangre—, así como por su cristalización en el instante marcado por el silencio.

Se abre con esto una perspectiva para analizar la última noción de la poesía en Zambrano, no sin antes sugerir que para este momento la hermenéutica en sí misma pierde peso. No hay una interpretación acertada o falsa de los mitos, y éstos tampoco guardan alguna relación de causalidad con su recreación final. Ésta viene de la unión de todos los fragmentos del libro, que convergen en un centro por la reiteración de la misma visión del mundo con diferentes imágenes. En todo caso, la hermenéutica apenas comprende la función mediadora entre los mitos, la creación intelectual, el silencio, y la palabra poética.

VI. LA ÚLTIMA VISIÓN DE LA POESÍA

El camino de creación con el lenguaje, el nacimiento de la palabra poética y la valoración de la poesía son temas de gran recurrencia en el libro y dejan ver la culminación de un proyecto perseguido desde los textos más tempranos. En éstos se marcaba la relación entre el pensamiento mítico y la poesía. Ya en un libro de

madurez, como fue *El hombre y lo divino*, a partir de los dioses se formó un nuevo mito que explicaba su origen. Antes de *Claros del bosque* las reflexiones sobre el proceso de creación se detenían en el momento en que estaba por surgir la primera palabra de un poema. En este libro se sigue privilegiando este instante que toma el nombre de “palabra naciente”, pero se avanza un paso más al abordar, a partir del mito de Hermes, el mensaje que se esperaría de la poesía. Sin embargo, es significativo que ya no se establezca con tanta claridad la relación entre la reflexión sobre los mitos y la creación poética. La embriaguez de Dionisos o la concepción intelectual de Atenea quedan dentro de la recreación de estas figuras mitológicas y no vuelven a aparecer en las alusiones metapoéticas. Ahora bien, esta ausencia no implica que esté perdiendo peso el pensamiento mítico; al contrario, se verá más adelante que está en juego un trabajo de apropiación y cumplimiento de las funciones de éste. El único mito que sigue presente y abre esta visión de la poesía es Cronos; tal vez esto se deba a que conduce las últimas reflexiones sobre la temporalidad: la discontinuidad del instante y su manifestación fragmentaria.

Los atributos de Cronos en relación con la poesía convergen en el término zambraniano “sincronismo”. Esta palabra une diferentes significados: el tiempo, el silencio y la armonía. El fragmento que lleva ese nombre, “La sincronización”, reúne estos atributos pero, como anunciaba la presencia de Hermes, por debajo de ellos corre el símbolo la muerte, representado en el instante que rompe la continuidad y propicia en medio del silencio el paso de un estado a otro. De este modo, la puesta en marcha del sincronismo viene de la aceptación de la muerte, y exige invertir el significado habitual de ésta: no como fin, sino como nuevo inicio. Se muestra en los siguientes juegos de palabras:

Allí donde la muerte no es acabamiento sino comienzo; y no una salida de la vida, sino el ir entrando en espacios más anchos, en verdad indefinidos, [...]

dejando al sujeto a quien esto sucede no en la nada, ni en el ser, sino en la pura cualidad que se da todavía en el tiempo. En un modo del tiempo que camina hacia un puro sincronismo. (p. 45)

Con este origen en la muerte, entendida como desencarnación, se puede ver que la concepción de la poesía ha cambiado radicalmente. Pues aun si se conservan los elementos citados en obras anteriores, éstos adquieren un tono orientado hacia el silencio y la contemplación. No es la primera vez que aparece la muerte en el proceso de creación poética, pero antes su función era totalmente distinta. Por ejemplo, en el texto de 1938, “Pablo Neruda o el amor a la materia”, la muerte se relacionaba con la inmersión en lo material y se decía que la muerte llevaba su “espantosa corporeidad”. Así, Zambrano establecía este juego poético entre “la muerte en la materia y la materia misma de la muerte, abstracta, hueca, irremediable”.²⁵³

Claros del bosque marca el lugar de enunciación opuesto, cuando la muerte como origen de la creación persigue el paso previo por un estado de desposesión, es decir, un momento del que, renunciando al entorno, no se espere nada en especial. En el mismo fragmento, “La sincronización”, se establece una relación de reciprocidad para quien “desposeyéndose” logre acceder a un nuevo camino de creación. Su recompensa será una “ofrenda” o un “fruto” —palabras que recuerdan el lenguaje sacrificial de *El hombre y lo divino*— que aleja del simple transcurrir del tiempo, sin transformación o respuesta creadora, como ya se aspiraba en el ensayo temprano “Hacia un saber sobre el alma”. Siguiendo este camino marcado en Zambrano, del sincronismo se recibiría un “cumplimiento milagrosamente matemático, incalculable como el de la armonía” (p. 46). En este momento cambia la percepción cotidiana de la temporalidad, como se dice más adelante:

²⁵³ “Pablo Neruda o el amor a la materia”, *Hora de España*, núm. XXIII (1938), pp. 35-42; las citas, p. 40.

Y el tiempo no se suspende entonces; lejos de ellos, se manifiesta en su esplendor, podría decirse. Y deja ver y da a sentir algo así como su fruto, el fruto del tiempo, don que a quien lo ha seguido sufriendolo calladamente, se le otorga sobrepasando, trascendiendo lo que el tiempo al pasar se lleva, lo que su velocidad deja sin llegar a ser. Cumplimiento de los débiles y apenas formulados presagios. Y como todo fruto del tiempo, una profecía del cumplimiento final, de la doble entrega del más allá y del ahora. (p. 46)

Es interesante la composición estilística de este fragmento. Se crea un efecto de continuidad con las oraciones que empiezan de la misma forma, mientras la sintaxis se prolonga hasta el final del párrafo impidiendo la interrupción de la lectura. Con esto se recrean los “pasos” del tiempo. Pero lo que no se dice es cuál sería la ofrenda de este transcurrir. El fragmento deja la impresión de un lenguaje cifrado o hermético: sólo se muestran las condiciones de recepción y el acontecer final de una entrega, y continúa la expectativa sobre qué es lo que se recibe. Por los fragmentos que siguen y por la composición general del libro se puede intuir que esta recompensa final consiste en la aprehensión del instante como centro y fusión de los contrarios. Tal y como se ha establecido en el lenguaje de Zambrano, el instante sólo se puede asir sin nombrarlo directamente y en medio de su aparición discontinua.

Si es difícil nombrar directamente esta noción de instante, se debe a que uno de sus atributos más importantes es la cualidad poética del silencio. En este sentido, “La mirada remota” plantea como un posible acceso a este momento casi imperceptible el camino de la mística que logra alejarse del movimiento típicamente mundano para encontrar en soledad una dimensión interior. Así, no sólo se privilegia la interioridad sobre la exterioridad sino que incluso se busca la aniquilación de cualquier apariencia externa: “El silencio es la nota dominante de esta aceptada soledad que puede darse aun en medio del rumor y del bullicio, y que florece bajo la música que se escucha enteramente” (p. 132). Se puede ver cómo esta conjunción entre soledad y silencio abre la posibilidad de la música, relacionada con los valores

poéticos del ritmo y la armonía. Tanto el ritmo como la armonía son temas ampliamente trabajados en la trayectoria de Zambrano, pero lo que aquí llama la atención es la insistencia en la renuncia a lo exterior como el único medio para lograr percibirlos. Con este nuevo punto de partida ¿cambiará la noción de musicalidad? Tal vez aquí sea pertinente recordar el comentario de José Luis Abellán anteriormente citado sobre la búsqueda de soledad como un refugio que posibilitó la culminación de los proyectos irrenunciables de la autora, aun si éstos aparecen acompañados de un toque de soledad, de renuncia o incluso de desarraigo. En el caso del ritmo, insistir en una dimensión interior determina su definición como un instante que desafía la continuidad. Se asume, por tanto, el origen de la música en la existencia de un ritmo fragmentario y discontinuo. Por eso Cronos es el dios que permite experimentar los instantes en los que se rompe la linealidad del tiempo. Su irrupción se expresa en diferentes imágenes: el rumor del mar o del viento, que se suma al dinamismo privilegiado en todo el libro; la representación poética del silencio, asociado con el vacío o el abismo; y, finalmente, la alusión al movimiento liberador del tiempo, pues en su manifestación discontinua permite el despliegue de lo desconocido. Así, los seres condenados a la oscuridad sólo pueden manifestarse según esta visión del tiempo, como muestra la siguiente recreación rítmica del transcurrir y la musicalidad:

Pues que ha de ser por la música que en el inimaginable corazón del tiempo viene a quedarse todo lo que ha pasado, todo lo que pasa sin poder acabar de pasar, lo que no tuvo sustancia alguna, mas sí un cierto ser o avidez de haberla. (p. 47)

Llama la atención que las referencias al espacio hayan quedado totalmente desplazadas. Contrasta radicalmente con esta afirmación que aparecía en “Nostalgia de la tierra” de 1933:

Mas un recinto, un espacio, dentro del cual los cuerpos han perdido peso, es un mundo diabólico de cuerpos sin raíces, de hombres sin tierra. Espacio inhóspito, inhabitado, deshumanizado.²⁵⁴

Para *Claros del bosque*, la preeminencia de la dimensión temporal, por encima del espacio y su metáfora en la tierra, concede una importancia mayor al sentido del oído. Representando los seres escondidos en el tiempo están las alusiones al gemido, el llanto, la queja, los desiertos, el abismo. El siguiente fragmento de “El transcurrir del Tiempo. La musicalidad” los reúne por medio de una enumeración simétrica, en la que cada oración contiene un sonido y muestra su relación con el devenir temporal:

Todo lo que no siguió el curso del tiempo con sus desiertos, donde tanto abismo se abre; lo que no se acordó con su invisible ser, que solamente se nos da a sentir y a oír, mas no a ver —el ver lo que el tiempo ha causado es ya un juicio. Llanto también esta música del transcurrir, como si el increíble corazón del tiempo hubiese recogido el llanto de todo lo que pasó y de lo que no llegó a darse. Y el gemido de la posibilidad salvadora, y lo que fue negado a los que están bajo el tiempo. (p. 48)

Hablar del “corazón del tiempo” se relaciona con la idea de centro u origen. Se continua esta metáfora en la alusión al corazón humano, tomando su lugar como centro del cuerpo, porque recibe y transmite esta dimensión temporal. Así, en “La metáfora del corazón” se dice: “Centro también el corazón porque es lo único que de nuestro ser da sonido” (p. 64). Y más adelante se regresa sobre la idea de interioridad como origen rítmico: “Pues que el sonido propio, inalienable, del que el hombre es portador, en su ritmo inicial, cadencia cuando el tiempo no se recorre en el vacío o en la armonía” (p. 65). Siguiendo el lenguaje de Zambrano, el corazón representa un centro que al latir transcurre padeciendo. Como ya se dijo, en el corazón se plantea el centro del eje entre la tierra y el infierno. Pero al momento de hablar de la creación pierde peso esta relación interioridad-exterioridad. Y esto hace que el origen de la

²⁵⁴ “Nostalgia de la tierra”, *Los Cuatro Vientos*, 2 (1933), pp. 28-33; la cita, p. 32.

poesía privilegie la ocultación, centrada necesariamente en la dimensión interior, llegando incluso a afirmar que el corazón representa un centro oculto: “Centro que se mueve padeciendo y que receptivo ha de dar continuidad, y escondido no puede dejar de darse. Y siendo la sede del sentir, es centro activo” (p. 76).

Esta forma de presentar el corazón, como centro activo, desde luego tiene que ver con su capacidad para recibir y transmitir sonidos; asimismo, el “padecer” del corazón desencadena la sucesión poética de imágenes. Así se mostrará en el fragmento “El deslizarse de las imágenes” (el mismo título ya es significativo), pues habla del paso de una imagen a otra. Esto es importante dentro de la obra de Zambrano porque impide que se termine el movimiento. Incluso en este momento de su trayectoria no se acepta ninguna imagen definitiva. Como diría Cioran, en un comentario que se volvió famoso, “María Zambrano no ha vendido su alma a la idea.”²⁵⁵

Así, el siguiente pasaje, orientado hacia la reflexión teórica, se relaciona con la multiplicidad y las representaciones duales, que recuerdan la composición poética del libro, donde se ha visto que no se acepta un único centro. Por tanto, diferentes imágenes aparecen de forma discontinua apuntando hacia un mismo tema:

Es múltiple la imagen siempre, aunque sea una sola. Un doble, causa de alteración de aquel ante quien se presenta. Siempre llega, aunque se haya asistido a su formación, con ansias de enseñorearse tal como si pidiese, ella también, existir, como escapada de un reino donde solamente el ser y la vida caben. (p. 34)²⁵⁶

²⁵⁵ Cioran, “Una presencia decisiva” en *Ejercicios de admiración y otros textos*, trad. Rafael Panizo, Barcelona, Tusquets, 1992, p. 172.

²⁵⁶ Nuevamente esta afirmación coincide con H. Corbin, quien pocos años después, en *La paradoja del monoteísmo*, diría: “Hay un cirio único colocado en el centro. Alrededor hay espejos múltiples, de manera que en cada espejo aparece un cirio según la posición de cada espejo. [...] Los teósofos místicos regulan la cuestión por la visión del Uno en la multiplicidad, y de la multiplicidad en la unidad.” Trad. María Tabuyo y Agustín López,

En este sentido, a lo largo del libro, las reflexiones sobre la poesía se prolongan en dos imágenes nuevas. La primera no está relacionada con alguno de los dioses griegos, pero conserva el pensamiento mítico desde su fusión con la tradición mística; se trata de la “fuente escondida” proveniente de la obra poética de San Juan de la Cruz. Y la otra es una imagen que se desplaza hacia los terrenos de la autora: se trata de la paloma que, como se verá más adelante, tomará para ella la dimensión de una figura mítica.

La imagen de la fuente sirve para representar el curso de la poesía, imaginando que aun transformada en manifestaciones concretas del lenguaje, ésta nunca se agota. El secreto de esta renovación constante reside, una vez más, en su origen oscuro o desconocido, pues implica que siempre quedará algo por develar. No está tan alejado del referente original de San Juan de la Cruz, precisamente en estos versos que posiblemente dieron pie a la recreación de Zambrano:

*¡Que bien sé yo la fonte que mana y corre,
aunque es de noche!*

Aquella eterna fonte está escondida.
¡Que bien sé yo do tiene su manida
aunque es de noche!²⁵⁷

En medio de diferentes imágenes para nombrar lo oculto aparece este referente en el fragmento “El despertar”:

Y esto no se ve claro, se desliza este sentir sin llegar a ascender a saber, y se queda en lo hondo, casi subterráneo, viniendo de la fuente misma; de la fuente de la vida que sigue regando oculta, de la escondida, de la que no se quiere saber “do tiene su manida”, aunque la noche se haya retirado en ese instante del privilegiado despertar. (pp. 21-22)

Madrid, Losada, 2003 [1ª ed. en francés, 1981], pp. 42-43. La única diferencia, que además marca su separación de la Filosofía Perenne, es que Zambrano no acepta la noción de un centro estático.

²⁵⁷ San Juan de la Cruz, “¡Que bien sé yo la fonte que mana y corre...”; la cita proviene de *Poesía*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1983, p. 277.

La última frase introduce un elemento atribuido por Zambrano, el despertar, y se relaciona directamente con la creación poética, pues corresponde a la entrada en el juego rítmico de revelación y ocultamiento. Además, con las cualidades de la discontinuidad y el fragmentarismo, el despertar se une con el origen del lenguaje. Primero aparece como “balbuceo” y después, más cerca de la creación de un poema, muestra el camino hacia la manifestación de la poesía. Se reconoce en este momento originario del lenguaje una meta finalmente alcanzada; cobra el nombre de “esperanza informulada” en “El espejo de Atenea” que suma a la imagen de la fuente otras del mundo acuático:

Y nada hay como el elemento acuoso para desatar esta atención, ese ansia de escuchar y esta esperanza informulada de que las aguas —y más todavía las insondables y recónditas, las que no se vierten en el arroyo o en la fuente que tiene siempre su canción— lleguen a sugerir algo y, en caso extremo, en lo impensable ya, den su palabra. (p. 146)

Del brotar de la fuente se pasa a la representación del despliegue poético como vuelo. Las numerosas referencias al vuelo en el libro lo relacionan con la ligereza y también con el movimiento errante. En “El despertar” se puede ver este cambio de una imagen a otra:

Es de dócil condición la palabra, lo muestra en su despertar cuando indecisa comienza a brotar como un susurro en palabras sueltas, en balbuceos, apenas audibles, como un ave ignorante, que no sabe, dónde ha de ir, mas que se dispone a levantar su débil vuelo. (pp. 25-26)

Es “débil vuelo” porque sugiere un movimiento sinuoso, sin trayectorias fijas, que no deja sentir su peso. En esta visión está implícita la posibilidad de perderse. Si la paloma no tiene un punto de llegada es posible que se pierda. La idea se propone retomando esta paradoja de San Juan de la Cruz, que asumía que era necesario perderse para encontrarse en un lugar nuevo. Así se lee en “La palabra perdida”:

Perdida la palabra única, secreto del amor divino humano. ¿Y no estará ella señalada por aquellas privilegiadas palabras apenas audibles como murmullo de paloma: *Diréis que me he perdido —Que, andando enamorada—, Me hice perdidiza y fui ganada.* (p. 87)²⁵⁸

En el poema de San Juan de la Cruz aparecen diferentes alusiones al vuelo como camino místico, además de que se mencionan diferentes aves. Sin embargo, la intuición del ritmo del poema como “murmullo de paloma” es ya una interpretación de Zambrano.

Esta insistencia en el vuelo y sobre todo en la paloma ha seguido un camino interesante en la obra de Zambrano. Comenzó en los textos posteriores al exilio y pronto se convirtió en una figura que representaba el movimiento errante. En una carta a Prados ella le preguntaba:

Dime Emilio, ¿tú sabes si vas a volver? No digo que si estás decidido. Pues tú como yo no eres de “decisiones”, ni de “elegir”. Tú y yo no hemos elegido nunca. Somos de la Paloma que encuentra la libertad obedeciendo. Por eso te pregunto “si lo sabes”.²⁵⁹

En *Claros del bosque* esta asociación de la paloma y el exiliado deja de mostrarse directamente, pero continúa funcionando, curiosamente sólo en relación con la manifestación de la poesía. Se hablará de la “condición alada” de la palabra y a partir de la descripción del vuelo de la paloma se formulará el camino que siguen las creaciones poéticas y su impacto en el mundo. Esto no deja de recordar el movimiento errante que la misma Zambrano siguió en vida. La paloma que se recrea en “La salida

²⁵⁸ El referente proviene de esta estrofa de “Cántico”: “Pues ya si en el egido / de oy más no fuere vista ni hallada, / diréis que me e perdido, / que, andando enamorada, / me hize perdediza y fuy ganada.” *Poesía, op. cit.*, p. 255.

²⁵⁹ Carta a Emilio Prados, fechada en Roma el 20 de octubre de 1958, reproducida en Francisco Chica, “Un cielo sin reposo. Emilio Prados y María Zambrano: Correspondencia(s)”, en James Valender *et al.*, *Homenaje a María Zambrano. Estudios y correspondencia, op. cit.*, p. 209.

— El alma” no quiere quedarse quieta; va y viene con la esperanza de volver en algún momento a sus orígenes y permanecer ahí definitivamente:

Y que este irse haya sido para ella la vuelta definitiva al lugar de su origen hacia el que se andaba escapando tan tenazmente. Obstinada la paloma, ¿cómo se la podría convencer de nada? (p. 32)

Así, la única forma en que se reconocen las concreciones reales de la poesía es dentro de un vuelo que ha perdido su peso; y junto con él está la certeza de permanecer en algún lugar. En “El anuncio” se dirá al respecto: “y palabra propiamente es sólo aquella que es concebida, albergada, la que inflige privación, la que puede irse y esconderse, la que no da nunca certeza de quedarse, la que va de vuelo” (p. 94). Es interesante notar que dentro del proyecto tan minucioso de Zambrano hay una contradicción entre el vuelo de la poesía y el deseo de permanecer definitivamente en el lugar de sus orígenes, así como hay otra entre la recreación del movimiento errante y la búsqueda de consuelo en los lugares fijos de la palabra. Esta apreciación final de la poesía no se cierra en el libro. La insistencia por nombrar este lugar de enunciación nos lleva a plantear una pregunta que posiblemente quedará sin resolverse: nos preguntamos si en esta construcción de la palabra naciente Zambrano intentaba proyectar su única posibilidad de arraigo.

CONCLUSIONES

Analizar la construcción del pensamiento mítico en la trayectoria de Zambrano demuestra, una vez más, la dualidad reflexivo-creativa de su obra. Sin embargo, también lanza nuevos matices que ayudan a seguir comprendiendo la complejidad de su discurso. Partir de los mitos permite encontrarse con una forma de pensamiento de gran flexibilidad que establece vasos comunicantes entre diferentes ámbitos encauzándolos en un proyecto común. Así lo demostró la síntesis zambrana del mundo griego, la tradición cristiana y ciertas figuras de la época moderna a partir de las nociones de discontinuidad y fragmentarismo que se suman al mismo propósito creativo. También de los mitos se desprende una constante insistencia en dilucidar el origen y la constitución de la poesía. Ya sea en manifestaciones concretas o simplemente como una forma de estructurar el discurso, la poesía se transforma paulatinamente en un hilo conductor que condensa las imágenes y el ritmo formando a su vez fragmentos de carácter poético sobre la poesía.

Además, con los mitos se ofrece la perspectiva de la trayectoria contenida en los cambios y los elementos constantes a lo largo de un periodo de composición bastante amplio —aproximadamente de sesenta años. Se dijo anteriormente que la mayoría de los estudios sobre Zambrano se centran en un solo texto o establecen un panorama general de su obra: son escasos aquellos que mantienen una perspectiva diacrónica. En esta investigación el enfoque cronológico fue motivado por el interés en la creación y la evolución del pensamiento mítico; pero valdría la pena continuar

con esta veta. Han sido de gran relevancia las variaciones al interior de los temas que aparecen desde los primeros hasta los últimos textos. Estas variaciones son el producto de la madurez que poco a poco va adquiriendo su escritura. También están motivadas por cambios en los intereses intelectuales de la autora e incluso por circunstancias biográficas, como el refugio en la mística de los últimos años, el contacto con la comunidad intelectual del exilio español, o el simple paso por diferentes ciudades.

En los tres libros analizados es posible trazar el camino de los mitos. En *Hacia un saber sobre el alma* es relevante la indagación en lo mítico como forma de articular el discurso junto con los primeros intentos de una escritura experimental. Entre las propuestas más arriesgadas están la inclusión de conceptos de la modernidad como figuras míticas y la asimilación de lo fragmentario en construcciones tradicionalmente asociadas con un movimiento cíclico. Aunque aún no se relaciona directamente con los mitos, en esta época se puede encontrar una primera valoración del discurso de creación, orientado hacia la poesía, pero en medio del desvanecimiento de los géneros literarios.

En *El hombre y lo divino* el trabajo hermenéutico con los mitos toma un papel central, volviéndose determinante en la visión de lo poético en el libro. Como se mostró en su momento, la indagación en las figuras míticas siempre se relaciona con la creación con el lenguaje. A la poesía se le atribuyen las características de los mitos: la temporalidad, la posesión de un ritmo propio, el regreso a los orígenes y la develación de un discurso nuevo.

Por último, en *Claros del bosque* la recreación poética de Zambrano en torno a los mitos sobrepasa las reflexiones hermenéuticas. Los mitos se vuelven símbolos dentro de un discurso de gran complejidad estilística que, sin embargo, no se limita a

llevar a término los proyectos anteriores: inaugura la asimilación de nuevos mitos y profundiza en la visión de la poesía.

Así pues, la oscilación entre la filosofía y la poesía persiste en todos los libros analizados. No se puede afirmar que exista un camino lineal desde la reflexión hacia la creación. Aun cuando se logra una escritura claramente literaria, el interés por los temas filosóficos sigue siendo un elemento constitutivo de su discurso. La relación que se establece entre los conceptos y las imágenes marca, más que la contaminación de formas discursivas, la coexistencia de dos modos de proceder. Las secuencias argumentativas desembocan en unidades conceptuales, pero nunca se asientan permanentemente. El papel que juegan los recursos literarios es determinante en esta noción de dinamismo, o de pensamiento en construcción, con la que tanto se asocia su obra.

En el mito de Dionisos, que es de los más recurrentes, aparecen reflexiones sobre la identidad, la máscara, el origen, el delirio y la embriaguez. Algunas veces se retoman elementos de la tradición mitológica; otras, se incluyen formas de la época moderna. Así, Dionisos es el dios que participa en el nacimiento del lenguaje poético. Pero esta reinterpretación, ya propia de la autora, contiene una serie de recursos literarios (ritmo, imágenes, símbolos) que acompañan las reflexiones y, a su vez, ponen en marcha nuevas interpretaciones: del delirio dionisiaco se desprende la recreación estilística de las quejas de Job, por ejemplo. La parte literaria del discurso de Zambrano acompaña las reflexiones conceptuales, pero también encamina el surgimiento de nuevas ideas. Sin embargo, la distinción entre la reflexión y la creación no implica que en su obra haya una base conceptual y un recubrimiento estilístico; los conceptos necesitan de las imágenes para formularse, y las imágenes

formulan conceptos nuevos. Las dos formas de proceder se influyen mutuamente y funcionan en un mismo transcurrir discursivo.

El *corpus* seleccionado para este análisis demostró claramente la imposibilidad de clasificar la obra de Zambrano en una u otra disciplina. Sobra mencionar que no ocuparon un lugar central los textos más comentados en los estudios literarios sobre Zambrano: la autobiografía de *Delirio y destino*, el texto dramático de *La tumba de Antígona*, o los textos de crítica literaria. Los ensayos analizados aquí se centran en esta oscilación entre la filosofía y la poesía, permitiendo además observar el momento en que un tema se convierte en objeto de creación literaria o cuando una imagen encamina nuevas reflexiones.

Queda pendiente para estudios posteriores considerar hasta qué punto la obra de Zambrano es un caso aislado o se suma a un fenómeno vigente en la actualidad. Hoy tal vez sea difícil encontrar filosofía al estilo de los grandes sistemas de la tradición alemana; de la misma forma, los escritores no siempre se limitan al ámbito estrictamente literario. Lo interdisciplinario o las mutaciones en las disciplinas tradicionales han sido el centro de gran parte de las reflexiones teóricas de los últimos años y se ha llegado a postular la inexistencia de límites entre los géneros literarios o la modificación radical de las reglas en los procedimientos que conforman los textos pertenecientes a diferentes disciplinas.²⁶⁰ Específicamente, la unión de la filosofía y la poesía o, más bien, de la reflexión y la creación, implica una forma diferente de

²⁶⁰ Al respecto es interesante el estudio de Sánchez Benítez (quien también se ha dedicado al estudio de Zambrano), “De las relaciones entre filosofía y poesía”, *Ludus Vitalis*, vol. 14, núm. 25 (2006), pp. 263-266. También lo es el trabajo enfocado en aspectos de teoría literaria de Iván Carrasco, “Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual”, *Estudios Filológicos*, 37 (2002), pp. 199-210; se centra en la poesía chilena, pero muestra diferentes fenómenos de integración de géneros y disciplinas en el mundo literario actual.

asumir los caminos del pensamiento reflexivo y, desde luego, una valoración epistemológica nueva de los procesos de composición literaria.

Pero además —y esto es lo que más nos ocupa— se vuelve necesario buscar recursos metodológicos que permitan acercarse a este tipo de textos. Pensando solamente en los autores mencionados en este estudio, una problemática similar podría extenderse a las reflexiones sobre la temporalidad en Machado, a la síntesis entre el surrealismo y la fenomenología en Paz; o también a autores como Valente y Lezama, cuyas obras exigen un trabajo reflexivo intenso. Incluso podría pensarse en otros escritores que no se asocian directamente con la creación literaria, como Bachelard, quien echa mano del ritmo, de las metáforas y de otros recursos literarios. En todo caso, lo que ha quedado demostrado en esta lectura —que combina análisis, exégesis e interpretación de la obra de Zambrano— es la complejidad de estos mundos interdisciplinarios y pluridisciplinarios que dependen tanto de la suma y la interacción de áreas de conocimiento, como de la existencia o incluso la invención de perspectivas capaces de construir un lugar de convergencia.

BIBLIOGRAFÍA DE OBRAS CITADAS

1. TEXTOS CITADOS DE MARÍA ZAMBRANO EN ORDEN CRONOLÓGICO

Horizonte del liberalismo, Madrid, Morata, 1930

“Nostalgia de la tierra”, *Los Cuatro Vientos*, 2 (1933), pp. 108-113.

“Lou Andreas Salomé, *Nietzsche*”, *Revista de Occidente*, 115 (1933), pp. 106-108.

“Hoffmann, Descartes”, *Revista de Occidente*, 117 (1933), pp. 345-348.

“Ante la *Introducción a la teoría de la ciencia* de Fichte”, *Revista de Occidente*, 137 (1934), pp. 216-224.

“Por qué se escribe”, *Revista de Occidente*, 132 (1934), pp. 318-328.

“Hacia un saber sobre el alma”, *Revista de Occidente*, 138 (1934), pp. 261-276.

“Un libro de ética” (Sobre *Ética general* de Ramón Prado), *Revista de Occidente*, 146 (1935), pp. 245-249.

Los intelectuales en el drama de España, Santiago de Chile, Panorama, 1937.

“Pablo Neruda o el amor a la materia”, *Hora de España*, núm. XXIII (1938), pp. 35-42.

“Descartes y Husserl” (reseña), *Taller*, 6 (1939), pp. 59-62.

Pensamiento y poesía en la vida española, México, La Casa de España, 1939; también en México, El Colegio de México, 1991.

Filosofía y poesía, Morelia, Universidad de Michoacán, 1939; también en México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

“Nietzsche o la soledad enamorada”, *Universidad Michoacana*, 16 (1939), pp. 23-27.

“Descartes y Husserl”, *Taller*, 6 (1939), pp. 59-62.

“San Juan de la Cruz (De la ‘noche oscura’ a la más clara mística)”, *Sur*, 63 (1939), pp. 43-60.

El freudismo, testimonio del hombre actual, La Habana, La Verónica, 1941.

“La vida en crisis”, *Revista de las Indias*, 47 (1942), pp. 337-352.

La confesión, género literario y método, México, Luminar, 1943; Madrid, Mondadori, 1988; Madrid, Siruela, 1995.

“La Guía, forma del pensamiento”, *Revista de las Indias*, 56 (1943), pp. 151-156.

- “Poema y sistema”, *El Hijo Pródigo*, 18 (1944), pp. 137-139.
- “La metáfora del corazón (fragmento)”, *Orígenes*, 3 (1944).
- “Apuntes sobre el tiempo y la poesía”, *Poeta* (1944), p. 5.
- “La escuela de Alejandría”, *Universidad de La Habana*, 55-57 (1944), pp. 55-69.
- “La destrucción de la filosofía en Nietzsche”, *El Hijo Pródigo*, 23 (1945), pp. 71-74.
- “Los males sagrados: la envidia”, *Orígenes*, 9 (1946), pp. 11-20.
- Hacia un saber sobre el alma*, Buenos Aires, Losada, 1950; segunda edición aumentada, Madrid, Alianza, 1987.
- “Dos fragmentos sobre el amor”, *Ínsula*, 75 (1952), pp. 1 y 4.
- “Las ruinas”, *Asomante*, 1 (1953), pp. 8-14.
- “Tres delirios”, *Orígenes*, 34 (1954), pp. 5-9.
- “La condenación de Aristóteles”, en *María Zambrano en Orígenes* (1954), intr. de Eliseo Diego, México, Ediciones del Equilibrista, 1987, pp. 86-87.
- “Dios ha muerto”, *Cuadernos Americanos*, 13, núm. 6 (1954), pp. 114-123.
- El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955; ed. aumentada, 1973.
- “Carta sobre el exilio”, *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, 49 (1961), pp. 65-70.
- El sueño creador*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1965; ed. aumentada, Madrid, Turner, 1986.
- España sueño y verdad*, Barcelona, Edhasa, 1965; ed. aumentada, 1982.
- La tumba de Antígona*, México, Siglo XXI, 1967.
- “El libro de Job y el pájaro”, *Papeles de Son Armadans*, 165 (1969), pp. 249-276.
- “Prólogo” a *Circuncisión del sueño* de Emilio Prados, escrito en La Pièce en 1976, Pre-Textos, Valencia, 1981, pp. 5-14.
- Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1977.
- Los lugares de la palabra en “Claros del bosque”*, voz y texto, grabación homenaje, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1982.
- Senderos*, Barcelona, Anthropos, 1986.
- De la aurora*, Madrid, Turner, 1986.
- “A modo de autobiografía”, *Anthropos*, 70-71 (1987), pp. 69-73.
- “Presentación” al volumen dedicado al centenario de *Azul*, *Revista de Occidente*, 86-87 (1988), p. 9.
- Algunos lugares de la pintura*, ed. Amalia Iglesias, Madrid, Acanto, 1991.
- Delirio y destino. Los veinte años de una española*, Madrid, Mondadori, 1989.
- “Discurso de María Zambrano en la entrega del Premio Cervantes 1988”, *María Zambrano premio Miguel de Cervantes 1988*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 53-62.

- Notas de un método*, Madrid, Mondadori, 1989.
- Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 1990.
- Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1992.
- La razón en la sombra: antología*, edición de Jesús Moreno Sanz, Madrid, Siruela, 1993.
- Algunos lugares de la poesía*, edición de Juan Fernando Ortega Muñoz, Madrid, Trotta, 2007.
- María Zambrano. Esencia y hermosura. Antología*, edición de Miguel Ullán, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010.
- Claros del bosque*, edición de Mercedes Gómez Blesa, Madrid, Cátedra, 2011.

2. TEXTOS SOBRE MARÍA ZAMBRANO

- Abellán, José Luis, “María Zambrano. La razón poética en marcha”, en *Filosofía española en América*, Madrid, Guadarrama, 1966, pp. 166-189.
- , “Filosofía y pensamiento en el exilio: María Zambrano”, *El exilio español de 1939*, vol. 3, Madrid, Taurus, 1976, pp. 175-178.
- , “María Zambrano: el itinerario de la razón poética”, en *El exilio filosófico en América. Los transterrados de 1939*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 257-281.
- , “María Zambrano, alondra de la filosofía”, en José María Beneyto y Juan Antonio González Fuentes (eds.), *María Zambrano. La visión más transparente*, Madrid, Trotta, 2004, pp. 311-318.
- , *María Zambrano. Una pensadora de nuestro tiempo*, Barcelona, Anthropos, 2006.
- Adán, Oscar, “La entraña y el espejo. María Zambrano y los griegos”, en Carmen Revilla (ed.), *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*, Madrid, Trotta, 1998, pp. 173-192.
- , “Zambrano *opus palimpsestum*. En torno a Platón y la violencia”, en José María Beneyto y Juan Antonio González Fuentes (eds.), *María Zambrano. La visión más transparente*, Madrid, Trotta, 2004, pp. 427-440.
- Amorós, Amparo, “Zambrano-Valente: la palabra, lugar de encuentro”, *Litoral*, núms. 124-126. (1983), pp. 63-74.
- , “La metáfora del corazón en la obra de María Zambrano”, en *Papeles de Almagro. El pensamiento de María Zambrano*, Obra en colaboración, Madrid, Zero Zyx, 1993, pp. 39-63.
- , “El mundo intermedio”, en *Actas del II Congreso Internacional sobre la Vida y Obra de María Zambrano*, Vélez-Málaga, Fundación María Zambrano, 1998, pp. 67-76.
- Anderson Imbert, Enrique, “María Zambrano: *Pensamiento y poesía en la vida española*” (reseña), *Sur*, 66 (1940), pp. 77-80.

- Aranguren, José Luis, “Los sueños de María Zambrano”, en Juan Fernando Ortega Muñoz (ed.), *María Zambrano o la metafísica recuperada*, Málaga, Universidad / Ayuntamiento de Vélez Málaga, 1982, pp. 43-50; también en *Revista de Occidente*, 12 [2ª época] (1966), pp. 207-272.
- , “La palabra de María Zambrano”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 413 (1984), pp. 20-23.
- Blanco, Rogelio, *María Zambrano: la dama peregrina*, Córdoba, Berenice, 2009.
- Bungard, Ana, *Más allá de la filosofía: sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Madrid, Trotta, 2000.
- Cammarano, Leonardo, “Muerte y resurrección de lo sagrado”, *Anthropos*, 70-71 (1987), pp. 99-102.
- Carretero, Luis Abad, “El hombre y lo divino de María Zambrano” (reseña), *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, 17 (1956), pp. 118-119.
- Castañón, Adolfo, “Miradores de María Zambrano”, en *Actas del II Congreso Internacional sobre la Vida y Obra de María Zambrano*, Vélez-Málaga, Fundación María Zambrano, 1998, pp. 187-208. También en James Valender et al., *Homenaje a María Zambrano. Estudios y correspondencia*, México, El Colegio de México, 1998, pp. 29-47.
- Cerezo, Pedro, “Los maestros de María Zambrano: Unamuno, Ortega y Zubiri”, en *María Zambrano. De la razón cívica a la razón poética*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2004, pp. 189-208.
- , et al., *Filosofía y literatura en María Zambrano*, Sevilla, Fundación José María Lara, 2005.
- Cioran, E. M., “Una presencia decisiva”, en *Ejercicios de admiración y otros textos*, trad. Rafael Panizo, Barcelona, Tusquets, 1992, p. 172.
- Ciocchini, Héctor, “La santa realidad sin nombre en torno a *Claros del bosque* de María Zambrano”, *Litoral*, núms. 124-126. (1983), pp. 60-62.
- , “*Claros del bosque*, una filosofía de la noche del ser”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 413 (1984), pp. 177-182.
- Clariana, Bernardo, “Dos ensayos de María Zambrano: ‘Isla de Puerto Rico’ y ‘El freudismo, testimonio del hombre actual’” (reseña), *Nuestra España*, 13 (1941), pp. 215-219.
- Colinas, Antonio, “Sobre la iniciación. Conversación con María Zambrano”, *El sentido primero de la palabra poética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 272-289.
- , “Una aproximación a *El hombre y lo divino*”, en José María Beneyto y Juan Antonio González Fuentes (eds.), *María Zambrano. La visión más transparente*, Madrid, Trotta, 2004, pp. 91-98.
- Chica, Francisco, “Un cielo sin reposo. Emilio Prados y María Zambrano: correspondencia(s)”, en James Valender et al., *Homenaje a María Zambrano. Estudios y correspondencia*, México, El Colegio de México, 1998, pp. 199-259.

- Doblas Bravo, Antonio, “El humanismo trascendental de María Zambrano”, en Juan Fernando Ortega Muñoz (ed.), *María Zambrano o la metafísica recuperada*, Málaga, Universidad / Ayuntamiento de Vélez Málaga, 1982, pp. 165-237.
- Eguizábal, José Ignacio, *La huida de Perséfone: María Zambrano y el conflicto de la temporalidad*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- Fenoy Gutiérrez, Sebastián, “El camino de la palabra. Bibliografía de María Zambrano”, en José María Beneyto y Juan Antonio González Fuentes (eds.), *María Zambrano. La visión más transparente*, Madrid, Trotta, 2004, pp. 585-613.
- Ferrater Mora, José, “María Zambrano: *Filosofía y poesía*” (reseña), *Sur*, 75 (1940), pp. 161-165.
- García, Concha, “Apuntes sobre el tiempo y la poesía”, en José María Beneyto y Juan Antonio González Fuentes (eds.), *María Zambrano. La visión más transparente*, Madrid, Trotta, 2004, pp. 99-104.
- Gimferrer, Pere, “En la morada del lenguaje”, en Juan Fernando Ortega Muñoz (ed.), *María Zambrano o la metafísica recuperada*, Málaga, Universidad / Ayuntamiento de Vélez Málaga, 1982, pp. 239-244.
- González, José Emilio, “María Zambrano: *El hombre y lo divino*” (reseña), *Asomante*, 12 (1956), pp. 86-91.
- González Fuentes, Juan Antonio, “La poesía en Zambrano, ligazón con el mundo”, en José María Beneyto y Juan Antonio González Fuentes (eds.), *María Zambrano. La visión más transparente*, Madrid, Trotta, 2004, pp. 181-190.
- Guy, Alain, “María Zambrano”, en *Les philosophes espagnols d’hier et d’aujourd’hui*, Toulouse, Editions Privat, 1956, pp. 267-269.
- , “Esperanza y divinidad según María Zambrano”, en Juan Fernando Ortega Muñoz (ed.), *María Zambrano o la metafísica recuperada*, Málaga, Universidad / Ayuntamiento de Vélez Málaga, 1982, pp. 155-164.
- , “María Zambrano intérprete del alma, de las ruinas y de Job”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 413 (1984), pp. 55-65.
- , “María Zambrano”, en *Historia de la filosofía española*, Barcelona, Anthropos, 1985, pp. 310-313.
- , “María Zambrano y lo absoluto”, en *Actas del II Congreso Internacional sobre la Vida y Obra de María Zambrano*, Vélez-Málaga, Fundación María Zambrano, 1998, pp. 401-414.
- Higuera, Fermín, “Lo musical en María Zambrano”, en José María Beneyto y Juan Antonio González Fuentes (eds.), *María Zambrano. La visión más transparente*, Madrid, Trotta, 2004, pp. 173-180.
- Iglesias Serna, Amalia et al., *El tiempo luz. Homenaje a María Zambrano*. Actas del Seminario de Literatura celebrado en la Diputación de Córdoba del 17 al 18 de marzo de 2004, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2004
- Imaz, Eugenio, “Dos libros de María Zambrano” (reseña), *España Peregrina*, 1 (1940), pp. 38-39.
- Janés, Clara, “María Zambrano, retrato con figuras”, en José María Beneyto y Juan

- Antonio González Fuentes (eds.), *María Zambrano. La visión más transparente*, Madrid, Trotta, 2004, pp. 47-60.
- , *María Zambrano. Desde la sombra llameante*, pról. de Jesús Moreno Sanz, Madrid, Siruela, 2010.
- Lezama Lima, José, “Poema a María Zambrano”, *Vivarium*, 9 (1994), p. 74; también en *Fragmentos a su imán*, México, Era, 1978.
- Lobato, Joaquín, “Poesía: Guardián de la memoria. Dos cartas de José Ángel Valente a María Zambrano”, *El Maquinista de la Generación*, 3-4 (2001), pp. 109-111.
- Maillard, Chantal, “María Zambrano y lo divino”, *Jábega*, 46 (1984), pp. 76-83.
- , “Ideas para una fenomenología de lo divino”, *Anthropos*, 70-71 (1987), pp. 123-127.
- , *El monte Lu en lluvia y niebla: María Zambrano y lo divino*, Málaga, Diputación Provincial, 1990.
- , “Acercas de la razón poética”, en Mercedes Gómez Blesa y María Fernanda Santiago Bolaños (eds.), *María Zambrano: el canto del laberinto*, Segovia, Ceyde, 1992, pp. 73-75.
- , “María Zambrano: los inicios de la nueva racionalidad”, en Myriam Díaz Diocaretz e Iris M. Zavala (coords.), *Breve historia feminista de la literatura*, vol. V, Barcelona, Anthropos, 1998, pp. 273-296.
- Maillard García, María Luisa, *María Zambrano: la literatura como conocimiento y participación*, Lleida, Universitat de Lleida / Scripta, 1997.
- Marcos, Luis Andrés, “Herencia filosófica de María Zambrano”, en Antolín Sánchez Cuervo, Agustín Sánchez Andrés y Gerardo Sánchez Díaz (eds.), *María Zambrano. Pensamiento y exilio*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Comunidad de Madrid, 2004, pp. 305-318.
- Marsset, Juan Carlos, “Hacia una poética del sacrificio en María Zambrano”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 413 (1984), pp. 101-116.
- Mascarell, Rosa, “Una obra inacabada”, en *María Zambrano 1904-1991. De la razón cívica a la razón poética*, Residencia de Estudiantes, 2004, pp. 673-684.
- Moreno Sanz, Jesús, “María Zambrano: del punto oscuro al centro creador”, *Ínsula*, 509 (1989), pp. 9-10.
- , “La semántica de la luz”, en Carmen Revilla (ed.), *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*, Madrid, Trotta, 1998, pp. 37-40.
- , “Luz para la sangre. Genealogía del pensamiento en la vida de María Zambrano”, en José María Beneyto y Juan Antonio González Fuentes (eds.), *María Zambrano. La visión más transparente*, Madrid, Trotta, 2004, pp. 13-44.
- Morey, Miguel, “María Zambrano: un pensamiento en la duermevela”, en Carmen Revilla (ed.), *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*, Madrid, Trotta, 1998, pp. 193-200.
- , “Pequeña doctrina de la soledad”, en José María Beneyto y Juan Antonio González Fuentes (eds.), *María Zambrano. La visión más transparente*,

- Madrid, Trotta, 2004, pp. 505-521.
- Muñiz-Huberman, Angelina, “María Zambrano y el Libro de Job”, en James Valender *et al.*, *Homenaje a María Zambrano. Estudios y correspondencia*, México, El Colegio de México, 1998, pp. 61-66.
- Muñoz Alonso, Adolfo, “María Zambrano”, en *Las grandes corrientes del pensamiento contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1959, pp. 399-400.
- Ortega Muñoz, Juan Fernando, *María Zambrano o la metafísica recuperada*, Málaga, Universidad / Ayuntamiento de Vélez Málaga, 1982.
- , “La guía como género de expresión filosófica”, *La Ciudad de Dios*, 3 (1988), pp. 363-572.
- , “Encuadramiento órfico-pitagórico de la filosofía zambraniana”, *Philosophica Malacitana*, 4 (1991), pp. 197-214.
- , *María Zambrano. Su vida y su obra*, Málaga, Junta de Andalucía, 1992.
- , *Introducción al pensamiento de María Zambrano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- , *Biografía de María Zambrano*, Málaga, Arguval, 2006.
- Pérez, Janet, “La razón de la sinrazón: Unamuno, Machado and Ortega in the Thought of María Zambrano”, *Hispania*, 62 (1999), pp. 56-67.
- Ramírez, Goretti, *María Zambrano. Crítica literaria*, Madrid, Devenir, 2004.
- Rodríguez Bustamante, Norberto, “María Zambrano. *Hacia un saber sobre el alma*” (reseña), *Sur*, 200 (1951), pp. 101-104.
- Rodríguez Luis, Julio, “María Zambrano y lo divino” (reseña), *Ciclón*, 1 (1956), pp. 53-54.
- Roig Barberá, Ramón, “Del ser inhalado del hombre. De la necesaria libertad: Lectura antropológica de la primera etapa de María Zambrano”, en *Actas del II Congreso Internacional sobre la Vida y Obra de María Zambrano*, Vélez-Málaga, Fundación María Zambrano, 1998, pp. 661-676.
- Salinero Portero, José, “Colaboraciones de María Zambrano en *Cruz y Raya*, *Hora de España* y *Revista de Occidente*”, *Litoral*, núms. 124-126 (1983), pp. 180-194.
- , “María Zambrano en algunas revistas hispanoamericanas entre 1938 y 1964”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 413 (1984), pp. 134-158.
- Sánchez Benítez, Roberto, “María Zambrano y la crítica al racionalismo”, en Carmen Revilla (ed.), *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*, Madrid, Trotta, 1998, pp. 159-169.
- , “Identidad y lenguaje en María Zambrano”, en Antolín Sánchez Cuervo, Agustín Sánchez Andrés y Gerardo Sánchez Díaz (eds.), *María Zambrano. Pensamiento y exilio*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Comunidad de Madrid, 2004, pp. 227-242.
- Sánchez-Gey Venegas, Juana, “La evolución del pensamiento de María Zambrano”, en *Actas de las I Jornadas de Hispanismo Filosófico*, Madrid, Trotta, 1994, pp. 335-345.
- , “María Zambrano. La filosofía de los años 40”, en *Actas del II Congreso*

- Internacional sobre la Vida y Obra de María Zambrano*, Vélez-Málaga, Fundación María Zambrano, 1998, pp. 719-732.
- Santiago Bolaños, María Fernanda, “María Zambrano, Ludwig Wittgenstein: palabras en las alas de los pájaros”, en *Actas del II Congreso Internacional sobre la Vida y Obra de María Zambrano*, Vélez-Málaga, Fundación María Zambrano, 1998, pp. 733-752.
- Santiago Guervós, Luis E., “Nietzsche y la destrucción de la filosofía”, *Jábega*, 65 (1991), pp. 58-61.
- , “María Zambrano y F. Nietzsche: La conciencia poética”, en *Actas del II Congreso Internacional sobre la Vida y Obra de María Zambrano*, Vélez-Málaga, Fundación María Zambrano, 1998, pp. 753-764.
- Stanton, Anthony, “Alfonso Reyes y María Zambrano: una relación epistolar”, en James Valender *et al.*, *Homenaje a María Zambrano. Estudios y correspondencia*, México, El Colegio de México, 1998, pp. 93-141.
- Suárez Serón, Darío, *Presencia del teatro y pensamiento griego en la literatura española contemporánea: Antígona y Diótima de Mantinea en la obra de María Zambrano*, tesis doctoral en letras dirigida por Antonio Gómez Yebra, Universidad de Málaga, 2005.
- Valente, José Ángel, “María Zambrano y el sueño creador”, *Ínsula*, 238 (1966), pp. 1 y 10.
- , “El sueño creador”, en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, pp. 237-248.
- , “Del conocimiento pasivo o saber de quietud”, en Juan Fernando Ortega Muñoz (ed.), *María Zambrano o la metafísica recuperada*, Málaga, Universidad / Ayuntamiento de Vélez Málaga, 1982, pp. 101-108.
- Xirau, Ramón, “María Zambrano en torno a lo divino”, *Philosophica Malacitana*, 4 (1991), pp. 263-269.
- , “María Zambrano. Camino a la esperanza”, en James Valender *et al.*, *Homenaje a María Zambrano. Estudios y correspondencia*, México, El Colegio de México, 1998, pp. 81-89.
- Zucchi, Silvano, *María Zambrano, Il dono della parola*, postfacio de Annarosa Buttarelli, Milano, Mondadori, 2009.

3. OTROS TEXTOS

- Abrams, Meyer Howard, *El romanticismo: tradición y revolución*, trad. Tomás Segovia, Madrid, Visor, 1992.
- Adorno, Theodor W., “El ensayo como forma”, *Notas sobre literatura, Obra completa III*, ed. Rolf Tiedemann, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2003, pp. 11-34.
- Alonso, Amado, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1960, pp. 87-88.
- Anderson Imbert, Enrique, “¿Quién es el padre del ensayo?”, *Los domingos del*

- profesor*, México, Cultura, 1965, pp. 1-3.
- , “Defensa del ensayo”, *Ensayos*, Tucumán, Talleres Gráficos Miguel Violetto, 1946, pp. 119-124.
- Andreas-Salomé, Lou, *Nietzsche*, México, Casa Juan Pablos, 2008.
- Bachelard, Gaston, *La intuición del instante*, trad. Jorge Ferreiro, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Backés, Jean-Louis, “Artémis”, en Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Editions du Rocher, 1988, pp. 173-179.
- Bataille, Georges, *El erotismo*, trad. de Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin, México, Tusquets, 1997.
- , *Las lágrimas de Eros*, trad. David Fernández, Barcelona, Tusquets, 1997.
- , “Lo sagrado en el siglo XX”, *La oscuridad no miente. Textos y apuntes para la continuación de la Summa Ateológica*, selección y traducción de Ignacio Díaz de la Serna, México, Taurus, 2001, pp. 83-85
- Biblia de Casiodoro de Reina, Nueva York, Sociedad Bíblica Americana, 1941.
- Bochet, Marc, “Job, mythe de misère? Pauvre come Job”, en Pierre Brunel (dir.) *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Editions du Rocher, 1988, pp. 838-846.
- Cabrera, Isabel, *Voces en el silencio. Job: texto y comentarios*, México, UAM, 1992.
- Callois, Roger, *El hombre y lo sagrado*, trad. Juan José Domenchina, México, Fondo de Cultura Económica, 1942.
- , *El mito y el hombre*, trad. Jorge Ferreiro, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Carrasco, Iván, “Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual”, *Estudios Filológicos*, 37 (2002), pp. 199-210.
- Certeau, Michel de, *La fábula mística. Siglos XVI y XVII*, trad. Jorge López Moctezuma, México, Universidad Iberoamericana, 1993.
- Colli, Giorgio, *La sabiduría griega*, trad. Dionisio Mínguez, Valladolid, Trotta, 1995.
- Corbin, Henry, *La imaginación creadora en el sufismo Ibn 'Arabí*, trad. María Tabuyo y Agustín López, Barcelona, Destino, 1993.
- , *La paradoja del monoteísmo*, trad. María Tabuyo y Agustín López, Madrid, Losada, 2003.
- Cruz, San Juan de la, *Poesía*, ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1988.
- Dabiez, André “Jésus-Christ en Littérature” en Pierre Brunel (dir.), en *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Editions du Rocher, 1988, pp. 872-879.
- Detienne, Marcel *La invención de la mitología*, trad. Marco Aurelio Galmarini, Barcelona, Península, 1985.
- Domoulié, Camille, “Méduse, le miroir et le masque”, en Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Editions du Rocher, 1988, pp. 1018-1027.
- Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la*

- arquetipología general*, trad. Mauro Armiño, Madrid, Taurus, 1981.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, versión de 1934, Madrid, Espasa-Calpe, 2003.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Varona, 1977.
- García Bacca, Juan David, *Los presocráticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Gaos, José, *Antología de la filosofía griega*, México, El Colegio de México, 1968.
- Gómez Alonso, Juan Carlos, *La estilística de Amado Alonso como una teoría del lenguaje literario*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002.
- Gómez Canseco, Luis (ed.), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Huelva, Universidad de Huelva, 1994.
- Gómez-Martínez, José Luis, *Teoría del ensayo*, 2ª ed. aumentada, México, UNAM, 1992.
- Gordon Wasson, Robert, et al., *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*, trad. Felipe Garrido, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Graves, Robert, *Los mitos griegos*, trad. Esther Gómez Parro, Madrid, Alianza, 1985.
- Graves, Robert y Raphael Patai, *Los mitos hebreos*, trad. Javier Sánchez García-Gutiérrez, Madrid, Alianza, 1986.
- Guénon, René, *El simbolismo de la cruz*, trad. Joan Mateu i Rotger, Barcelona, Obelisco, 1987.
- , *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, trad. Juan Valmard, Buenos Aires, Eudeba, 1988.
- Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, trad. Luis Gil, Barcelona, Labor, 1967.
- , *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*, trad. Ricardo Anaya, Madrid, Alianza, 1972.
- Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, trad. Samuel Ramos, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- , *De camino al habla*, trad. Yves Zimmermann, Barcelona, Serbal, 1990.
- , *Caminos de bosque*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 1996.
- , *Nietzsche*, trad. Juan Luis Vermal, Madrid, Destino, 2005.
- Hesíodo, *Teogonía*, edición de Paola Vianello de Córdova, México, UNAM, 1978.
- Huxley, Aldous, *La filosofía perenne*, trad. C. A. Jordana, Buenos Aires, Sudamericana, 1947.
- Jaeger, Werner, “La teología de los pensadores griegos”, en *La teología de los primeros filósofos griegos*, trad. José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica, 1942, pp. 16-17.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, y Jean-Luc Nancy, “The Fragment: The Fragmentary Exigency”, *The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism*, trad. Philip Barnard y Cheryl Lester, Albany, State University of

- New York Press, 1988.
- Lezama Lima, José, *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, ed., Iván González Cruz, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 1998.
- , *Antología para un sistema poético del mundo de José Lezama Lima*, edición de Iván González Cruz, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2004.
- López Baralt, Luce, *San Juan de la Cruz y el Islam. Estudio sobre las filiaciones semíticas de su literatura mística*, México, El Colegio de México / Universidad de Puerto Rico, 1985.
- Machado, Antonio, *Juan de Mairena*, edición crítica de Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Cátedra, 1986.
- Massignon, Louis, “Los métodos de realización artística de los pueblos del Islam”, *Revista de Occidente*, 38 (1932), pp. 254-284.
- Mondolfo, Rodolfo, *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*, trad. Oberdan Caletti, México, Siglo XXI, 1966.
- Mylonas, George E., *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton University Press, 1961.
- Nicol, Eduardo, *La idea del hombre*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- , “Ensayo sobre el ensayo”, en *El problema de la filosofía hispánica*, prefacio de Alberto Constante y Ricardo Horneffer, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 209-278.
- Nietzsche, Friedrich, *La gaya ciencia*, trad. José Jara, Caracas, Monte Ávila, 1985.
- , *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, trad. Andrés Sánchez Pascual, México, Alianza, 1989.
- , *El culto griego a los dioses. Cómo se llega a ser filólogo*, trad. Diego Sánchez Meca, Madrid, Alderaban, 1999.
- Ortega y Gasset, José, *Ideas y creencias*, Madrid, Revista de Occidente, 1942.
- , “Al lector”, *Meditaciones sobre el Quijote*, en *Obras completas*, tomo I, Madrid, Revista de Occidente, 1947-1960, pp. 311-328.
- , “La razón histórica”, *Obras completas*, tomo XII, Madrid, Revista de Occidente, 1947-1960, pp. 263-266.
- , *El tema de nuestro tiempo*, en *Obras completas*, tomo II, Madrid, Alianza, 1983, pp. 143-206.
- Otto, Rudolf, *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de dios*, trad. Fernando Vela, Madrid, Revista de Occidente, 1925.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, edición facsimilar, postfacio de Anthony Stanton, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Picón Salas, Mariano, “En torno al ensayo”, *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, 8 (1954), pp. 31-33.
- Platón, *La república*, versión de Antonio Gómez Robledo, México, UNAM / Coordinación de Humanidades, 1971.
- Plotino, *Vita*, trad. Jesús Igal, Madrid, Gredos, 1992.

- Prados, Emilio, *Poesías completas*, ed. de Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira, Madrid, Visor, 1999.
- Puech, Henri Charles, “Temps, histoire et mythe dans le Christianisme des premiers siècles”, en *Proceedings of the 7th Congress for the History of Religions*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1951, pp. 33-52.
- Reyes, Alfonso, “Las nuevas artes”, *Los trabajos y los días, Obras completas IX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, pp. 400-403.
- Romero, Francisco, *Filosofía de la persona*, Buenos Aires, Losada, 1944.
- Sánchez Benítez, Roberto, “De las relaciones entre filosofía y poesía”, *Ludus Vitalis*, vol. 14, núm. 25 (2006), pp. 263-266.
- Schneider, Marius, *El origen musical de los animales símbolos en la mitología y la estructura antiguas*, Madrid, Siruela, 1998.
- Valente, José Ángel, *Obra poética*, Madrid, Alianza, 1999.
- Vasconcelos, José, *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, México, Cultura, 1921.
- Vernant, Jean-Pierre, *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, trad. Cristina Gázquez, Madrid, Siglo XXI, 1982.
- Vitier, Cintio, “El saber poético”, *Revista Cubana*, 20 (1945), pp. 64-89.
- Xirau, Ramón, *Palabra y silencio*, México, Siglo XXI, 1975.
- , “San Juan de la Cruz”, en *De mística: Maestro Eckhart, San Juan de la Cruz, Edith Stein, Simone Weil*, México, Joaquín Mortiz, 1992, pp. 49-61.
- Zubiri, Xavier, “Sócrates y la sabiduría griega”: *Escorial* 2 (1940) 187-226; 3 (1941) 51-78.
- , *Naturaleza, historia, Dios*, Madrid, Nacional, 1981.
- Zolla, Elémire, *Los místicos de Occidente. I Mundo antiguo pagano y cristiano*, Barcelona, Paidós, 2000.