



La ensayística de María Zambrano y el acontecer simbólico: el resurgir de la palabra poética en *De la Aurora* (1985)

Carlos Andrés Gallego Arroyave

Trabajo de investigación para obtener el título de
Magíster en Literatura

Asesor

Juan Fernando Taborda Sánchez

Doctor en Teoría de la Literatura y del Arte y de la Literatura Comparada

Universidad de Antioquia
Facultad de Comunicaciones y Filología
Maestría en Literatura
El Carmen de Viboral, Antioquia
2022

Cita	(Gallego Arroyave, 2022)
Referencia	Gallego Arroyave, C.(2022). <i>La ensayista de María Zambrano y el acontecer simbólico : el resurgir de la palabra poética en De la Aurora (1985)</i> . [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, El Carmen de Viboral, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Maestría en Literatura, Cohorte II.

Grupo de Investigación Estudios Literarios (GEL).



Biblioteca Seccional Oriente (El Carmen de Viboral)

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes

Decano Facultad de Comunicaciones y Filología: Edwin Carvajal Córdoba

Jefe de departamento: Juan David Rojas

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Tabla de contenido

Resumen.....	5
Introducción	7
1. Capítulo I. El ensayo zambraniano: género reivindicativo de la palabra poética.....	16
1.1. Teoría del ensayo y la escritura zambraniana.	19
1.2. El ensayo en la tradición española.	28
1.3. El ensayo zambraniano	41
2. Capítulo II. El comienzo del trasegar poético en los ensayos zambranianos: <i>El hombre y lo divino</i> y <i>Claros del bosque</i>	61
2.1. <i>El hombre y lo divino</i> (1973): la recuperación de lo sagrado.	64
2.2. <i>Claros del bosque</i> (1977): los espacios simbólicos y poéticos.....	77
3. Capítulo III. El encuentro de la diosa y la resurgir de la palabra naciente.	99
3.1. Mito y metáfora: funciones creadoras.....	99
3.2. <i>De la Aurora</i> (1985).....	108
3.3. “Primera parte”	110
3.4. “Segunda parte”	117
3.5. “Tercera parte”	127
3.6. “Cuarta parte: Finalmente, la Aurora”	144
4. Conclusiones.....	151
Referencias.....	156

Agradecimientos

Un agradecimiento inmenso a la Maestría en Literatura de la Universidad de Antioquia por ofrecer el espacio de indagación e interpretación de la obra zambraniana, teniendo claro el enfoque colombiano y latinoamericano que tiene el posgrado.

Asimismo, un puro agradecer al profesor Juan Fernando Taborda. Realmente fue quien iluminó, desde el principio, el modo apropiado de adentrarme al complejo mundo simbólico de María Zambrano. La constante paciencia y rigurosidad del profesor Taborda brindaron la consolidación de esta investigación.

A mis padres, Juan y Amanda, y a mi hermano, Juan David, el agradecimiento ha de ser perdurable. La comprensión ante las ausencias, el permanente apoyo y aliento fueron esenciales para este caminar junto a Zambrano.

Por último, a Jhoana Gutiérrez, colega, amiga y compañera de vida, quien me soportó durante la ardua escritura de este trabajo, quien me acompañó mediante lecturas en voz alta para una comprensión clara de pasajes complejos en el escribir zambraniano, quien con su voz y cuidado no me dejó desfallecer durante este descenso a los infiernos. A ella gracias y gracias.

Resumen

María Zambrano (1904 – 1991) en el transcurrir de su pensamiento poético-filosófico tiene un interés fundamental en recuperar elementos que se encuentran fuera del establecimiento temporal e histórico de Occidente, por lo que adopta un interés profundo en el escribir como acción que permite la reivindicación de la poesía y junto a esta diversidad de símbolos de corte místico, mítico y onírico para un renacer del hombre aunado a la palabra sagrada. Por lo tanto, el objetivo de este trabajo de investigación es estudiar los diferentes símbolos, formas e imágenes que la escritora malagueña ofrece en los ensayos tempranos y de adultez, especialmente *Filosofía y poesía* (1929), *El hombre y lo divino* (1955) y *Claros del bosque* (1977) para, después, adentrarse a la última senda de la *razón poética* que es *De la Aurora* (1985) como obra culmen y por excelencia de la escritura simbólica y metafórica de Zambrano que brinda el devenir de la palabra naciente.

Palabras clave: *razón poética*, poesía, palabra naciente, ensayo español

Abstract

María Zambrano, in the course of her poetic-philosophical thought, has a fundamental interest in recovering elements that are outside the temporal and historical establishment of the West, so she adopts a deep interest in writing as an action that allows the vindication of poetry and together with this diversity of mystical, mythical and dreamlike symbols for a rebirth of man together with the sacred word. Therefore, the objective of this research work is to study the different symbols, shapes and images that the writer from Malaga offers in early and adult essays, especially *Filosofía y poesía* (1929), *El hombre y lo divino* (1955) and *Claros del bosque* (1977), to then enter the last path of *razón poética* that is *De la Aurora* (1985) as the culmination and par excellence of Zambrano's symbolic and metaphorical writing that offers the becoming of the nascent word.

Keywords: *razón poética*, poetry, nascent word, spanish essay

Introducción

A pesar de no tener aparentemente la preponderancia de los pensadores más influyentes del siglo XX, durante este siglo se ha logrado rescatar del olvido el pensamiento y la escritura de la pensadora española María Zambrano, filósofa que, desde su juventud, y con la educación de su padre Blas Zambrano, mostró interés por la situación española desde diversas miradas: filosófica, poética, estética y política. Así la joven María inició sus estudios de Filosofía en la Universidad Central de Madrid, en la segunda década del siglo XX, bajo la tutela de José Ortega y Gasset. A partir de ese momento, y a pesar de algunas decaídas emocionales y físicas, la escritora malagueña asumió con vehemencia su inserción en los estudios filosóficos y las redes intelectuales de entonces, comenzando a publicar en diferentes periódicos y revistas culturales de la capital española e integrando esporádicamente grupos de pensadores y escritores (reunidos en torno a la *Revista de Occidente*; la Federación Universitaria Escolar y la Generación del 27). Asimismo, asumió con contundencia su ideal político y defendió, desde las letras, el proyecto de la II República que lamentablemente fue derrotado al final de la Guerra Civil Española en 1939, año en el que Zambrano, junto con algunos familiares, sale del país. Desde ese momento la filósofa veleña se exilia en diferentes países latinoamericanos y europeos que permitirán, en el pensar de Zambrano, una transformación crucial en cuanto el modo de concebir el entendimiento, la filosofía, la poesía, el ser humano y el propio vivir. En la década en los ochenta, María Zambrano, con una edad avanzada, retorna a España con un pensamiento filosófico-poético constituido y que será reconocido con el Premio Cervantes de Literatura en 1988. Zambrano fallece el 6 de febrero de 1991.

Se evidencia en el inicio de nuestra investigación sobre el resurgimiento de la palabra poética en el libro *De la Aurora* de María Zambrano (1985), un alto grado de complejidad al tratar de entender cuál es el género que emplea la autora, como proyecto de su pensamiento filosófico, para pretender una reconciliación entre filosofía y poesía que facilite la irradiación de signos e imágenes, que aquella, como saber tirano, ha abandonado y, por lo tanto, se encuentran perdidos en confines difíciles de alcanzar. La escritura de la pensadora malagueña no se comprende como forma unilateral ni cerrada, sino que expresa diversidad de escrituras que propician, además, un transcurrir abierto, en ocasiones discontinuo, favorecedor en cuanto posibilidad de adentrarse a espacios que la escritura lógica es incapaz de desentrañar. Podría

asumirse que el ensayo filosófico es la forma de escritura que María Zambrano adopta para la constitución de un contenido místico, mítico y poético, sin embargo, en el transcurso de esta investigación ha de fijarse que, si bien la pensadora española tiene una formación filosófica y un acercamiento a Spinoza, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Miguel de Unamuno y, especialmente, de su maestro José Ortega y Gasset, el escribir zambraniano no se agota ni se ubica en lo plenamente filosófico, sino que la palabra de Zambrano es netamente poética, ramificada en diversos géneros literarios: confesiones, guías, autobiografías, ensayos y poesía. Así que, la escritura de la autora veleña se comprende, entonces, como lo propone la teórica danesa Ana Bundgaard: “transgenérico”. De alguna manera, la forma de ensayo de Zambrano es literario, gracias a esto se posibilita un escribir que recorre diversas maneras literarias y poéticas cruciales para alcanzar la unión entre filosofía y poesía, y el acontecimiento de la razón poética. Asimismo, la escritura transgenérica de Zambrano, fundamentada en el ensayo literario, tiene el propósito de reconfigurar el entendimiento desde una perspectiva estética y ontológica, es decir, recobrar el valor profundo de la palabra poética, oculta por el *logos* filosófico, que permita, también, la reconfiguración del hombre, una nueva vigilia, para la comprensión del mundo desde el sentir.

Es necesario acudir, entonces, a una posición teórica que favorezca cómo y desde dónde estudiar el ensayo de María Zambrano, puesto que las disquisiciones sobre la ensayística varían de acuerdo con las necesidades científicas, críticas o literarias. Con el propósito de evidenciar en la escritura ensayística zambraniana una construcción simbólica y metafórica que devenga en luz auroral es menester, en nuestro criterio, discutir las teorías del ensayo propuestas por teóricos como Georg Lukács, Theodor W. Adorno, Max Bense y Gérard Genette, esto para esclarecer y ubicar el género ensayo como literario y, en consecuencia, definirlo en un marco estético y ontológico. Y es necesario además ampliar la mirada para comprender el contexto del ensayismo hispánico en el siglo XX, para reconocer su filiación en sus orígenes con el pensamiento de Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset, puesto que la constitución de ensayo dentro de España adquiere una carga vitalista relevante que se torna crucial para el escribir de Zambrano. Otros teóricos españoles contemporáneos también han de ser soporte fundamental dentro de la revisión de los teóricos ya presentados; la mirada de Pedro Aullón de Haro, Carles Blesa, Carlos Nieto Blanco y Pozuelos Yvancos son fundamentales para mantener una comprensión precisa y acorde con los objetivos de la presente investigación.

Por otra parte, la obra de María Zambrano no debe asumirse como una construcción aislada, al contrario, cada ensayo y artículo publicado por la autora simboliza un adentrarse de manera paulatina a diferentes lugares que están repletos de símbolos y formas fundamentales para el resurgir de la palabra poética y el renacer del hombre moderno. Por esto, el pensamiento de Zambrano debe entenderse como un viaje, es decir, desde sus primeros artículos publicados en la década de los treinta hasta los grandes ensayos poéticos como *Claros del bosque* (1977); *De la Aurora* (1985) y *Notas de un método* (1989) se va clarificando el camino que anhela la filósofa española; un recorrido que despliega y despierta cantidad de elementos místéricos, religiosos, oníricos y míticos esenciales para el redescubrimiento del mundo. Por lo tanto, la investigación tiene un objetivo fundamental de estudiar los signos, imágenes, formas y símbolos sumergidos en diferentes espacios sagrados olvidados que María Zambrano hace emerger gracias a su escribir “transgénico”, un escribir creador donde la metáfora se vuelve indispensable para desentrañar la palabra naciente y sagrada: la poesía.

En esta investigación, si bien se incluyen diversos artículos, ensayos y notas de María Zambrano que son preponderantes para clarificar y alcanzar la comprensión del objetivo investigativo, son cuatro las obras fundamentales que permiten evidenciar el recorrido de la razón poética para el resurgir de la palabra naciente. Como ya se mencionó en líneas anteriores, el viaje del pensar zambraniano no tiende a la linealidad, sino que va penetrando en múltiples espacios profundos para descifrar, comprender y germinar símbolos ignorados por la racionalidad. La exégesis detallada de los símbolos que aparecen en cada obra analizada representa la transición a otros lugares que van propiciando el albor de la palabra y el ser. Por lo tanto, las obras cruciales que se estudian en esta investigación son: *Filosofía y poesía* (1939); *El hombre y lo divino* (1973); *Claros del bosque* (1977) y *De la Aurora* (1985). Es claro que este último ensayo es el objeto principal de este estudio, ya que se constituye en la obra ensayística donde María Zambrano, por medio de símbolos y metáforas, da surgimiento a la “palabra perdida”.

Dentro del título de esta investigación se incluye solamente el ensayo de *De la Aurora* como único objeto de estudio, esto no va en detrimento del proceso exegético que se construyó en el transcurrir del trabajo. Es indiscutible que los ensayos previos a *De la Aurora* son fundamentales en la trayectoria filosófico-poética de la autora, pero es preciso comprender que aquel ensayo de 1985 constituye la exposición y consolidación de signos y símbolos que dieron luz – aura – a la palabra poética y, en consecuencia, a la *razón poética* zambraniana. *De la*

Aurora se asume como objeto principal de estudio en esta investigación, ya que se encuentra en este escrito de la escritora malagueña la exposición del escribir y el trasegar simbólico y metafórico que va desarrollándose en el proceso previo al exilio y durante este. *De la Aurora* deviene guía, como Zambrano la comprende, por lo que en cada apartado se evidencia un descenso a los ínfimos en búsqueda de la palabra en medio de la oscuridad y las tinieblas; no obstante, a través de la configuración simbólica que expone María Zambrano logra el acercamiento paulatino de la aurora. Esto quiere decir que este ensayo presenta la transformación de la escritura ensayística en escritura simbólica que propicie la reforma del entendimiento del individuo a través de la propia *razón poética*.

Como se justificó en el primer párrafo de esta Introducción, resulta complejo entender, desde la inmediatez, la escritura que utiliza Zambrano en su obra; es claro que la forma puede definirse como ensayo filosófico, sin embargo, al considerar la manera particular del desarrollo del ensayo español es posible comprender la diferencia de la escritura zambraniana como una forma exclusiva de ensayo filosófico. Por esto, el primer capítulo de esta investigación inicia con el planteamiento teórico de diferentes posturas literarias europeas respecto al ensayo literario como una manifestación genérica que permite un fondo donde lo ontológico y estético adquieren un valor fundamental. Las teorías de Lukács, Adorno, Bense y Genette brindan, a nuestro entender, una comprensión de cómo puede leerse e interpretarse la ensayística zambraniana; siendo aquellas teorías literarias y estéticas, evidencian en el ensayo una obra de arte, que no anula el componente filosófico, solo que propician la indagación de componentes que la escritura filosófica no siente interés o no alcanza a aunarse. Así, luego nos trasladamos a una interpretación del ensayo dentro del contexto español, recurrimos a la obra de dos figuras indispensables para María Zambrano: Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset. Escribir de forma ensayística para estos dos pensadores es, especialmente, escribir en y para la vida; es incluir en la escritura el *yo* como individuo activo de lo que se plasma en el escribir a través del sentir y no solo del razonar. A partir de estas miradas unamunianas y orteguianas, que son puramente ontológicas, María Zambrano se cimenta en lo anterior para una concepción de la escritura donde el hombre se entienda y comprenda de manera distinta a la propuesta exclusivamente filosófica; es por esto que en algunos ensayos tempranos publicados en la revista *Hora de España* y *Revista de Occidente* la pensadora malagueña propone una reforma de percibir el pensamiento y al hombre. Ante esto, se comienza con una necesidad de observar hacia la poesía, como saber original, que brinde un acercamiento al alma para concebir al mundo desde la emoción. Por esto, en la presente investigación, se estudia el ensayo *Filosofía*

y *poesía* de 1939 para comprender cómo se transforma la escritura ensayística en Zambrano durante el exilio y cómo, desde este escrito, se evidencia una ensayística que tiende a lo poético y metafórico, para un encuentro íntimo y mítico entre filosofía y poesía, y, en consecuencia, para la apertura del viaje que ha tener como *télos* el alborear de la palabra.

En el segundo capítulo nos adentramos en estudio de los diferentes símbolos que surgen en *El hombre y lo divino* y *Claros del bosque*, con aquel ensayo de 1973 evidenciamos el propósito de María Zambrano de recuperar y propiciar un renacer del espacio sagrado en donde realmente habita la palabra originaria. Por lo que en los capítulos que abordamos en nuestra lectura de *El hombre y lo divino* hay una influencia de la mitología griega y del pensamiento místico e iniciático del orfismo y pitagorismo donde se realzan imágenes y espacios que la pensadora malagueña encuentra límpidos; el componente musical, nocturno y, especialmente, el viaje de Orfeo a los infiernos se convierte en los primeros símbolos estudiados para una hermenéutica muy detallada de lo poético. Para esto, encontramos que la teoría de los símbolos de Ernst Cassirer y de Mario Trevi se presentan indispensables para una percepción clara del simbolismo que acoge Zambrano. Luego del estudio de los primeros capítulos de *El hombre y lo divino* abordamos el ensayo poético que puede considerarse como el prólogo a *De la Aurora: Claros del bosque*. Basado en el método hermenéutico se analiza y desentraña cada símbolo que el ensayo expone; basado, además, en otros estudios respecto a la noción de “claro”, “centro” y pensamiento poético se logra transitar de “claro” en “claro” que el ensayo propone para vislumbrar los primeros destellos de luz auroral y, por ende, los primeros avistamientos que da la palabra originaria debido al paulatino caminar que ofrece María Zambrano en *Claros del bosque*. El descenso a los infiernos, la noche, el silencio y el corazón serán los símbolos que se estudian de forma introductoria en este capítulo con el propósito de ahondar y profundizar con rigurosidad cuando se analice *De la Aurora*.

Durante los dos primeros capítulos, basados en los diferentes estudios y teorías que permitan dilucidar miradas con respecto al pensar poético de Zambrano, intentamos abordar elementos puntuales en cuanto a la ensayística, la poética y el simbolismo que se muestran imprescindibles para profundizar en las otras realidades escondidas y oscuras, y lograr un encuentro con diversos componentes de carácter místico y místico para, así, ahondar en la palabra naciente. Los dos primeros capítulos se entienden como el viaje – guía o método – que construye la pensadora malagueña para descender y ascender constantemente a aquellas realidades, un viaje que, para esta investigación, culmina con la aurora. En el capítulo tercero

se estudia con detalle cada apartado y el borrador que hace parte de *De la Aurora*, incluido en las *Obras completas* (2018) de la editorial Galaxia Gutenberg, texto este último que ha sido poco estudiado por los teóricos que se ocupan de la obra de Zambrano, pero que puede mirarse como la obra culmen de la razón poética; ensayo literario que manifiesta el alborear del ser y la palabra. Basándonos en la concepción que Paul Ricoeur, José Ortega y Gasset y Chantal Maillard ofrecen respecto a la metáfora como función literaria creadora y, además, de la comprensión de “habla” y de “palabra” de Heidegger hacemos un análisis puntual de cada símbolo y metáfora que integra Zambrano en el ensayo, esto, también, se cimenta en la concepción de imagen poética que ofrece Gaston Bachelard para un método fenomenológico de la poesía. Estos fundamentos teóricos nos posibilitan desplegar en esta investigación una interpretación de *De la Aurora* y, así, aclarar de qué manera los símbolos que se exaltan en la obra permiten, al final, un albor perenne de la palabra poética y la vigilia del “hombre nuevo”.

De la Aurora se convierte, entonces, en el fin del trasegar de la palabra que sucede de “perdida” a “naciente”. El tránsito, dentro de las diferentes escrituras de Zambrano, dan llegada al albor de la palabra, además, la presencia de imágenes, formas y símbolos conllevan, a través de su lectura, a la manifestación concreta de la poesía. Al iniciar con el estudio de los ensayos publicados en *Hora de España* y *Revista de Occidente*, cruzar las obras magnas de Zambrano y alcanzar, por último, *De la Aurora* tenemos el propósito de estudiar la manera como la pensadora española hace de su escribir ensayístico la propia guía que posibilite la aparición de aquellos elementos ocultos y, en consecuencia, la transformación para entender al ser humano a través del saber poético.

El momento esencial de esta investigación será la apreciación del despertar de la palabra poética como acontecimiento de una vigilia plena y pura. *Claros de bosque* (1977) y *De la Aurora* (1985) son las exposiciones patentes de la razón poética zambraniana; allí la autora se adentra por frondosos y míticos caminos hasta alcanzar el auténtico germinar de la palabra. Luego de que el hombre se aposente en la imaginación onírica y el silencio para una búsqueda de lo oculto y primario en plena pasividad y atemporalidad, surge un claro y una alborear que es, en esencia, el florecimiento de la plenitud en la “palabra despierta”. Acaecer dentro de lenguaje poético es la conquista por antonomasia de María Zambrano y, por lo tanto, el *telos* al que desea llegar esta investigación; cómo la ensayística de la pensadora malagueña explora desde lo oculto, oscuro y misterioso el nacimiento de la palabra.

Ante esto, se ha propuesto como objetivo general de la investigación estudiar los diversos símbolos e imágenes que atraviesan la ensayística zambrana a partir de un análisis hermenéutico y de la teoría de los símbolos que posibiliten, entonces, el acercamiento a una comprensión detallada de la palabra poética como palabra naciente en *De la Aurora*. Este objetivo general constituye, de algún modo, el trasegar imprescindible que hacemos en ensayos previos a *De la Aurora*, puesto que este, y la diversidad de símbolos que habitan allí, no deben estudiarse de manera aislada de los demás textos zambranos. Por esto, como objetivos específicos se encuentra la preponderancia de estudiar la teoría del ensayo clásica y propiamente española con el fin de atender a una comprensión del ensayo zambrano como obra estética y ontológica. Por otro lado, es pertinente identificar en los ensayos zambranos la idea de *razón poética* como estructura esencial para el entendimiento de una transfiguración en el escribir que brinde el surgimiento de la palabra naciente. Y, por último, se halla menester analizar la obra *Claros del bosque* como ensayo de apertura auroral para una aproximación a la palabra naciente.

Es indiscutible que el proceder de la investigación debe acentuarse dentro de los objetivos específicos que fundamentan el recorrido, tanto teórico como metodológico, para alcanzar y concretar el objetivo general. Por lo que iniciar, desde el corpus zambrano, con los ensayos de *Hora de España* y *Revista de Occidente* se torna insustituible puesto que en estos escritos tempranos se manifiesta y expone argumentos y consignas contundentes ante la urgencia de reivindicar la palabra poética como expresión vital del ser humano y su inserción en la realidad. Así, pues, la reflexión en torno a *Filosofía y poesía* como ensayo inaugural al trasegar simbólico y metafórico se comprende como elemento decisivo para el alcance del objetivo investigativo, esto se debe al modo como María Zambrano recupera la función del poeta y su quehacer con la palabra para aunarla nuevamente con el *logos* filosófico que ante su violencia y urgencia de captar la realidad abandonó y olvidó el saber poético. *Filosofía y poesía*, siendo un ensayo de 1939, presenta, por momentos, elementos escriturales que van convirtiéndose en signos que posteriormente la autora veleña adquiere como fundamentos para su ensayística. El estudio de *Filosofía y poesía* y la manera como Zambrano detalla la necesidad de la presencia poética permite que se dé apertura a lo que en el segundo capítulo se denomina como “trasegar poético”, aquel ensayo inaugura un “descenso a los infiernos” que para la escritora malagueña es crucial, por lo que su escritura se transforma en viaje o guía donde recoge y analiza símbolos plenamente poéticos que han sido anulados por una razón discursiva e instrumental; es por esto que analizar detalladamente los primeros capítulos de *El hombre y lo divino* permiten

evidenciar que Zambrano se arroja, con su escritura, a las tinieblas para recuperar la palabra poética; este arrojarse tiende a comprenderse como retorno al punto iniciático en el que la poesía adquiriría una posición trascendental dentro del dinamismo humano. Acto seguido, *Claros del bosque* da continuidad, de algún modo, al caminar parsimonioso en medio de la oscuridad para entender e identificar esos símbolos que devienen metáfora. Aquel ensayo de 1977 se considera, en su plenitud, como guía mística de experiencia donde María Zambrano recobra signos e imágenes erigidas para lo poético que posibilitan unas leves presencias de la palabra naciente.

El recorrido que se va presentando en esta investigación, partiendo de los ensayos que aparecen en *Hora de España* y *Revista de Occidente*, y, especialmente, la obra *Filosofía y poesía* y que transcurre, esencialmente, por *El hombre y lo divino* y *Claros del bosque* tiene como fin analizar el acontecer de la palabra poética en *De la Aurora*, ensayo que Jesús Moreno Sanz anuncia como “nueva vía de conocimiento” gracias a la *razón poética*. *De la Aurora* se convierte en la guía que alcanza el origen del *logos* seminal y, por tanto, logra hallar, a través espacios simbólicos y metafóricos, la palabra naciente. El propósito de dedicar esta investigación a este ensayo tiene, primero, una relevancia dentro de los estudios zambranianos, puesto que ha sido un libro que los estudiosos de la escritora malagueña no han estudiado con el interés que merece. Si bien en diversos artículos, ensayos y tesis de posgrado se anuncia *De la Aurora*, se hace de manera esporádica y no hay un ofrecimiento teórico y hermenéutico detallado que conceda un entendimiento amplio de las diversas expresiones literarias, filosóficas y estéticas que se encuentran en él. El otro punto notable para sustentar la importancia y protagonismo de *De la Aurora* en este trabajo es la transformación escritural de Zambrano como método indiscutible para lanzar una crítica a la razón occidental; el ensayo escrito en 1985, dice Moreno Sanz, alienta “con su potencia simbólica una crítica de la razón discursiva”. De algún modo, lo “transgénico” en el escribir zambrano se patentiza en *De la Aurora*, puesto que, la *razón poética* es la propia “fysis” de la aurora, es decir, la escritura que aparece en el ensayo es, en esencia, el vínculo entre filosofía y poesía, por lo que de forma pausada la palabra poética renace.

Nuestro proceder investigativo consideró los antecedentes bibliográficos que permitiese sustentar nuestro recorrido con teorías e interpretaciones diversas respecto al pensar zambraliano, y no solamente referente a esto, también la comprensión del ensayo, del símbolo, de la metáfora y del espacio literario tuvieron que aunarse a posturas clásicas y contemporáneas

que logaran, por tanto, una lectura novedosa de María Zambrano y, además, de su ensayo *De la Aurora*. Ante esto, fue necesario depurar con cuidado el estado de arte de la investigación para que no causara una desmesura interpretativa y, por ende, la desviación del objetivo y objeto de estudio. La exposición de las obras claves de Zambrano propuestas para la investigación (*Filosofía y poesía; El hombre y lo divino; Claros del bosque y De la Aurora*) incluyendo algunos pasajes de otros ensayos zambranianos ofrecieron la constitución clara del recorrido metodológico y de lectura. Y para solidificar aún más dicho análisis las teorías literarias sobre el ensayo, los estudios simbólicos y los distintos ensayos, artículos y tesis de la última década sobre el pensamiento zambranio engranaron adecuadamente con el escribir de la pensadora malagueña para, entonces, dar esa fluidez necesaria ante la complejidad que es adentrarse en María Zambrano.

1. Capítulo I. El ensayo zambraniano: género reivindicativo de la palabra poética.

En su ensayo “Hacia un saber sobre el alma”, publicado en la *Revista de Occidente* de 1934, María Zambrano ya asumía una postura diferente a la de su maestro José Ortega y Gasset en cuanto la noción de historia, verdad y la propia razón como enfoques esenciales para una reivindicación ontológica. La pensadora malagueña acude a “un saber, un decir poético del cosmos, de la naturaleza” (Zambrano, 2005, p.17). Desde la década de los treinta había una necesidad en Zambrano por trazar una mirada trascendente a la poesía como lenguaje propicio para la transformación del sujeto contemporáneo. Sin embargo, el discurso filosófico y estructura lógica ha impreso una fuerza que evita la exploración de lugares alternativos a los racionales; por lo tanto, Zambrano busca, a partir de las nociones ontológicas y estéticas, un escribir que acerque el lenguaje iniciático¹ marginado por el discurso imperante, sistemático y conceptual que ha devenido en crisis. Ante esto, el escribir zambraniano, según Laura Llevadot (2004), mantiene “el uso recurrente de metáforas, de imágenes, de símbolos” (p. 9). Esto detalla que el proceso escritural de María Zambrano se acerca “a un género experimental de prosa poética” (p. 9); a partir de este aspecto propuesto por Llevadot se abre una primera cuestión que se direcciona al género literario; si bien el escribir zambraniano no se ajusta - tampoco lo anula - al filosófico, asume una nueva experiencia con la palabra imprescindible para la aparición de lo poético. Comprender su escribir es fundamental en el sentido de hallar presencias del pasado y elementos íntimos que posibilitan un vínculo con el vivir, no desde el punto nostálgico sino a partir del ámbito experiencial. Por lo tanto, escribir se funda en lo estético y ontológico, esto supone, entonces, que María Zambrano asume una escritura que forje el vínculo entre razón filosófica y revelación poética, lo que la pensadora denominará como *razón poética*.

¹ Dentro del pensamiento zambraniano es importante aclarar cada símbolo que se torna fundamental dentro de su obra. Lo iniciático es necesario adoptarlo desde una concepción griega – mística -. Lo iniciático o místico debe asumirse, desde lo etimológico, como un “guardar silencio” o “cerrar ojos y boca”. Ante esto, se evidencia en el pensar de Zambrano un espacio previo al *logos* en el que se retorna para la purificación de la palabra y, acto seguido, se inicia para el resurgir de esta. Asimismo, debe recurrirse a la figura de Orfeo que para Zambrano es figura mitológica imprescindible; lo órfico aparece, fundamentalmente, en el capítulo “La condenación de los pitagóricos” de *El hombre y lo divino*, para Zambrano Orfeo, quien se vincula a los misterios eleusinos, se hunde en los ínferos, en el lenguaje musical pura y en el propio sueño – lo atemporal – para recrear la más clara y transparente voz humana: la poesía. Por lo tanto, lo iniciático deviene voz humana pura; antes del tiempo histórico ha de constituirse la palabra naciente.

En un primer momento es necesario establecer un análisis hermenéutico en un par de fragmentos de dos ensayos que hacen parte de la obra zambrana que reúne textos publicados en revistas españolas y latinoamericanas y recogidos posteriormente en el libro *Hacia un saber sobre el alma* (1950); dichos escritos son “Hacia un saber sobre el alma” (1934) y “Por qué se escribe” (1934). Tanto en el final de aquel como el inicio de este se vislumbra un quehacer del hombre que posiciona el escribir en un estado que lo aleja de una comprensión banal: la soledad: “Descubrir esas razones del corazón, que el corazón mismo ha encontrado, aprovechando su soledad y abandono” (Zambrano, 2005, p. 26). Esta sentencia final del ensayo “Hacia un saber sobre el alma” no recoge la acción del escribir, empero, ofrece una carga ontológica que en la visión zambrana propicia una ampliación a la comprensión del lenguaje - de la palabra -; además, la presencia del corazón en el fragmento no debe enfrentarse con indiferencia, ya que la vitalidad de aquel, entendida en sentido metafórico, es recorrido histórico oculto y alternativo donde la poesía se revela. Por lo tanto, “soledad” y “corazón” dan cuenta de una recomprender del hombre y su estar poético en la realidad. Ahora bien, el inicio de *Por qué se escribe* dice: “Escribir es defender la soledad en que se está, es una acción que solo brota de un aislamiento efectivo” (p. 27). Al aunar el fragmento de “Hacia un saber sobre el alma” con el inmediatamente citado se pone de manifiesto que el escribir para María Zambrano atiende visiones que la escritura sistemática no logra ni desea atraer. La soledad refiere, entonces, a una de esas miradas que confronta los paradigmas dominantes del siglo XX. La defensa de la soledad en dicho acto se forma como punto de partida de un trasegar que Zambrano halla necesario para la recuperación de lo poético con lo filosófico. Es por esto que en su nota ensayística al diario *El País* en 1985 titulado “Del escribir”² la pensadora malagueña retorna al argumento que cincuenta años atrás había establecido: “¿Es acaso la soledad la que hace nacer al escritor, la llama que mueve esa barca en la que él va, y la barca misma, no es la barca de su soledad?” (Zambrano, 2009, 194).

Traer a colación los fragmentos de los ensayos compilados en *Hacia un saber sobre el alma* y, además, incluir la cuestión que lanza Zambrano en su nota *Del escribir* fija una concepción que tiende a la compleja comprensión dada la presencia de elementos que estuvieron marginados

² Mercedes Gómez Blesa en la Introducción de *Las palabras del regreso* expone que esta obra recopilatoria de artículos periodísticos nació en 1995 gracias a la editorial Amarú. Los artículos que aparecen en la obra no están “incluidos en ningún libro de la pensadora malagueña” (2009, p. 33). Asimismo, Gómez Blesa manifiesta que los artículos publicados en *ABC*, *El País* y *Diario 16* entre 1985 y 1990.

en el acontecer del lenguaje occidental, en este caso la presencia de la soledad en el acto de escribir refiere a un elemento poético de dicha acción. Se asiste, entonces, a una apertura y amplitud de horizonte del modo como Zambrano concibe la escritura. Carlos Nieto Blanco (2004) en su artículo “La conciencia lingüística en María Zambrano” afirma que el escribir en la pensadora veleña se sumerge en “otros aspectos de la vida que conectan también con el mundo de los sentimientos, emociones y creencias” (p. 81); Nieto Blanco conecta el escribir racio-poético zambraniano con un aspecto que la pensadora no teorizó, empero, su ensayística metafórica y simbólica destruye “la barrera discursiva entre géneros literarios mediante la configuración de un nuevo modelo de racionalidad” (p. 81). Una escritura vital y poética que configure, además, los géneros literarios devienen *razón poética*, sin embargo, es difícil adentrarse a esta sin anunciar de qué forma el ensayo - como género literario - se convirtió en un vehículo estético-ontológico que permitiese recuperar “una prosa singular que mira tanto hacia la filosofía como hacia la poesía” (p. 81). Ante esto, Carlos Nieto concibe el escribir zambraniano como “transfilosofía” y “transpoesía” que refiere al anhelo de Zambrano por profundizar y discurrir en otros ámbitos permitiendo una exaltación del hombre. No obstante, Nieto Blanco declara que lo *transfilosófico* y *transpoético* en el escribir zambraniano deviene “transgénero”. Esta propuesta *transgenérica* no proviene de Nieto, sino que es tomado de una de las estudiosas más relevantes de Zambrano: Ana Bungdgaard; esta teórica danesa en su concentración en la dificultad de ubicar a María Zambrano en una escritura genérica dado el aura mística que se presenta especialmente en su ensayo “Por qué se escribe”; Bungdgaard expone que “en esa escritura “trans” se pretende expresar y describir un sentimiento originario de emergencia del ser, algo previo al lenguaje, «un secreto», que necesitaba un espacio discursivo para manifestar” (2001, p. 48). El *secreto* que anuncia la autora danesa y que, claro está, aparece en el ensayo de Zambrano “Por qué se escribe” ha de entenderse como la búsqueda y resurgimiento de la palabra originaria, esto quiere decir, entonces, que la escritura ensayística zambraniana se fundamenta en el sentido ontológico y estético.³ Es importante regresar posteriormente a la idea de “transgénero”, ya que permite una

³ La “palabra originaria” se convierte en esta investigación un componente fundamental para lograr una interpretación acertada del pensamiento zambraniano. Si se acude a *El hombre y lo divino*, especialmente en “La condenación de los pitagóricos”, debe entenderse la “palabra originaria” como el *logos* sagrado, no racionalizado. La construcción órfico-pitagórica de la palabra no la somete a un método ni temporalidad, sino que esta palabra ofrece sabiduría, que para Zambrano es “vida misma”. Esta palabra originaria no razona, solo son “aforismos, frases musicales, equivalentes a melodías o cadencias perfectas que penetran en la memoria o despiertan” (Zambrano, 2012, pág. 86).

comprensión minuciosa del ensayo y la presencia de la *razón poética* en los ensayos tempranos de María Zambrano.

1.1. Teoría del ensayo y la escritura zambraniana.

En el apartado anterior, además de la introducción, se ha remarcado la fundamentación estético-ontológica que presenta la escritura ensayística de María Zambrano, dichos cimientos brotan dentro del contexto filosófico y literario a los que pertenece la pensadora. Ante esto, es esencial hacer un acercamiento al ensayo a partir de la teoría de los géneros que posibilite, en primera medida, definir la ensayística como género literario (estético y poético) y, en consecuencia, hacer la transición al ámbito del ser.

Es importante abordar el ensayo desde una perspectiva literaria, empero, no se ubicará propiamente en un género canónico. Será a partir de la propuesta de Carles Besa (2014) que se inicia con el análisis del ensayo en la teoría de géneros. Besa propone que dentro de la teoría literaria la escritura ensayística se enmarca en tres miradas: mestiza, apátrida y antegénero.⁴ Estas tres formas de concebir el ensayo se encuentran en una noción que el estudioso barcelonés llama como “no lugar” y que dentro del enfoque *transgenérico* que propone Ana Bungdgaard ante la escritura zambraniana constituye, de acuerdo con nuestra exégesis, un puente entre la teoría de géneros y la experiencia escritural de la pensadora malagueña. Ante la ambigüedad que ofrece Besa en su artículo respecto a la presencia del ensayo en la teoría de los géneros literarios; se propone, entonces, que la ensayística se presente como un cuarto género literario. Al momento de tomar el ensayo como género dinámico, abierto e incluyente; al presentarlo como una escritura que no se vincula en su totalidad a los “valores de la «ciencia» y la «literatura» (2014, p. 110) y, además, denominarlo como género que antecede la escritura de los géneros establecidos se adquiere una mirada del ensayo como “un relato de un razonamiento

⁴ Para Besa el ensayo se comprende, primero, como género mestizo, es decir, como la inclusión “a priori” de las otras formas escriturales dentro del ensayo: “profusión de “formas próximas” o afines, tanto ficcionales como no ficcionales, con las que se ha comparado o de las que se ha distinguido el ensayo” (2014, p. 107). Como segunda perspectiva, la apátrida, se entiende a partir de la mirada mestiza, es decir, la inclusión de otros géneros en el ensayo podría entenderse que este se vincula a alguna clasificación genérica, empero, “o se halla nunca dentro de ninguno de ellos, y esta excentricidad es un signo de resistencia ante los discursos fijos y fijados” (p. 109). Por último, se encuentra el antegénero que se concibe como una escritura experimental, de laboratorio, de intento que posibilita la constitución posterior de géneros que han de establecerse: “El ensayo es pues aprehendido como matriz, laboratorio o caja negra de los otros géneros, concebidos menos como instrumentos de clasificación” (p. 112).

cuyos personajes no son sino las impresiones, sentimientos y conceptos del ensayista, los cuales se desarrollan a base de giros argumentativos (peripecias) conducidos por un narrador - ensayista - implicado en su aventura” (p. 116). Ante esta postura de las poéticas esencialistas, el ensayo se torna como un escribir marginado de los géneros literarios canónicos. No obstante, Carles Besa mantiene la propuesta firme de ubicar el ensayo como cuarto género dentro de las poéticas modernas, por lo tanto, el teórico parte del argumento que utiliza Gerard Genette en su obra *Ficción y dicción* publicada en 1991: “La literatura es el arte del lenguaje. Una obra es literaria solo si utiliza, exclusiva o esencialmente, el medio lingüístico” (1993, p. 11).

Genette en el primer capítulo de su obra *Ficción y dicción* analiza dentro de diferentes poéticas y perspectivas de literaridad cuándo un texto ha de constituirse literario y, por ende, estético. En un primer momento, Genette responde a la pregunta sobre el texto como obra literaria a partir de una poética -la aristotélica- que “ha prevalecido durante más de veinte siglos en la conciencia literaria de Occidente” (1993, p. 15). A través de los términos *poiesis* y *mímesis* se constituye la obra como literaria ya que para Aristóteles la creación (*poiesis*) del poeta debe enmarcarse en “las fábulas más que *en* los versos, ya que es poeta por imitación (*mímesis*), e imita las acciones” (Aristóteles, 2004, pp. 46-47). Por medio de esta estructura aristotélica el texto se constituye como obra literaria - de arte - desde lo ficcional y no en cuanto la dicción. Aquí Genette profundiza que la perpetuación de la idea del Estagirita se da dentro de una poética esencialista, es decir:

Evidentemente, a esa tesis es a la que se adhieren, explícitamente o no, conscientemente o no, todos aquellos —estudiosos de poética, críticos o simples lectores— para quienes la ficción y, más precisamente, la ficción narrativa, y, por tanto, hoy por excelencia la novela, representa la literatura misma. (Genette, 1993, pp. 17-18)

Esta poética imperante ha afectado y marginado lo que se denomina como “literatura no ficcional” relegándola a un simple texto didáctico. Genette critica la incapacidad del esencialismo por no abarcar la esfera literaria en su totalidad; la historia, la autobiografía y el propio ensayo se desechan puesto que “no pertenecen a la literatura” debido a que no son “textos *a priori* marcados por el sello genérico” (p. 23).

Ahora bien, Gerard Genette analiza otra poética donde lo no ficcional puede percibirse como obra literaria, en este punto el ensayo toma relevancia. La poética condicionalista parte del

juicio del gusto o estético para expresar que la literatura se forja a partir del deseo subjetivo y, además, de la calidad literaria en forma y no tanto en significación (como sucede con el esencialismo). Por lo tanto, dentro del condicionalismo se puede entender el ensayo como obra literaria dada la forma y el juicio subjetivo estético que pueda ofrecerse. Gracias a la percepción de esta poética se anula la idea de universalización genérica y se acoge a la pluralidad “que se haga cargo de las diversas formas que tiene el lenguaje de escapar y sobrevivir a su función práctica y producir textos susceptibles de reconocimiento y apreciación como objetos estéticos” (p. 27). Sin embargo, Genette no se sitúa radicalmente en la poética condicionalista, advierte que puede ser arriesgado abandonar el contenido del texto. Por lo tanto, el teórico francés constituye una tercera poética que permita dar respuesta a qué texto se comprende como obra a través de la dicción y ficción, es decir, detallar un estado intermedio de literaridad fundamentado en la creación e imitación (contenido) y, asimismo, en el juicio de gusto y pluralidad textual (forma) propiciando, así, la presencia de “«poema en prosa», «prosa poética» o cualquier otro, a estados intermedios que confieren a esa oposición un carácter no rotundo, sino gradual y polar” (p. 29).

Ante la fractura que ofrece Genette entre lo ficcional y la dicción se asume, entonces, el ensayo como propia obra estética. Asimismo, si se une la conclusión genetteana con la propuesta de Carles Besa cuando sostiene que el ensayo no debe tomarse desde la marginalidad, hibridación o anterioridad, “sino que intenta constituirlo como un género de pleno derecho que podría alojar un corpus histórico ignorado por las poéticas, pero confirmado por los hechos y que es urgente tener en cuenta” (Besa, 2014, p. 114). Se asiste, entonces, a la configuración de aquel género como literario que permite integrarse a la escritura zambraniana a partir del argumento ofrecido por José Pozuelo Yvancos (2005): el ensayo como “escritura del yo”; la adquisición de la *yoidad* a través del escribir. Se acontece, de nuevo, a los pilares de la ensayística: artística y ontológica.

En María Zambrano se podría discutir desde dos perspectivas la presencia del ensayo en su obra: primera, se enmarca en la cuestión del *corpus* zambraniano cuál obra se acerca a la escritura ensayística - crítica - propuesta por Lukács, es decir, como creación esencialmente artística; y segunda, es entender y analizar las cuestiones que llevaron a la pensadora involucrarse con la escritura ensayística - del *yo* - para el resurgir de la palabra naciente a través de lugares inhóspitos que el discurso filosófico no roza. En este primer momento es importante establecer la segunda perspectiva; el ensayo para Zambrano adopta una trascendencia potente

dado que el lenguaje que se aflora dentro del ensayo permite, como lo arguye Fernando Romo Feito (2010), ingresar a “cauces expresivos” (p. 47). O desde la mirada de Bunggaard, la palabra escrita es “arte verdadero” donde se combinan “pensamiento y sentimiento; alma y espíritu” que propone una apertura “a un espacio ontológico de revelación” (2001, p. 47).

El ensayo se establece en un bando propuesto por Genette donde se entiende como género y obra artística, que deviene como escritura imprescindible, según Zambrano, para la fusión de diversos entornos del hombre. No obstante, es esencial trazar otra mirada que no contenga una base netamente estetizante y que el significado filosófico desaparezca, dado que esto impediría la aprehensión y exaltación de la *razón poética*. Así que es menester ahondar en la propuesta de Theodor W. Adorno, que retoma Pedro Aullón de Haro al ofrecer un argumento contundente a partir de la lectura que hizo del ensayo del pensador alemán: “El género del Ensayo se encuentra situado en un lugar que hace patente la condición contradictoria de cierta oposición entre Literatura y Filosofía” (1997, p. 169).

No hay discusión que Lukács en “Sobre la esencia y forma del ensayo”, carta que le remite a su amigo Leo Popper en 1910, presenta una poética de la ensayística que tiende a vincularse con imágenes e ideas clásicas que dan cuenta de la relevancia de la escritura crítica como manifestación pura de lo real. Este aspecto se abordará más adelante al momento de estudiar el componente ontológico en el ensayo. En este caso, lo esencial de Lukács se encuentra en las primeras páginas donde el teórico húngaro asume la idea de determinar al ensayo como obra de arte y no como ciencia: “Pero cuando hablo aquí del ensayo como obra de arte lo hago en nombre del orden; solo por la sensación de que tiene una forma de arte” (1970, p. 16). Georg Lukács a partir de la noción de *forma*, que se asemeja a la *idea* platónica, despoja al ensayo de todo aspecto científico o epistemológico ya que “la ciencia nos ofrece hechos y sus conexiones; el arte almas y destinos” (p. 17). En este punto, el pensador de la Escuela de Frankfurt Theodor W. Adorno en su texto creado entre 1958 y 1959, “El ensayo como forma”, que aparece como el primer ensayo en las *Notas sobre Literatura* (2003), lanza una crítica no solo a Lukács por haber despojado al ensayo del componente científico sino también a las escuelas positivistas que impiden una exposición de la estética desde la misma “exposición artística” (p. 14). Entonces, el ensayo, para Adorno, no es pura exterioridad estética (Lukács) y tampoco escinde la forma de la escritura del contenido de la misma (pp. 13-14).

Para María Zambrano el escribir ensayístico no debe tomarse únicamente como acontecimiento poético y estético para la destitución de un discurso sistemático y científico, sino que el escribir pretende desentrañar el *logos* filosófico primario y unirlo con el *logos* poético. Desde esta mirada “El ensayo como forma” de Adorno se torna crucial para la comprensión del género ensayo gracias a uno de los argumentos iniciales que ofrece el filósofo alemán manifestando que debido a la tendencia de absoluto y universalización de la filosofía idealista, la poesía ha adquirido una objetivación y conceptualización lamentable (p. 16); además, una suerte de intrascendencia e irrelevancia ha causado una “oquedad de sentido” por parte del lenguaje:

Los ideales de lo puro e inmaculado que comunes al ejercicio de una filosofía verdadera, orientada a valores de eternidad, a una ciencia a prueba de golpes y la corrosión, herméticamente organizada toda ella, y el de un arte de intuiciones y sin conceptos, portan la huella de un orden represivo. (p. 17)

La crítica incesante que arroja Adorno en las primeras páginas de su ensayo hacia la filosofía idealista y la estética conceptualizada se cimenta en la desaparición de lo humano dentro de lo filosófico y artístico; la “experiencia humana” es completamente eliminada por el “espíritu científicista y de sus desideratas también lentamente omnipresentes en el artista” (p. 18). Por lo tanto, Adorno declara que el ensayo se entiende como forma filosófica que se escapa de todo procedimiento positivista: “extrae la plena consecuencia de la crítica al sistema”, además, “no obedece la regla del juego de la ciencia y la teoría organizada” (p. 19). El ensayo juega con lo fragmentario y lo antisistemático. Dado esto, el propósito del ensayista, según Adorno, es vincular lo que ofrece el individuo a los conceptos y al arte para reformar una idea de filosofía afincada en lo lógico. El ensayo es abierto, dinámico y dialéctico, así lo somete Adorno cuando afirma que “si ha visto la misma palabra treinta veces, cada vez en un contexto diferente, se ha asegurado de su sentido” (p. 23). El ensayo como forma filosófico-estética tiende a la significación de error y aprendizaje; el descubrir mientras se escribe propicia un “verdadero progreso” y, por ende, una “experiencia espiritual”.

Adorno propone entender al ensayo como *forma* y *contenido*. Siguiendo la interpretación de Antonio Gutiérrez Pozo (2003) cuando aclara que “el pensamiento no existe en sí mismo, de forma pura, al margen de su expresión literaria, y la forma no es mero recipiente en el que cabe cualquier contenido” (p. 63), puede anotarse que Adorno fundamenta el ensayo en dos principios escindidos por el pensamiento occidental moderno: ciencia y arte. Ciencia-arte como

fundamentos del ensayo reflejan discontinuidad, no-verdad, escepticismo y antinomia, es importante no detallar estos adjetivos como peyorativos, sino que la propia teoría (ciencia) y la experiencia (arte) impresos en el ensayo posibilitan concebir unidad y totalidad que difieren de lo sistemático. Dicha confluencia entre ciencia y arte concede al ensayo, según Adorno, ocuparse “de lo que hay ciego en sus objetos” (2003, p. 33). Este encuentro con lo oculto que hay en los objetos que recoge el ensayo propicia, como lo precisa Zambrano, enlazar la “verdad desnuda” (Zambrano, 2005, p. 14) y, en consecuencia, una *razón poética*. Ante esto último, Gutiérrez Pozo a partir de la comprensión de la *forma* como *contenido* en el ensayo dentro de la mirada de Adorno lanza una sentencia que puede vincularse fácilmente a la propuesta escritural de Zambrano y su *razón poética* y, asimismo, se evidencia la importancia de *El ensayo como forma* para un análisis del escribir ensayístico zambraniano: “Aquella convergencia [*arte-ciencia*] libera - mediante la incorporación correctora del elemento artístico - una nueva razón filosófica, la racionalidad ensayística, una razón más amplia, irrestricta, frente a la estrecha razón positivista” (2003, p. 65).

La propuesta de “nueva racionalidad” que arguye Gutiérrez Pozo es evidente en Adorno al proponer un ensayo alejado del método filosófico tradicional y, asimismo, del construir conocimiento racional y sistemático a través de un modo escritural alternativo al lógico y metódico que imperó en el pensar moderno europeo. El ensayo para Theodor Adorno fecunda sus ideas en la dinámica libre que deviene “experiencia espiritual”. En cuanto a este elemento, Adorno no lo aborda detalladamente en su escrito, sin embargo, recoge sentencias relevantes que posibilitan una mirada distinta del ensayo como *forma/contenido* escritural inherente a lo humano, estético, filosófico y espiritual. Quizás el argumento por antonomasia de la “experiencia espiritual” que brinda Adorno lo podemos entender con la siguiente cita recogida del texto de Max Bense *Sobre el ensayo y su prosa* (1942):

Así se diferencia un ensayo de un tratado. Escribe ensayísticamente quien compone experimentando, quien hace rodar su tema de un lado a otro, quien vuelve a preguntar, quien vuelve a tocar, probar y reflexionar, quien aborda un tema desde diversos ángulos, toma distancia de él y, en un golpe de genio intelectual reúne lo que ve y prefabrica lo que el tema deja ver bajo ciertas condiciones generadas a través de la escritura. (Bense, 2004, p. 24)

Así, Max Bense toma postura, desde las primeras páginas, sobre la diferencia entre un poeta y un escritor: este ofrece “enseñanza”, es decir, es de carácter ético; mientras que el poeta es un

“creador y acrecienta el ser” (p. 22), es decir, que denota un aspecto estético. No obstante, Bense reacciona a la manera como, dentro de un contexto, debe entablarse la relación entre lo estético y ético: “Ni el poeta ni el escritor pueden ser comprendidos fuera de las dificultades de la época” (p. 23). Por lo tanto, Bense anuncia que se ha mantenido un conflicto entre la forma prosaica y la poética que impide un surgimiento espontáneo y, por ende, un condicionamiento de establecerse en la realidad. La resolución del conflicto entre lo estético y ético como *forma* acorde de conocimiento la detenta el ensayo:

El ensayo es un fragmento de prosa, pero no en el sentido de los fragmentos pascalianos, ni un pasaje épico en el sentido de la stendhaliana. El ensayo ofrece un *confinium*, una realidad concreta autosubsistente; así es él mismo una realidad literaria. (p. 24)

Se asiste, entonces, a una convergencia, como lo expondría Adorno, entre lo estético y lo ético; lo poético y prosaico; lo interior y exterior. A partir de la respuesta dada en el fragmento inmediatamente citado, Bense refleja, en unas cuantas páginas, diferentes matices esenciales del ensayo. El primer aspecto que expone es la significación del ensayo como “intento” o “expresión de un método experimental” (p. 24). En el ensayo, diferente a los tratados, el *intentar* o *experimentar* mientras se escribe favorece, de algún modo, una marcha libre del tema que se puso en cuestión; ese trasegar abierto por medio de la experimentación ensayística hace que el escrito tanto en forma como en contenido *ruede* “de un lado a otro, quien vuelve a preguntar, quien vuelve a tocar, probar y reflexionar, quien aborda un tema desde diversos ángulos” (p. 24).

Ante el argumento presentado en el párrafo anterior de Bense respecto a la dinamicidad del ensayo se logra crear un puente con algunos apartados que ofrece María Zambrano en el ensayo “Por qué se escribe”, ya que la defensa de la soledad en el escribir revela la presencia de la palabra oculta y olvidada; quien escribe se sumerge en la soledad para alcanzar una experiencia interna y, por consiguiente, lograr una exposición clara de su idea: “El secreto se revela al escritor mientras lo escribe (...) en su soledad se le descubre al escritor el secreto, no del todo, sino en un devenir progresivo” (Zambrano, 2005, p. 30). En este punto de encuentro entre la propuesta de Bense y el ensayo de Zambrano puede observarse que, si bien la *forma* poética adquiere un valor preponderante dentro del escribir ensayístico, el contenido, es decir, lo que se revela de la forma se posiciona como componente esencial dentro del *confinium* del ensayo. Además, porque este adopta un “carácter crítico de nuestro espíritu” (p. 27); por lo cual, Max

Bense reflexiona sobre la manera como el ensayo por medio de su *experimentación* logra, a través de su *forma* poética, presentar un contenido basado en fundamentos de pensamiento crítico que ofrece un panorama distinto de su objeto y, asimismo, que la experiencia del escribir alcance una reflexión tanto exterior como interior de ese objeto. Esta forma que tiene el ensayo de entablar conversación con el tema (objeto) es lo que se denomina como “experiencia espiritual”. Este elemento esencial del ensayo acontece no por la “determinación conceptual” del tema, sino por la inserción y revisión intelectual y poética que involucra el objeto. Estos espacios poéticos e intelectuales que brindan la experiencia ensayística acaecen en configuraciones y transformaciones del tema, es decir, en comprensiones diversas y distintas a las conceptuales:

La transformación de las configuraciones que es inherente a cada tema, constituye el sentido del experimento y la revelación definitoria del propio tema u objeto es menos la meta del ensayo que la suma de las condiciones, la suma de configuraciones que lo hacen posible. (Bense, 2004, p. 29)

Max Bense expone, como lo haría también Adorno, que el ensayo se torna relevante en el contexto del siglo XX y dentro de la dinamicidad literaria; en el vertiginoso ambiente de este siglo la escritura ensayística sirve a la superación de la crisis, ya que propone y permite al ser humano, o como lo llama Bense: *espíritu*, “a la experimentación, a la inteligencia y a nuevas configuraciones de las cosas” (p. 31). Esto quiere decir que el aspecto estético del ensayo fija una transición indiscutible a la función ontológica; el fundamento experimental y antisistemático del ensayo propicia una mirada diversa y profunda de los temas u objetos, además, detalla la necesidad del hombre contemporáneo comprenderse y resurgir de la realidad literaria que ofrece el ensayo.

Esta singularidad del género ensayo que se refleja en la propuesta de Bense, puede observarse en María Zambrano; la autora veleña, a quien puede valorarse como ensayista, ha de construir escritos en los que la convergencia filosófico-poética adquieren relevancia y, por ende, la palabra naciente transversaliza el escribir zambraniano que confluye en la necesidad de una vigilia poética en el ser humano, es decir, una reflexión trascendente del hombre contemporáneo.

Con el fin de culminar esta primera parte donde se abordó el cimiento estético del ensayo y su vínculo constante con el factor ontológico, es importante acercar la teoría lukacsiana del ensayo; si bien esta propuesta afronta una *forma* completamente artística hay una presencia de lo *vivencial y real* crucial para explorar lo ontológico dentro de la perspectiva española.

Dentro del contenido que Lukács dedica a su ensayo tipo epístola *Sobre la esencia y forma del ensayo* se hizo alusión a la visión estética (*poiesis*) que comprende la crítica y su alejamiento a la estructura científica aspecto que en la teoría adorniana del ensayo se rechaza. No obstante, emerge un elemento vital para un entendimiento detallado del ensayo, dicho elemento es el ontológico. La *forma* lukacsiana entendida como unidad e idea se configura en el ensayo con la dinamicidad que se constituye en este y, además, con las vivencias y sensaciones del crítico (ensayista); el ensayo como *forma* adviene en configuración neta de la vida: “La idea está presente antes que todas sus manifestaciones, es un valor anímico, un motor del mundo y un configurador de la vida: por eso una crítica así hablará siempre de la vida más viva” (Lukács, 1970, p. 36). En el ensayo se torna corpóreo la vida por lo que aquel permite que la creación - *forma* - y la recepción de lo creado - vida - se entrelacen y logren, a partir de lo que ya está formado, la reordenación de lo vivencial. La *forma* ensayística es lo “realmente vivo”, aquella se funde y fortalece a través de “consideraciones simbólicas” que dan luz a “símbolos de la vida” (p. 24). Por lo tanto, el crítico (ensayista) asume la *forma* “en una concepción del mundo, un punto de vista, en una toma de posición respecto de la vida de la que ha nacido; en una posibilidad de transformar la vida misma y crearla de nuevo” (p. 25).

En la forma ensayística, que se comprende totalmente en sentido estético, acontece una idea que permite al ensayo y el ensayista fundir las demás *formas* en una, logrando que el alma se exalte como propia de la realidad y la vida. En Lukács lo real y vívido se presentan gracias al fundamento artístico del ensayo, empero, surge trascendencia en la realidad que se dinamiza en la ensayística; la crítica le da forma a la vida: “Porque el ensayista sólo necesita la forma como experiencia, y precisa únicamente de su vida y de la realidad anímica comprendida en ella. y esta realidad se puede encontrar en toda manifestación inmediata y sensible de la vida” (p. 25).

1.2. El ensayo en la tradición española.

El ensayo se aúna como género literario dado su carácter abierto y dinámico, además, por su profundidad estética y filosófica que permite una exaltación de la escritura creadora (*poiesis*) desde la *forma* y la experiencia espiritual. No obstante, en la estructura de Genette, Adorno, Bense y Lukács surge lo ontológico como acontecimiento de lo artístico en el ensayo. En María Zambrano también brota ese juego entre lo estético y ontológico en la escritura y que propicia el florecimiento de la *razón poética* como guía para el aura de la palabra originaria. Se percibe, entonces, el carácter ontológico de los géneros en Zambrano cuando en su obra *La confesión: género literario* publicada en México en 1943 afirma que:

Lo que diferencia a los géneros literarios unos de otros, es la necesidad de la vida que les ha dado origen. No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por necesidad que la vida tiene de expresarse o la que el hombre tiene de dibujar seres diferentes de sí o la de expresar criaturas huidizas. (Zambrano, 1995, pág. 25)

La contundencia del argumento presentado por Zambrano en *La confesión* no se constituye desde lo vacío, sino que es la consolidación y continuidad de una tradición literaria y filosófica que inicia con la Generación del 98 donde el género literario, incluido el ensayo, asume un vínculo profundo con el espíritu y la vida. La visión española del género literario afronta una fundamentación en la que el hombre alcanza una interpretación ante la necesidad de ubicarlo en y con la historia. Ante esto, el fragmento citado de Zambrano refiere a sus bases literario-filosóficas de España: Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset. El estrecho vínculo entre ensayo y vida dentro de España advierte una crisis ontológica producida por la filosofía moderna dado su cientificismo y racionalismo que anula propuestas de conocimiento cimentadas en lo misterioso y religioso.

Antes de hacer el acercamiento a una teoría del género del ensayo en Unamuno y Ortega es importante presentar algunos teóricos españoles que encuentran en el ensayo complejidad para abordarlo y ubicarlo dentro de la crítica literaria. Sin embargo, cimentan sus teorías en la importancia de la ensayística como escritura preponderante para la recomposición del individuo en la historia. Pedro Aullón de Haro se ha dedicado cuidadosamente a realizar una genealogía del ensayo que ha llevado a entender este como propia entidad literaria y estructura argumentativa. De allí que el teórico español se encamine a referenciar el ensayo como “género

literario en sentido fuerte” (Aullón de Haro, 2016, p. 209); en este argumento hay una defensa a dicho género que puede estudiarse en diversas miradas: expresividad, puro impurismo⁵ y estética. Pero, quizás existe dentro de la teoría del ensayo de Aullón de Haro una perspectiva que da indicios de la necesidad del hombre contemporáneo de plasmar las interpretaciones y conclusiones que analiza, observa y comprende; de su estar en la historia:

El discurso del ensayo, y subsiguientemente la entidad constitutiva del género mismo, sólo es definible mediante la habilitación de una nueva categoría, la de “libre discurso reflexivo”. La condición del discurso reflexivo del ensayo habrá de consistir en la “libre operación reflexiva”, esto es, la operación articulada libremente por el juicio. En todo ello se produce la indeterminación filosófica del tipo de juicio y la contemplación de un horizonte que oscila desde la sensación y la impresión hasta la opinión y el juicio lógico. El libre discurso reflexivo del ensayo es fundamentalmente por tanto el discurso sintético de la pluralidad discursiva unificada por la consideración crítica de la libre singularidad del sujeto. (p. 211)

Referenciar al ensayo como género literario en cuanto reflexión libre y subjetiva se considera, aparte de la *forma* y *contenido*, una percepción diferente de lo literario ante lo vivencial. Aullón de Haro entiende que la teoría adorniana del ensayo ha de entenderse como la reflexión por antonomasia, empero, el carácter español se empeña en comprender el ensayo como medio del espíritu para observar la vida de diferentes modos, como lo propone Ortega, y fecundar una relación con el conocimiento de esa vida.

Al continuar con la propuesta española acerca del ensayo, y comprendiendo su vínculo con la vida – el yo – es importante detener la atención en la percepción dada por el crítico literario José María Pozuelo Yvancos y su argumento, ofrecido en un breve capítulo llamado “El género literario «ensayo»” (2005), en el que defiende, esencialmente, *la escritura del yo* que, según el crítico, proviene de las *Confesiones* agustinianas y que, además, toma protagonismo en la modernidad y contemporaneidad gracias al ensayo. Se entiende, entonces, el ensayo como género literario, pero, existe una escisión con los demás géneros dada la sólida presencia del yo en aquel. El yo en el ensayo deviene a una *emergencia* del sujeto del integrar y narrar su vida por medio de la obra; para Pozuelo Yvancos la presencia del autor de la obra – del yo – no debe entenderse simplemente como sujeto de representación, también surge una presencia

⁵ Aullón de Haro afirma que: “El ensayo puede señalarse en tanto que género “impuro” y no marcado, o como el más puro género impuro” (p. 212).

del *yo* como objeto de representación logrando, entonces, “un espacio de creación imaginaria” (p. 184). El *yo* escrito no se configura solamente de un evento histórico, sino que al ser el autor objeto, “da entrada a la *poiesis* como sinónimo de construcción” (p. 184). El escribir-se logra una reestructuración en su realidad, ofrece una reflexión libre, como lo expone Aullón de Haro, para una transformación. En este punto, Pozuelo Yvancos anota que el ensayo, siendo género emergente de lo moderno, tiende a la pura *yoidad*, ya que hay desnudez de sí misma y, por lo tanto, “libertad de un pensamiento que afirma no tener ataduras de autoridad sino las que admite a discreción su propia voluntad” (pp. 185-186). Este argumento si bien se relaciona con Aullón de Haro, también hay un claro fundamento con la teoría adorniana; el ensayo le permite al *yo* crearse, establecerse y convertirse “en medida de todas las cosas” (p. 186). El ensayo como *escritura del yo* afirma esta misma *yoidad* y le permite observar y ahondar en su realidad. El ensayo da al sujeto forma de realidad.

La presencia de Unamuno para la comprensión del género ensayo y el escribir en Zambrano no se agota en cuán crucial es la figura unamuniana para el pensamiento español y occidental, sino que Zambrano halla en don Miguel, durante los años treinta y en el exilio, una filiación que juega entre lo existencial y lo propio del ser español. María Zambrano encuentra en la obra y vida de Unamuno una inquietud con la existencia que le propicia a la autora malagueña concebir un razonar que contemple la condición del hombre desde la interioridad; la razón que escudriña en los principios del pensar y el ser. Por esto, el ensayismo de Unamuno ha de anotarse como factor esencial para el pensamiento zambraniano; la escritura unamuniana, si bien hay un interés por la forma y estética, tiende al planteamiento de la condición humana, es por esto que toma relevancia el quijotismo más que el cervantismo.⁶

La ensayística unamuniana es, sin duda, de una diversidad genérica que puede acentuarse en lo dramático, novelesco, poético o filosófico. Esto enfrenta, entonces, que la escritura de

⁶ El interés quijotesco de Miguel de Unamuno se centra en que tanto Don Quijote como Sancho figuran la propia locura, conciencia y entrañas del español; esto para Unamuno es fundamental en el sentido de retornar al pasado para un entendimiento español distinto: “Si nuestro señor Don Quijote resucitara y volviese a España, andaría buscándole una segunda intención a sus nobles desvaríos.” (de Unamuno, 1987). La sagrada locura quijotesca que elogia Unamuno ha de entenderse como una comprensión profunda, trágica y clara de sí mismo; un sentirse fuera de la novela y *ser* del mundo. El Quijote zambraniano refiere a la mirada trágica y fracasada del hombre español; la conciencia histórica española se refleja en las aventuras y locura del hidalgo; en este caso Zambrano retoma el quijotismo como expresión literaria esencial para una reforma del pensar español, basado en el fracaso del Quijote se renace un nuevo *ser* español: “la imagen de Don Quijote es portadora, de hombría más bien que en ella anida, hace falta despejar primeramente algo; algo que se nos figura sea español, que sentimos como eminentemente español, pero que en seguida se nos revela como esencialmente humano: la ambigüedad” (Zambrano, 1994, p. 31).

Unamuno sea dispersa, asistemática y “vertida en géneros rigurosamente literarios” (Marías, 1950, p. 19). Empero, la presencia poética y dispersa de la escritura de don Miguel no crea un abismo con el contenido, por el contrario, hay una rigurosidad literaria para afrontar problemas y preocupaciones que atañen a su pensar; se acerca a una escritura preocupada e inquieta por el hombre. Ante esto, el ensayo en Unamuno se convierte en la herramienta preponderante para dirigir su indagación a lo propiamente español. Miguel Romera Navarro (1928), el clásico filólogo español, anota que la ensayística unamuniana “da el verdadero tono español” (p. 174); este verdadero tono quijotesco tiene como objetivo reflexionar sobre la cuestión humana. Por medio de la fluidez y espontaneidad, de ese avance, retroceso y repetición, y “en ese su libre vuelo del corazón y de la mente” (p. 175) que presenta la escritura ensayística de Unamuno hay un roce y sentimiento por la unidad propiamente humana. En Miguel de Unamuno hay una necesidad de brindar importancia al sentir y a la vida que a la misma razón. El pensador bilbaíno enfrenta, desde su escribir, una reforma al cómo se concibe el hombre, la vida y la historia: “Pensar y sentir; esto es, pensar vital y no lógicamente, pensar con la inteligencia y el corazón y con las entrañas todos, y no solo con el cerebro” (p. 176).

Ahora bien, con el fin de presenciar al *hombre de carne y hueso* y su inquietud existencial en la ensayística unamuniana y su relevancia en Zambrano se tomarán fragmentos cruciales de sus escritos. Luego, se abordará el ensayo por antonomasia de Unamuno, que la misma María Zambrano cataloga como experiencia poética de la tragedia humana: *Del sentimiento trágico de la vida*.

Entender el problema humano que fundamenta Miguel de Unamuno en su ensayística sería una labor amplísima dada la inmensidad de su obra. Por lo tanto, han de ser unos cuantos ensayos los cimientos que propicien el análisis de la presencia del hombre real en el ensayo español de inicios del siglo XX. Si se acerca a un breve ensayo de 1905 que antecede la gran obra ensayística *Vida de Don Quijote y Sancho*, titulado “El sepulcro de Don Quijote” (1987) se nota, inmediatamente, la diversidad genérica y plasticidad del escrito, lo que imprime un acercamiento más íntimo con el lector, esto acontece cuando el ensayista lo llama constantemente de “mi buen amigo” y se une a él a partir del “Tú y yo”. Este aspecto detallado del ensayo consolida que quien lo escribe y lo lee son hombres reales, españoles.

El sepulcro de Don Quijote acentúa su tesis en revivir la vida quijotesca y liberar al Quijote, quien es “Caballero de Locura”, del “poder de los hidalgos de la Razón” (p. 9). Aquí Miguel

de Unamuno asume una escritura incendiaria y contundente en la que refleja la importancia del existir y su profunda comprensión, por eso la necesidad de recuperar un hombre que asumió la vida con pasión y desvarío. La metáfora de hallar el sepulcro del Quijote atiende el factor urgente de entender al hombre fuera de lo abstracto y lógico, y percibir la existencia desde la misma tragedia:

Y en cuanto a hoy, todos esos miserables están muy satisfechos porque hoy existen, y con existir les basta. La existencia, la pura y nuda existencia, llena su alma toda. No sienten que haya más que existir. ¿Pero existen? ¿Existen de verdad? Yo creo que no; pues si existieran, si existieran de verdad, sufrirían de existir y no se contentarían con ello. Si real y verdaderamente existieran en el tiempo y el espacio sufrirían de no ser en lo eterno y lo infinito. (p. 9)

Para Unamuno el anhelo de encontrar el sepulcro y dar vida al Quijote dentro de una España moderna se vincula a su cuestión filosófica ya anotada anteriormente; Unamuno encuentra en el alma del Quijote un sentido profundo de vida que pretende trasladarse a quien se una al quijotismo y tome tanto la obra como la vida desde las entrañas: “Procura vivir en continuo vértigo pasional, dominado por una pasión cualquiera. Sólo los apasionados llevan a cabo obras verdaderamente duraderas y fecundas” (p. 16).

El Quijote, el arte y la literatura están sometidos y sepultados por sistemas y lógicas que impiden oír, contar y sentir el recorrido a lugares recónditos que aquellos pueden ofrecer para una vida humana íntima. *El sepulcro de Don Quijote* tiende a aborrecer el arte, la ciencia y la literatura que perturban el andar de quienes desean creer y padecer en la *locura quijotesca*. En este caso el ensayo de Unamuno ofrece solo una herramienta para alcanzarla: la fe: “Para ir en busca del sepulcro basta la fe como puente”; “Que te baste tu fe. Tu fe será tu arte, tu fe será tu ciencia” (p. 15).

La teoría del ensayo propuesta por Pozuelo Yvancos puede adaptarse con facilidad dentro de la ensayística unamuniana en el sentido que tiene el hombre de narrarse a través del padecer que provoca la búsqueda de un misterio de singularidad. En 1907, dos años después de la publicación de *Vida de Don Quijote y Sancho*, Unamuno publica “Mi religión”, un breve ensayo que pretende responder, con una *escritura del yo* incesante, a la pregunta: “¿cuál es la religión de este señor Unamuno?” (Unamuno, 1910, p. 7). Para el propósito de este apartado

se toman dos fragmentos relevantes que revelan la urgencia ontológica en el ensayo unamuniano.

El pensador vasco responde a la cuestión ya presentada de la siguiente forma: “Mi religión es buscar la verdad en la vida y la vida en la verdad, aun a sabiendas de que no he de encontrarlos mientras viva; mi religión es luchar incesante e incansablemente con el misterio” (p. 9). No es pertinente ingresar al pensamiento religioso de Unamuno, simplemente es detallar la heterodoxia expuesta en el fragmento citado, puesto que la *fe* que surge en “El sepulcro de Don Quijote” hace presencia en “Mi religión”, y no hace caso a una fe cristiana en sentido estricto, sino que el trasegar vivencial del espíritu - humano - es la propia fe; por esto Unamuno asume su religión como verdad y vida, empero, no ha de entenderse la verdad desde el ámbito racional ya que esta ha de asumirse como antagónico al modo como debe concebirse la existencia. En este caso se comprende la religión - la fe - como una sólida voluntad de estar en la historia a pesar de lo trágico del vivir. No obstante, Unamuno ofrece, además de los constantes argumentos que le impiden afrontar la religión dentro de las estructuras imperantes, una perspectiva religiosa acorde con la vitalidad y restauración de lo humano: la poesía. El pensador bilbaíno continúa la tesis de dinamizar la existencia a través de la pasión y el sentimiento; en “Mi religión” acontece la poesía como un factor vivificante del hombre: “Esos salmos de mis *Poesías* con otras varias composiciones que allí hay, son mi religión y religión cantada y no expuesta lógica y razonadamente” (p. 14).

“Mi religión” demuestra la necesidad del hombre de narrarse a través de la sensación, la pasión y el mismo padecimiento; Unamuno imprime su religión desde la escritura ensayística revestida de diferentes géneros hasta en la misma poesía que “no son más que gritos del corazón” (p. 13). Se evidencia, así, un valor trascendental del escribir unamuniano como herramienta dinámica del hombre. El hombre de Unamuno se constituye en el acto de escribir y estar. Esta presencia del *yo* dentro del acto de escribir como método de reivindicación ontológica puede encontrarse en una obra difícil de catalogar debido a su tendencia novelesca, sin embargo, surgen disgregaciones que posicionan la obra en un ensayo. Esta obra escrita entre 1924 y 1927 se titula *Cómo se hace una novela* (1974). Precisamente presentar una novela desde el cómo y, además, crear paréntesis en los que nacen disquisiciones del pensamiento de Unamuno determina una necesidad de establecer un paralelo entre creación e historia de quien crea: “Porque había imaginado, hace ya unos años, hacer una novela en la

que quería poner la más íntima experiencia de mi destierro, crearme, eternizarme bajo los rasgos de desterrado y de proscrito” (p. 133).

El ensayo novelístico *Cómo se hace una novela* narra, en esencia, la vida del personaje de la novela de Unamuno: U. Jugo de la Raza; personaje que se acerca a una novela de carácter autobiográfica-romántica y en esta halla un destino que el protagonista de la obra leída por Jugo de la Raza cuenta: ambos morirán. En este ensayo novelesco no tiene relevancia la novela misma que pretende construir Unamuno, tampoco interesa la novela que lee Jugo de la Raza, lo importante es cómo vida y novela se unen, igual que en *Vida de Don Quijote y Sancho*; la vida de Unamuno, su personaje U. Jugo de la Raza y del personaje que está dentro de la novela que lee este se entrelazan puesto que, según el pensador vasco, “todos los que vivimos principalmente de la lectura y en la lectura, no podemos separar de los personajes poéticos o novelas a las historias” (p. 129). Unamuno encuentra en el lenguaje literario movimientos que reflejan la historia del hombre real, dichas danzas alteran, en sentido óptimo, la inquietud por la existencia de aquel:

Sí, toda novela, toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo, es autobiográfico. Todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor hace parte del autor mismo. Y si este pone en su poema un hombre de carne y hueso a quien ha conocido, es después de haberlo hecho suyo, parte de sí mismo. (p. 128).

Unamuno constituye en los diversos géneros literarios una presencia rigurosa y profunda de las diferentes posiciones del hombre real; en *Cómo se hace una novela* presenta una obra literaria en la que el mismo pensador bilbaíno es el personaje quien lee una novela cuyo protagonista refleja los padecimientos de Jugo de la Raza y Unamuno. En *España, sueño y verdad*, publicado en 1965, es un libro recopilatorio de ensayos durante su exilio, de María Zambrano, aparece una sentencia fortísima hacia la transformación que construye don Miguel con el español de carne y hueso en personaje de ficción:

Porque al descubrirnos «el sentimiento trágico de la vida» debería haberlo expresado en tragedia verdadera, poniéndonos ante los ojos y en los oídos nuestro conflicto, dando vida poética al personaje que andaba por las calles, el protagonista de la vida española. Mas no, el personaje lo crea el poeta que sólo recibe de la realidad una especie de monstruo, un engendro que él salva trasmutándolo en personaje. (Zambrano, 1994, pp. 94-95)

El género literario en Unamuno, sea cuento, poesía, novela o ensayo, se concibe como revelación de la tragedia humana; Unamuno es, para Zambrano, “poeta trágico” en el sentido de revelar y aclarar por medio de la expresión poética las entrañas del hombre, es decir, entender “si de verdad somos, si existimos, si los dioses no nos han creado para servirles de espectáculo, si nos toman en serio” (p. 96).

María Zambrano considera que *Del sentimiento trágico de la vida*, obra publicada en 1912, muestra dos aspectos primordiales dentro del pensamiento unamuniano: primero, se entiende como la exaltación poética de la tragedia humana ante la inquietud de la existencia y su relación con lo divino; y segundo, es fijar aquel ensayo como “libro definitorio” del pensamiento de Unamuno. Estos dos componentes han de unificarse a una noción que propicia la restauración de una estructura ontológica perdida: la palabra; esta *palabra* surge de “la sombra” y “el silencio” y, además, que es en “sí misma, don, gracia y acarrea lucha” (Zambrano, 1994, p. 111); este efecto de la *palabra* le ofrece a Unamuno la manifestación del hombre concreto: “El nuestro es el otro, el de carne y hueso; yo, tu, lector mío, aquel, otro de más allá, cuantos pisamos sobre la tierra” (Unamuno, 1977, p. 7).

Entender la visión zambraniana sobre *Del sentimiento trágico de la vida*, respecto a la tragedia humana en términos poéticos posibilita que la mirada hacia el hombre de carne y hueso se fundamente sobre el lenguaje; la *palabra* concebida como entendimiento y religión asume la presencia de lo humano en la historia por medio “de las necesidades afectivas y volitivas” junto con las “necesidades intelectuales”, esto, para Unamuno, es “base de nuestra existencia” (p. 20). El ímpetu de la *palabra* en la ensayística unamuniana se inserta en el destino del hombre; *Del sentimiento trágico de la vida* hay una irrupción tácita de la palabra con el fin de una transición ontológica: “No basta pensar, hay que sentir nuestro destino” (p. 20). Para Zambrano que observa el ensayo mencionado como la obra ensayística por excelencia en la obra de Unamuno surgen dos factores que transversalizan dicho escrito y, por ende, el pensamiento del vasco: en la obra acontece la liberación tanto del hombre como de la palabra; si se abordan las tesis de los tres primeros capítulos hay una conjunción a partir de la idea del pensamiento y el saber como principios esencialmente prácticos, es decir, un saber del hombre y un lenguaje para el mismo indispensable para el vivir, el pertenecer en la historia. Al precisar este componente de la ontologización de la palabra por medio de los géneros literarios, María Zambrano, a través de su escritura metafórica, arguye que:

Palabra que circula, que pasa no ya en uno y en otro, sino de uno en otro. De uno en uno, pues que en tal género de palabra - palabra de poética comunión - cada uno se encuentra consigo mismo, se adentra en sí mismo, y, al porque consigo, se identifica, se abre al otro.

Autor es tan solo el que da la palabra que salva al individuo de su aislamiento, adentrándole en la soledad, donde encuentra la raíz común con el hombre, su hermano. (Zambrano, 1994, p. 117)

La postura zambraniana ante las bases del pensar unamuniano, especialmente en *Del sentimiento trágico de la vida*, conlleva a una interpretación minuciosa de diversos pasajes cruciales de este ensayo. No obstante, se ha identificado por medio de diversos ensayos analizados y la conversación de la pensadora malagueña con la obra cumbre de Unamuno que la diversificación de géneros dentro de la escritura zambraniana establece un rompimiento de estructuras lógicas y racionales consideradas impedimentos para comprender al hombre como *carne y hueso* y, además, conseguir una aprehensión de la existencia basada en el sentir:

Primum vivere, deinde philosophari, dice el antiguo adagio latino, y como el filósofo, antes que filósofo es hombre, necesita vivir para poder filosofar, y de hecho filosofa para vivir. (Unamuno, 1977, p. 32)

Pensamos para vivir, he dicho; pero acaso fuera más acertado decir que pensamos porque vivimos, y que la forma de nuestro pensamiento responde a la de nuestra vida. (p. 229)

Con Ortega y Gasset se ingresa, también, a la propuesta de transgredir las poéticas clásicas y abandonar la discusión entre forma y fondo para concentrarse en una figura imprescindible dentro del pensamiento orteguiano: el hombre. La ensayística ha de tomarse como el género moderno por excelencia que le brindará a Ortega la constitución de su “yo y su circunstancia” como ejercicio sólido para la reinterpretación del hombre – el español – y su historia – el contexto español –. María Zambrano, a partir de lo expuesto, asume que interpretar a España y al español tiende a una tarea metafísica, casi mística; por lo que las sistematizaciones no logran una comprensión profunda de lo español, sino que es “en la poesía, en novela, en refranes, en coplas y hasta en silencios” (Zambrano, 1994, p. 92). Este juicio zambraniano que aparece en el ensayo “Ortega y Gasset: filósofo español” evidencia que tanto la Generación del 98, con Unamuno y Galdós, y en las primeras décadas del siglo XX con Ortega se supone una construcción filosófica desde el género literario; un sentir y entender el contexto de España desde “las más cotidianas actitudes del español” (p. 92). Zambrano encuentra en su maestro

Ortega una necesidad de iluminar el sentir y el vivir del hombre e insertarle a este “la sensación de vida y, en consecuencia, encontrarse con su circunstancia” (p. 93). La forma de creer en el vivir, Ortega lo afronta en su primer libro publicado: *Meditaciones del Quijote* (1913), obra donde el meditar sobre la vida a través de la palabra se convierte, según Zambrano, no en la “evidencia, ni la Razón Pura, y menos la filosofía del progreso” (1994, p. 94), sino en un ensimismamiento de la palabra que posibilita el “entrar en sí mismo”.

El “entrar en sí mismo” puede percibirse en las *Meditaciones del Quijote* a través del amor intelectual, el ensimismamiento poético, el quijotismo y la configuración que presenta Ortega acerca del género literario. Las *Meditaciones* establece dos figuras que han de expandirse en toda su obra, dichos componentes son: el individuo (lo real y vivo) y la palabra (indispensable para la conexión del individuo con la circunstancia). Aquí el ensayo, como género por antonomasia para Ortega, concibe el recorrido crucial para la re-estructuración ontológica propuesta por el pensador madrileño. Si se analizan algunos pasajes de lo puede denominarse prólogo, que Ortega llama “Lector...”, se encuentra una necesidad de invitación para entender los ensayos de las *Meditaciones* como ejercicio alternativo, diverso y dinámico para estudiar y analizar “una misma actividad” (Ortega y Gasset, 1958, p. 1). El ensayo le brinda al hombre hallar, primero, una “salvación” de sí mismo para, luego, acercarse a “la plenitud del significado”; la explicación clara del acontecimiento deviene en amor intelectual, al sentido platónico. Así, Ortega define los ensayos de las *Meditaciones* como una “doctrina de amor” (p. 2):

Lo amado es, por lo tanto, lo que nos parece imprescindible. ¡Imprescindible! Es decir, que no podemos vivir sin ello, que no podamos admitir una vida donde nosotros existiéramos y lo amado no – que lo consideremos como una parte de nosotros mismos. (pp. 3-4)

La metáfora del amor en este prólogo presenta una relevancia en el pensamiento orteguiano en el sentido de la posibilidad que tiene el individuo para acoger y tener apertura a su alrededor y, así, dar significado a este. Por lo tanto, el ensayo como doctrina de amor se entiende en cómo el hombre, sea lector o ensayista, debe acercarse al acontecimiento de forma diferente; sin fundamentaciones rigurosas y poco didácticas:

Con mayor razón habrá de hacerse así en ensayos de este género, donde las doctrinas, bien que convicciones científicas para el autor, no pretender ser recibidas por el lector como verdades.

Yo solo 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. (p. 12)

Entender el ensayo, desde Ortega, como metáfora de amor intelectual conlleva, entonces, a una estructura orgánica y personal del pensamiento y su relación concreta con el hombre y su circunstancia; el ensayo se establece como resultado del impulso amoroso del hombre y, además, como guía filosófica que posibilita la construcción relativa y perspectivista del ser humano: “No detenernos perpetuamente en éxtasis ante los valores hieráticos, sino conquistar a nuestra vida intelectual el puesto oportuno entre ellos. En suma: la reabsorción de la circunstancia es el destino concreto del hombre” (p. 17).

Del mismo modo que Ortega en “Lector...” acude a la metáfora del amor como expansión notoria del pensamiento y su vínculo con la perspectiva del hombre, María Zambrano en su ensayo “La metáfora del corazón”, publicado en Cuba en 1944, se refleja el palpitar del órgano y la propia sangre que circula alrededor del cuerpo *forma* poética de concebir la vida y el conocimiento. En este ensayo, Zambrano se une a la propuesta orteguiana de las *Meditaciones*; el amor para el pensador madrileño constituye la exaltación de lo humano – sea escritor o lector – dado su conocimiento y perspectiva. Asimismo, la pensadora malagueña propone el corazón como *viscera* misteriosa, secreta, oscura y abierta, como expansión poética de conocimiento y, claro está, de vida y sensación:

¿No habrá existido una forma de conocimiento o visión que de manera más o menos fiel, corresponda a esta poética expresión? No sería demasiado difícil el intento, si aceptamos ya desde el comienzo una metáfora, la que implica el nombre de esa víscera secreta y delatora: corazón”. (Zambrano, 2005, pp. 53-54)

Ortega y Zambrano hallan en el puro sentir – amor y corazón – un efecto indispensable en cuanto recomposición de lo humano. Además, se establece el ensayo, al ser palabra orgánica y personal, como meditación o salvación de eso humano.

La meditación que sucede a “Lector...” llamada “Meditación preliminar” ofrece una presencia intelectual en cuanto la diversidad temática que hay allí. No obstante, puede notarse en los

primeros cuatro apartados de la meditación una expresión poética y estética como contemplación profunda de lo natural y, como consecuencia, un reconocimiento del hombre en ese entorno natural. Analizar algunas sentencias y fragmentos de estos primeros cuatro ensayos de la “Meditación preliminar” permitirá un entendimiento claro de la presencia del yo y su circunstancia. Siendo “El bosque” el primer escrito de la meditación surge un retrato de un paisaje que tiende a ser misterioso: “El bosque es una naturaleza invisible” (Ortega y Gasset, 1958 p. 30), empero, es una realidad idealizada que le ofrece al yo una realización: “El bosque es una suma de posibles actos nuestros, que, al realizarse, perderían su valor genuino” (p. 31). Esta realidad natural es, en esencia, otra metáfora orteguiana escabrosa y compleja de ingresa, pero que, de algún modo, es la necesidad de acceder y acentuarse en ella, puesto que es el espacio intelectual donde el yo diversifica su percepción. Adentrarse en el bosque; alcanzar un intelectualismo es complejo, por lo que e el segundo escrito, “Profundidad y superficie”, Ortega hace un llamado al hombre a sentir el latido del bosque; la sensibilidad y entendimiento brindan al hombre profundizar en la Natura:

Algunos hombres se niegan a reconocer la profundidad de algo porque exigen de lo profundo que se manifieste como lo superficial. No aceptando que haya varias especies de claridad, se atienen exclusivamente a la peculiar claridad de las superficies. No advierten que es a lo profundo esencial el ocultarse detrás de la superficie y presentarse sólo al través de ella, latiendo bajo ella” (pp. 32-33)

Así, la sensibilidad del hombre al ahondar en el latido del bosque logra que el pensamiento palpe y persiga “la esencia del bosque” (p. 35). En “Arroyos y oropéndolas” surge una descripción idílica del bosque como espacio intelectual por excelencia. El estilo literario del ensayo que propone Ortega logra la unión que en “Lector...” había expuesto; el sentir, pensar y vivir se aclaran en la realidad del yo – bosque – consiguiendo una presencia pura:

Necesitamos, es cierto, para que este mundo superior exista ante nosotros, abrir algo más que los ojos, ejercitar actos de mayor esfuerzo, pero la medida de este esfuerzo no quita ni pone realidad a aquel. El mundo profundo es tan claro como el superficial, solo que exige más de nosotros. (p. 37)

Estando el yo en el bosque “benéfico” acontece la enseñanza de la verda; profundizar en esta es “descubrir”, “revelar” y “desvelar nuevos planos de realidad, cada vez más profundos, más

sugestivos, esperan que ascendamos a ellos, que penetremos hasta ellos” (p. 39). Este fragmento de “Trasmundos” anuncia la transición del *yo* a realidades sensibles y detalladas que ofrecen una revelación de la circunstancia, como lo afirma Belén Hernández: “Ortega ha lanzado el espinoso problema de la «verdad» que está estrechamente unida a la noción de belleza y perspectiva” (Hernández González, 1997, p. 11). Para Ortega el género literario, en este caso el ensayo, teniendo como base lo poético y ontológico logra la *aletheia* de la verdad, asimismo la utilización metafórica afianza una presencia del hombre con aquella por medio del sentir y vivir.

Ahora es menester concentrarse en la “Meditación primera”, especialmente en el primer ensayo “Géneros literarios”. Ortega y Gasset propone, inmediatamente, un rechazo a la “antigua poética” dado que la creación - *poiesis* - estaba cimentada en “vacíos esquemas” (Ortega y Gasset, 1958, p. 84). Por lo que Ortega arguye que forma y fondo deben ser inseparables lo que ofrece, así, fluidez en el “fondo poético”. Esta discusión ya planteada en apartados anteriores sobre forma y fondo, Ortega la enfrenta desde la asociación, es decir, la “forma es el órgano y el fondo la función que lo va creando” (p. 84). Esta idea orteguiana de la indivisibilidad constituye que el género literario como forma posibilita el cauce del fondo. En este sentido, el fondo con su fluir *libérrimamente* genera, primera, dinamicidad en la obra literaria; y, segundo, propicia “verdaderas categorías estéticas” (p. 85); en este caso, el fondo poético se torna pleno. Esto quiere decir que, gracias a la irreductibilidad del género literario, el fondo crea lo decisivo y esencial: “Y los géneros entendidos como temas estéticos irreductibles entre sí, igualmente necesarios y últimos, son amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano” (p. 85).

El género literario, según Ortega, se presenta, inicialmente, como figura dentro de la esfera estética, empero, no se agota aquí; el fluir del fondo permite en la forma - género - una adecuación histórica que forje una comprensión profunda de lo humano. Belén Hernández (1997) justifica la idea orteguiana de la adecuación histórica del género literario de la siguiente manera:

Y además están determinados históricamente -es decir, tendrían una circunstancia-, puesto que cada uno adquiere esplendor en una época distinta de la cultura y ésta, como ya hemos señalado, tiene un carácter progresivo. Los géneros se identifican y viven a la par de la cultura que los ha

fomentado, no responden a una moda, sino a imperativos naturales del proceso de evolución del espíritu humano. (p. 141)

Las *Meditaciones del Quijote* al entenderse como salvaciones o propiamente como género literario en sentido orteguiano asumen una perspectiva netamente humana que se vislumbra por medio del pensar, no obstante, es un pensar determinado en la historia efectuando que la noción ontológica del ensayismo orteguiano esté arropado en el sentir y fluir poético. Razón y vida o razón y poesía se convierten en los imperativos que forjan la realidad - la circunstancia -: “Ahora tenemos que acomodar en la capacidad poética la realidad actual” (Ortega y Gasset, 1958, p. 109).

1.3. El ensayo zambraniano

Para entender la figura y posición que adquiere la poesía dentro de la obra zambraniana a través de su escritura durante el exilio y, asimismo, observar la importancia que tiene el ensayo en Zambrano como medio de exaltación a la *razón poética* es indispensable ubicar, primero, a la pensadora malagueña en el contexto: guerra civil española (1936-1939). Estando en Chile en 1936, María Zambrano publica *Los intelectuales en el drama de España*, obra en la que aparece una crítica directa a la pasividad del intelectual en momentos convulsos de la nación. Además, de cómo la razón europea dio origen al decaimiento y desgracia del hombre moderno:

Del alma estrangulada de Europa, de su incapacidad de vivir a fondo íntegramente una experiencia, de su angustia, de su fluctuar sobre la vida sin lograr arraigarse en ella, sale el fascismo como un estallido ciego de vitalidad que brota de la desesperación profunda, irremediable, de la total y absoluta desconfianza con que el hombre mira el universo. (Zambrano, 2018, p. 408)

Asimismo, en *Hora de España* publica “El español y su tradición”, ensayo cuya tesis se vincula a la obra mencionada anteriormente. En aquel ensayo, Zambrano tiene el propósito de “derribar muchos tabiques” del pasado español que conducen al pueblo a una “angustia de vivir en laberintos de fantasmas históricos” (p. 442). El hombre estancado en una tradición vacua y en personajes históricos inverosímiles llevaron a España a un presente carente de “espacio y perspectiva” (p. 444). Zambrano ubica este ensayo en el contexto bélico que somete a España y manifiesta que la sangre derramada del español republicano favorece a la recuperación de la historia española y, especialmente, al vivir del español: “Muere por romper el laberinto de

espejos, la galería de fantasmas en que habían querido encerrarle, y recuperarse a sí mismo, a su razón de ser” (p. 444).

A mediados de 1937, María Zambrano retorna a su país y de inmediato se relaciona con el grupo de intelectuales que participan en *Hora de España*. La presencia de Zambrano en el grupo y la revista ha de convertirse en un espacio donde su pensamiento adquiere rigor, además, la palabra poética “comienza a sugerir un destino filosófico” (Berrocal, 2010, p. 67). La historia, el pensamiento español, la tradición literaria y el entendimiento surgen en los ensayos de *Hora de España* configurados por la presencia poética que va adquiriendo Zambrano en su pensar. La aparición de lo poético se consagra, primero, por su estrecha unión con poetas y artistas de la Generación del 27 que hacen parte de aquel grupo: Rafael Dieste, Juan Gil-Albert, Manuel Altoaguirre, Emilio Prados, Ramón Gaya, entre otros; y, segundo, es la necesidad de *Hora de España* acoger y tomar el lenguaje poético como estructura esencial para la transformación del pensamiento e historia española; la necesidad de pensar y sentir profundamente la vida. Si se parte de lo inmediatamente dicho podrían analizarse dos ensayos tempranos en los que la pensadora española ve la urgencia de una reforma en el entender del hombre para una profunda comprensión de sí; estos ensayos son: “La reforma del entendimiento”, escrito en Chile en 1936 y que abre el apartado de “Ensayos y Notas” de *Los intelectuales en el drama de España*, y “La reforma del entendimiento español” publicado en el número IX de *Hora de España* en 1937. En aquel ensayo surge un proceso histórico-filosófico de cómo la razón fue escindiéndose de lo real ocasionando un declive existencial; por lo tanto, Zambrano acude a la transformación del entendimiento como movimiento crucial para la incorporación del hombre en la realidad. Esta reforma dirige su mirada a una razón dinámica y vital, casi mística que propicia un “entendimiento de la vida”:

Quiere decir que la razón humana tiene que asimilarse el movimiento, el fluir mismo de la historia, y aunque parezca poco realizable, adquirir una estructura dinámica en sustitución de la estructura estática que ha mantenido hasta ahora. Acercar, en suma, el entendimiento a la vida, pero a la vida humana en su total integridad, para lo cual es menester una nueva y decisiva reforma del entendimiento humano o de la razón, que ponga a la razón a la altura histórica de los tiempos y al hombre en situación de entenderse a sí mismo. (Zambrano, 2018, pp. 439-440)

El fragmento citado presenta un acercamiento de Zambrano a su maestro Ortega y Gasset a partir de la necesidad de reconstruir la idea de razón; un entendimiento que devenga vitalidad,

dinamismo y perspectiva. Asimismo, surge un componente místico y profundo en la nueva racionalidad zambrana que, si bien no se expone, puede darse una interpretación en cuanto la presencia de la palabra poética como acompañante de la razón.

Ahora bien, en “La reforma del entendimiento español” Zambrano anuncia cuán importante ha sido el lenguaje literario para la constitución del pensamiento español. Para la pensadora malagueña, la novela contiene una diversidad de temas y, también, profundidad en estos, lo que no se evidenciaba en los sistemas filosóficos europeos. Al igual que Unamuno y Ortega, para Zambrano Don Quijote representa el fracaso y desgracia española, empero, el hidalgo también brinda enseñanzas de la condición propiamente española para el proceso de consolidación de una nación: “Es Cervantes quien nos presenta el fracaso del español, quien implacablemente nos pone de manifiesto aquella maravilla de voluntad coherente, clara, perfecta, que se ha quedado sin empleo y no hace sino estrellarse contra el muro de la nueva época” (2018, p. 450). María Zambrano asume la novela como exposición histórica y cultural que detenta una composición detallada y profunda de la realidad española y, por ende, de la condición humana de quien habita esa realidad. La hondura de la novela surge en el fracaso y la sinrazón que no pretende solucionar, sino que por medio de estos se hace y desarrolla la historia:

Nuestra novela, desde Cervantes a Galdós, pasando por la picaresca, nos trae el verdadero alimento intelectual del español en su horror por el sistema filosófico; es en ella donde hemos de ver lo que el español veía y sabía y también lo que el español era. También de lo que carecía. (p. 452)

La constante presencia de los términos *desgracia* y *fracaso* que está en “La reforma del entendimiento español” se debe al acontecimiento que padece España cuando Zambrano escribe este ensayo: la guerra civil; esta somete, sin duda, a la nación a la desdicha y fragilidad histórica lo que lanza a la pensadora española a abordar la novela para renovar la historia a través de esa misma tragedia. Por esto, Zambrano anuncia, en este mismo ensayo, una necesidad de fijar la mirada a lo literario, ya que la palabra literaria ha de expresarse y asumirse como un pensar esencial para el progreso español y, asimismo, como la reforma de concebir lo real y humano. La palabra literaria se fundamenta en la tragedia para lograr una transformación de la vida:

Hay quien duda de nuestro triunfo, admirando los valores humanos que hemos desplegado en la contienda. Y hay quien quiere seguir aún en personaje de novela, des-plegando en el fracaso toda la mágica riqueza de nuestra substancia íntima, sin querer someterla a una clara voluntad. Nuestro pasado de desdichas, la voluntad de Don Quijote, encarnada hoy en nuestros combatientes, piden y exigen que entre todos creemos ese Estado nuevo y justo que se alimente en su objetividad de la convivencia humana que está dentro de la soledad de nuestro inmortal Caballero. (p. 457)

En María Zambrano el ensayo presenta un espacio escritural ideal para la manifestación de construcciones poéticas imprescindibles dentro de un análisis de la condición humana y el contexto. “La reforma del entendimiento” y “La reforma del entendimiento español” se conciben en una época compleja para España, por lo que Zambrano acude al ensayo para crear y reflexionar, desde lo poético, ámbitos ontológicos esenciales para dicho análisis. María Carrillo Espinosa (2012) en su tesis doctoral *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* argumenta que el ensayo zambraniano se asume como escritura renovadora que confronta los “presupuestos racionalistas forjando un lenguaje experimental” (p. 37). La decisión de proponer el ensayo como ejercicio de escritura experiencial para la modificación discursiva va de la mano en entender al ensayo, siendo género literario, como territorio en el que la poesía emerja y tome las riendas del conocimiento: “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” (p. 37).

En noviembre de 1938 los republicanos divisan la derrota ante los fascistas franquistas. A mediados de diciembre del mismo año el ejército nacional inicia la ofensiva en Barcelona. El 25 de enero de 1939, María Zambrano, junto con su madre, su hermano y sus primos, cruzan la frontera francesa y se inicia, para la pensadora malagueña, una construcción trágica de la historia. Individuo sin patria y sin hogar, una “desconocida” y “devorada”, un anhelo de encontrarse a sí misma para aposentarse en algún lugar. Sin embargo, el desamparo que acontece el exiliado da una revelación de la vida a partir de la condición. En *Los bienaventurados*, obra que se publica en 1979 y se reedita en 1990, hay una presencia reveladora del ser exiliado; entre fantasmas para la historia el desamparado logra resurgir y descubrirse si apegarse a la patria - su casa -:

Y aquello que apenas nacía o lo que ni pudo asomar mínimamente su rostro, lo que no llegó al vacío, lo que no arrojó sombra alguna en la historia, reaparece. Es el aliento que aún sin llegar a la palabra enuncia un *Incipit vita nuova*. (Zambrano, 2004, p. 42)

La revelación ontológica que enfrenta María Zambrano durante el exilio se dirige, también, a una aprehensión distinta del lenguaje, es decir, la fragilidad y decaída del paradigma filosófico imperante durante el siglo XX favorece a la transición de una conciencia lingüística. Seguro que Zambrano adopta dicha conciencia ofrecida por Unamuno y Ortega en el sentido de cómo aunar el lenguaje a la propia condición humana. La necesidad de involucrar un lenguaje que tienda a la revelación y unidad da cuenta de una naturaleza estética para cambiar la noción de individuo en la historia. No obstante, la escritura zambraniana no anula la razón; la perspectiva cambia por lo que, como lo expone Carlos Nieto (2004), lo racional se conecta “con el mundo de los sentimientos, emociones y creencias” (p. 81). La ensayística de Zambrano danza entre el discurso filosófico y el lenguaje poético, así lo manifiesta la pensadora en su ensayo “La filosofía de Ortega y Gasset”: “El estilo filosófico depende a su vez de ese íntimo movimiento en el cual se integra y se diferencia el pensar razonador de la poesía” (Zambrano, 1987, como se citó en Romo Feito, 2010, p. 97).

El escepticismo ante el discurso dominante y la necesidad de revelar a través de lugares distintos al racional llevan a Zambrano a entender el género literario - el ensayo - de la misma forma que lo entendió su maestro Ortega en las *Meditaciones*: el género literario permite la generación de un fondo poético, es decir, el estilo del género se forja a partir de los temas - fondo - que se produce. No puede asegurarse que el ensayo sea la única forma utilizada por María Zambrano para una revelación poética, ya que, como lo arguye Ana Bundgaard (2001), Zambrano se ha expresado en diferentes géneros literarios: “artículo, ensayo en múltiples variantes, prólogos de carácter justificatorio que la autora llamó «advertencias», autobiografía entre real y ficticia y drama” (p. 46). Ante esta certeza que entrega la teórica danesa es posible afrontar, desde otra perspectiva, que el surgimiento de la poesía como fundamento de conocimiento alterno se congrega en el escribir ensayístico singular de Zambrano, que, como Romo Feito (2010) lo indica, es esencialmente un movimiento entre dos espacios diferentes: razón y poesía; del mismo modo que el escribir orteguiano presenta “profundidad” y “latencia”, en Zambrano se encuentra diversidad de símbolos pertenecientes a los místico y onírico que favorecen el surgir de la palabra naciente.

Con los ensayos que María Zambrano publica en *Hora de España* hay una presencia de causa social que motiva a la configuración del pensamiento y, por consiguiente, permitir que dicho cambio se establezca en el contexto español. La urgencia de la autora por unificar pensamiento y vida estuvo ligada a una aparición paulatina de la poesía como cimiento del pensar español. Tanto los ensayos de *Hora de España* como los de *Revista de Occidente* constituirán el inicio de una “guía” que alcance el resurgimiento o alborear de la palabra y, así, el renacer del hombre. Así pues, la poesía, aunada con la razón, desempeñarán un papel fundamental y trascendental en la obra zambranianiana. La revelación y creación poética adquieren una esencia con la historia; la pensadora veleña comprende que los acontecimientos históricos de España se afrontan desde la misma esencia poética. En el ensayo “*La Guerra*, de Antonio Machado”, publicado a finales de 1937, surge en las primeras líneas la presencia de la poesía como exposición “cristalina” y contundente del transcurrir histórico español; la palabra poética en este ensayo temprano adopta una forma de pensamiento que afianza el saber español para una aprehensión aguda de lo real: “y si algún día alguien quisiera averiguar la profunda gestación de nuestra historia más última, tal vez tenga que acudir a esta poesía como a aquello en que más cristalinamente se aparece” (Zambrano, 2018, p. 424). El esclarecimiento de la realidad gracias al pensamiento poético deviene, como acaece en el ensayo en estudio, en análisis metafísico de la relación entre poesía y filosofía. Zambrano detalla “*La Guerra*, de Antonio Machado” como escrito cuya experiencia poética tiene inserto el pensamiento filosófico: “No sucede esto en el mundo por primera vez: que pensamiento y poesía, filosofía y poesía se amen y requieran en contraposición” (p. 427). A partir de esta observación que hace Zambrano respecto a la unificación pensamiento y poesía que hace Machado en su obra, surge en la autora una premura por recobrar, dentro del pensamiento occidental, aquella relación con el fin de favorecer a una constitución integral del hombre.

Al final del ensayo, Zambrano mantiene su mirada a la poesía machadiana argumentando que su creación se basa en dos nociones que propician una mirada honda al hombre: amor y muerte; estos dos polos surgen a partir de la unidad poesía y pensamiento que se expresa en Machado. La presencia de la muerte como cimiento del poetizar de Machado proviene, según la filósofa malagueña, de la emergencia en conocer íntimamente la muerte y enfrentarla estoicamente: “este no retroceder ante su imagen, este mirarla cara a cara” (Zambrano, 2018, p. 429). La intimidad con la muerte es fraternizar con lo verdaderamente humano, por lo tanto, crear poesía a través de la angustia, que provoca la mortalidad, permite una percepción a fondo de la

existencia humana. Por otra parte, el amor se convierte en el otro fundamento que brinda Zambrano a la poesía de Machado; la autora recoge esta noción para la adquisición de lo que podría denominarse la médula de su pensamiento. María Zambrano imprime al amor un aire místico y perenne logrando arropar “la íntima substancia” de la poesía; esto conlleva a un pensar poético que acaece “entre realidades” y “entre intuiciones”. A partir de la comprensión del amor como motor del entendimiento poético - doctrina similar a la orteguiana - hay una manifestación del complemento entre razón y poesía que logra un devenir a la unidad; la *razón poética* se sujeta en una “honda raíz de amor”. La metáfora del amor en este ensayo concreta lo que ha de ser el pensamiento filosófico-poético de Zambrano, ya que el amor reintegra y recoge “la rica substancia del mundo”.

Entender la *razón poética* que ofrece María Zambrano no se da a partir de una definición concreta o tratado que la autora desarrolla desdeñando, de forma sistemática, los fundamentos de la *razón poética*. Sino que es a través de la propia escritura metafórica y simbólica que se introduce a aquella noción como trasegar no-sistemático imprescindible para hallar algún elemento que el hombre abandonó y que siente el apuro de encontrarlo entre las entrañas, las sombras e íferos alcanzando, entonces, un renacer de la vida. María del Carmen Piñas (2005) asume que la *razón poética* “nos remite fuera de nuestro mundo racional; es el borde de otro espacio: nada, ámbito liminar; experiencia fundamental de todo poeta y místico que se sienten subyugados por lo inconcebible” (p. 133). El pensamiento y creación poética favorecen a una mirada constante al origen; la propia disolución de lo inteligible que logre un acercamiento íntimo con la palabra que apenas brota y, en consecuencia, una presencia plena del ser. Para una comprensión desde las bases respecto a la *razón poética* es menester adentrarse en dos ensayos que, sin duda, forjan el inicio de la búsqueda entre sombras y tinieblas de la palabra naciente. Dichos ensayos son de 1934 publicados en la revista dirigida por Ortega y Gasset, *Revista de Occidente*. Precisamente por estos dos escritos surge la separación entre maestro y discípula: *Por qué se escribe* se publica en el número 132 de la revista, mientras que *Hacia un saber sobre el alma* aparece en el número 138.

Hay claridad del ensayo zambraniano como expresión donde razón y poesía se funden para el advenimiento de la palabra originaria. Zambrano asimila la escritura como íntima manifestación de la búsqueda. Ante esto, “Por qué se escribe”, ensayo que se abordó al inicio de este capítulo, hay un enfrentamiento inmediato con la soledad por parte de quién escribe, empero, dicho enfrentamiento deviene aprehensión y, por lo tanto, defensa; dicha apología a la

soledad durante el escribir puede interpretarse como la forma adecuada de incursionar en mundos donde el hablar o el propio escribir autómatas no existen. Además de Zambrano, el intelectual francés Maurice Blanchot en su obra *El espacio literario*, obra publicada en 1955, afirma que “la obra es solitaria, y esto no significa que permanezca incomunicable, que le falte lector. Pero el que lee participa de esa afirmación de soledad de la obra” (1969, p. 16). Defender y afirmar la soledad suponen una inserción a fronteras en las que el escribir posibilita una reconciliación entre palabra y escritor y, por lo tanto, “defendernos ante la totalidad de los momentos, ante la totalidad de las circunstancias, ante la vida íntegra” (Zambrano, 2005, p. 28).

Si se afianza la propuesta del ensayo zambraniano como proceso profundo de reconciliación entre razón y poesía que transita, además, a la reaparición de la palabra originaria, podría entenderse “Por qué se escribe” como escrito inaugural de la *razón poética* en el sentido de interpretar la propuesta de Zambrano en interceder por el hombre para un vínculo intenso con la palabra:

Toda victoria humana ha de ser reconciliación, reencuentro de una perdida amistad, reafirmación después de un desastre en que el hombre ha sido la víctima; victoria en que no podría existir humillación de contrario, porque ya no sería victoria, esto es, gloria para el hombre. (p. 29)

Victoria y pérdida se aúnan como un proceso histórico el cual el hombre se deshace y se posa fuera de su circunstancia; por esto Chantal Maillard (1992) asume que la *razón poética* es un descubrimiento íntimo del ser que favorece a una acción vital por medio de su reconciliación con la palabra: “es la visión necesaria para que afloren las inspiraciones; «inspiración» también, esta visión originaria y primera que permite la manifestación de todas las ideas-inspiraciones” (p. 32). Se evidencia en “Por qué se escribe” una urgencia por recuperar la palabra de lo vacío y hermético que el racionalismo fijó en esta. Zambrano, entonces, adopta el escribir desde una perspectiva creadora - *poiesis* - que logre un afianzamiento de la propia creación del hombre; el hacerse hombre a través de la palabra.

De esta manera, María Zambrano dirige su escritura hacia la revelación del “secreto” que la palabra creadora desentraña. En este punto del ensayo, se enuncia a la poesía y al poeta como principios inherentes ante el desvelar el secreto. El poeta en su soledad urde, por medio de la

palabra escrita, el secreto en un proceso paulatino; la poesía al ser “palabra del solitario”, como lo propone Octavio Paz en *El arco y la lira*, también se convierte en “ejercicio espiritual” y “liberación interior”. Dado esto, hay una inserción pausada al secreto, el poeta *mide y crea* el secreto con el objetivo de “abarcar la totalidad de la figura” (Zambrano, 2005, p. 30). La poesía se toma como entendimiento y debe hacerse público, el poeta asume su creación como acción esencial dentro del ámbito estético y vital; en lo escrito se evidencia el secreto y ofrece un caminar para alcanzar y comprender aquello que se entiende como verdad. La poesía deviene verdad, pero, no es una verdad inmediata, sino que se construye en medio de una calmada revelación del ser. El trasegar sereno que ofrece la poesía como acción vital en cuanto búsqueda de la verdad se inicia desde “una total purificación de las pasiones” (p. 32), esto acontece en la propia penumbra, ha de rescatarse la oscuridad como espacio iniciático: “Hacer luz de la sombra y resolver lo oscuro como otra claridad, como una luz que se hace mina de transparencia” (Piñas, 2005, p. 132). María Zambrano destruye la unilateralidad racional acentuada por el *logos* filosófico, por lo que propone estancias anteriores a la luz racional; el nacimiento de la verdad creadora acontece en lo subterráneo: “La verdad necesita de un gran vacío, de un silencio donde pueda aposentarse, sin que ninguna otra presencia se entremezcle con la suya, desfigurándola” (Zambrano, 2005, pp. 32-33). La verdad secreta mora en lo vacío y silencioso; por lo tanto, el hombre debe retornar a las fuentes de origen donde logre rehacerse.

Por otro lado, en “Hacia un saber sobre el alma” hay un abrazo con la verdad entendiéndose como alimento y camino de vida. Este ensayo, plenamente metafísico, constituye en Zambrano la destrucción sistemática de la palabra y la misma verdad. El alma, entonces, surge como “trozo del cosmos en el hombre” (Zambrano, 2005, p. 16) que se transforma en verdad. María Carrillo Espinosa arguye que el alma en el ensayo de 1934 “aparece con cualidades de transparencia y profundidad” (2012, p. 76) posibilitando, así, un “pensamiento dinámico”.

El pensar dinámico que surge en “Hacia un saber sobre el alma” constituye una necesidad de vislumbrar y desvelar lo verdadero - lo secreto -. Zambrano utiliza la metáfora del agua, que define el cauce de la vida, como nacimiento de una verdad última que se descubre a través del pensamiento poético. Esta metáfora pretende que el hombre sienta el brote del agua alcanzando un conocimiento basado en la poesía con el fin de acercarse a un saber del alma: “Es el conocimiento que da la sed para pegamos a la roca bajo la cual mana el agua, sin poder deshacerla para que salga a la superficie” (Zambrano, 2005, p. 15). El saber sobre el alma que anuncia Zambrano corresponde, en esencia, a un pensar poético que durante la filosofía

moderna adquirió un carácter irrelevante arrojando “al ser total del hombre, cuidándose solo de su pensamiento” (p. 16). A partir de esta sentencia, la autora española lanza una cuestión hacia el desconocimiento del alma y, además, a la psicologización del mismo. La respuesta ofrecida por la pensadora es la fractura acaecida por el hombre puesto que se limitó a dominar “el saber de la razón”. Empero, el factor trascendente, el elemento que une al yo y la naturaleza se oculta durante la imposición de la racionalidad: “Pero había un doble saber: por una parte saber de la razón que domina: y de otra, un saber, un decir poético del cosmos, de la naturaleza, como no dominable” (p. 17).

El saber poético - del alma - renace gracias al movimiento romántico alemán que anheló una conexión profunda entre el yo y la “inmensa, inabarcable e infinita” naturaleza. Zambrano encuentra en los románticos manifestaciones de lo sagrado en la naturaleza que ha de exponerse a través de la poesía llevando, así, a una presencia del alma. La filósofa española enlaza, desde su mirada en el romanticismo, naturaleza y alma por medio de la poesía; el romántico exaltaba la sagrada naturaleza como expresión y experiencia esencial para una aparición poética del alma. Puede evidenciarse en la escritura de Novalis y Hölderlin la forma como la Naturaleza atribuye experiencias poético-sagradas que posibilitan un saber del/sobre el alma. En Friedrich von Hardenberg se presenta la elevación de la Naturaleza gracias a su hermana la poesía; en la novela fragmentada *Los discípulos de Sais* (1988):

Por tal razón, fue la poesía el instrumento favorito del amigo de la Naturaleza; y en los poemas es donde más claramente se ha manifestado el espíritu de la misma. Al leer o escuchar un poema verdadero, experimentamos la sensación de que se conmueve una inteligencia muy íntima de la Naturaleza; y flotamos, como un cuerpo celeste, en ella y sobre ella a la vez. (p. 35)

De igual manera, en Hölderlin surge la unión de la Naturaleza y alma en su novela *Hiperión* (2005): “Creemos que somos eternos porque nuestra alma siente la belleza de la naturaleza. Si alguna vez faltaras tú de ella sería fragmentaria y ya no divina y perfecta” (p. 86).

Zambrano percibe la revelación del alma y su unión con la Naturaleza en el romanticismo alemán. Los “trozos cósmicos” que fueron aislados por el racionalismo vuelven y se entrelazan por el “raro carácter del arte romántico” (Zambrano, 2005, p. 19). No obstante, el trasegar histórico causó, nuevamente, la anulación de la profundidad y transparencia del saber del hombre, lo que ha impedido mantenerse en la roca para alimentarse del agua que mana de la

superficie. María Zambrano indica una nueva separación entre el alma y la naturaleza debido al ocultamiento del saber poético. Esta ocultación se simboliza con una mariposa que “en unos casos muere, en otros se escapa” (p. 21). La figura de la mariposa supone elevación y dinamismo del pensamiento, sin embargo, “esa agilidad de la mente” es esporádica e impide un entendimiento penetrante del alma. Por lo tanto, se inserta una nueva cuestión respecto a la exigencia de un saber “más amplio y radical” (p. 21) que alcance “una idea del hombre íntegro y una idea de la razón íntegra también” (p. 21). Aquí, Zambrano hace una presentación tácita de su *razón poética*; de alguna manera la “razón íntegra” debe interpretarse desde un pensar que vincule recorridos creados tanto por el *logos* filosófico como por el *logos* poético alcanzando un saber profundo del alma: un saber ontológico de las pasiones. Ahondar desde las entrañas significa preguntarse, inicialmente, en el yo y su determinación en la historia. Filosofía y poesía atienden lo humano desde lo oculto para lograr la reconciliación “del alma con la vida” (p. 23):

La orgía es una reconciliación del alma que sufre al comenzar a sentirse a sí misma, con la naturaleza; es una llamada a los poderes cósmicos que hace el hombre cuando le duelen las entrañas de su vida. Es un retorno a las fuentes originarias de la vitalidad para limpiarse de las sombras de su interior, de algo que comienza a sentir como suyo, aposento de silencio y soledad.
(p. 23)

Hay una aparición, nuevamente, del silencio y soledad como sustentos del saber sobre el alma, lo que, en consecuencia, surge como *razón poética*. Alma y poesía aparecen ante la inmensidad del cosmos, inmensidad que se caracteriza por lo silencioso, nacimiento de la palabra y el ser. Zambrano, entonces, concluye en “Hacia un saber sobre el alma” lo imprescindible de la soledad para una conexión íntima y sagrada con la naturaleza, como lo afirma Piñas: “se regresa al origen para dar voz a las entrañas, a ese mundo de lo sagrado que implica dar vueltas como a un calcetín a los conceptos que se erigen como guardianes de la palabra” (2005, p. 135). El no-decir se convierte en el espacio iniciático que debe retornar el hombre para el reencuentro con la palabra logrando, así, una aprehensión del saber poético, del saber del alma: “Cada distancia que el hombre conquista con respecto al resto del universo, le crea una soledad que al principio le da terror y remordimiento. Y de la soledad recién conquistada, retrocede a abrazarse con lo que acaba de dejar” (Zambrano, 2005, pp. 23-24). “Hacia un saber sobre el alma”, junto con “Por qué se escribe”, pueden considerarse ensayos propiamente metafísicos y poéticos; la constante crítica hacia el racionalismo permite la mirada a espacios silenciosos y

ocultos donde se resguarda tanto la verdad secreta y las pasiones como la propia poesía y el saber que produce esta.

Dentro de un ámbito social vertiginoso y complejo como lo fue la guerra civil, María Zambrano presenta proposiciones que desde el saber poético y el descenso a los ínferos lanza una fuerte crítica a las tergiversaciones que produce la racionalidad dominante. Ahora bien, en sus primeros años de exilio, estando en México, la autora española publica, por la editorial Casa de España, *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939)⁷, obra donde la poesía resurge y se ubica al lado de la filosofía para transformar la dinámica histórica y la presencia del hombre en esta. Si hay una concentración al primer capítulo “Razón, Poesía, Historia” se vislumbra el rechazo de la pensadora española por el racionalismo europeo y su forma de concebir la historia; tanto que la primera sentencia del capítulo es: “La poesía unida a la realidad es la historia. Pero, no es preciso decirlo así, no debería serlo porque la realidad es poesía al mismo tiempo y al mismo tiempo, historia” (Zambrano, 1939, p. 3). Esta sentencia zambraniana da cuenta de su exilio y, por ende, de un derrumbamiento de la vida y la historia a causa de la excesiva razón. El proceso histórico occidental no presenta claridad ni un porvenir afortunado, sino un “triste desamparo humano de quien no siente su cabeza cubierta por un firmamento organizador” (p. 7).

La caída del racionalismo supone, entonces, una necesidad detallada de acercar un interés por la unidad que propicie un afianzamiento en cuanto comprensión profunda del ser. La pensadora española, desde una mirada a lo griego, encuentra un saber antes de la condena platónica a la poesía; dicho saber constituye “el movimiento, el cambio, los colores y la luz, las pasiones que desgarran el corazón del hombre” (p. 9). La condenación del saber poético, de lo *otro*, causa, además, una anulación de la exaltación pasional del hombre; solo se ubica la corrección moral ofrecida por Platón. La condenación del poeta no causa en este una necesidad de salvarse o curarse del exilio, sino que afronta la herida trágica desde la contemplación. Aceptar el fracaso le posibilita a la poesía entender la vida humana como un constante fracaso. Ante esto, Zambrano encuentra en la poesía una conexión sensata con la vida humana, puesto que si “toda vida humana es en su fondo una vida que se encuentra ante el fracaso” (p. 13); la poesía “abraza el fracaso, se hunde en él y hasta se identifica con él” (p. 14). La vida humana se concentra en

⁷ Debe recordarse que esta obra se publica luego de que Zambrano anunciara, ante un eminente público intelectual en México, las tres conferencias que se integran en el libro. Octavio Paz, al escuchar la palabra de Zambrano, decide publicar los discursos en la revista *Taller*.

el fracaso dada la urgencia filosófica de rellenarla con elementos superfluos, a la propia vida, asimismo, la poesía queda sumergida en el fracaso a causa de la imposición filosófica; el vínculo hombre-poesía que brinda Zambrano se entabla a partir de un recorrido histórico basado en el racionalismo.

Ante el proceso histórico acontecido por la razón, Zambrano configura una manera distinta de entender la realidad desde la “humildad intelectual”; se asume la humildad en cuanto el hombre se ha tornado soberbio con el conocimiento y “que se cree tenerlo” (p. 19). De esta manera, se propone un nuevo saber histórico al puro vivir humano: “que le guíe y sobre todo que le enamore o le reenamore” (p. 20). La soberbia filosófica debe unirse a la enamorada poesía y encontrar un punto de enlace que propicie una historia que brote de “unas entrañas enamoradas” (p. 20). Vida, verdad e historia han de efectuar una transición de racionalismo soberbio a la poesía basada en el amor; esto anuncia un reinicio o recomprensión de la historia desde lo pasado con el fin de adquirir un saber de las entrañas y, también, un conocimiento liberador. En *Pensamiento y poesía en la vida española* se acude a la *razón poética* como saber profundo que detiene el conocimiento banal, y de forma paralela se admite una transformación de lo histórico basado en la presencia de lo poético con lo filosófico. Esta tríada historia-filosofía-poesía logra, ante todo, una transfiguración de la vida:

Porque o la vida tiene sentido, o no es nada, y hay que sumergirse en la vida de un pueblo, perderse primero en ella, en su complejidad ilimitada, para salir luego a la superficie con una experiencia en la que se da el sentido. (p. 24)

La transformación de la vida humana produce, además, que el saber filosófico, realista y materialista “se haga razón, conocimiento poético” (p. 71). Es decir, el proceso material y real de lo ontológico debe manifestarse, en esencia, en un espacio recóndito, así, el lenguaje literario se constituye desde lo interior y puro, por lo que se evidencia una vida revelada y redescubierta “no para la razón, sino por la razón poética” (p. 71). En las últimas páginas del primer capítulo de la obra en estudio, Zambrano propone una exaltación y, en mayor medida, un encomio al conocimiento poético – *razón poética* –; la pensadora expresa el conocimiento poético como unidad, un conocer que no se escinde de la realidad ni del hombre, sino que preserva una constante cohesión con la verdad – el secreto – que anuncia silenciosamente la poesía: “no es *alezeia*, sino revelación graciosa y gratuita; razón poética” (p. 75). *Razón poética* que surge de la oscuridad brinda fluidez y equilibrio a la vida humana ante un racionalismo radical que, en

suma, es “enemigo de la esperanza” (p. 76). El conocimiento poético, con su dinamismo, ofrece al hombre un vínculo manifiesto con el universo y la naturaleza, además, “de lo que hay entre lo humano y más allá de él” (p. 76). Esta sentencia fija una necesidad de consagrar el enlace entre poesía y filosofía con el propósito de brindar una guía, método, ciencia que se ajuste a la “integridad del hombre” (p. 79).

En el prólogo que María Zambrano hace a la segunda edición de *Filosofía y poesía* en 1987 se atiende una máxima que brinda la manifestación de la autora por preferir un recorrido en “la oscuridad que en un tiempo ya pasado descubrí como penumbra salvadora” (Zambrano, 2001, p. 11). Este prólogo posterior a la publicación del ensayo en 1939 expone uno de los puntos cruciales de toda la obra, especialmente el primer ensayo inaugural que, primeramente, fue publicado en la revista *Taller* en julio de 1939: “Pensamiento y poesía”. En este primer ensayo se retoman ideas que se presentaron en ensayos anteriores: la transformación del pensar filosófico que posibilite un nexo íntimo con el *logos* poético; esto, en consecuencia, revela “la totalidad de lo humano” (p. 13). Zambrano en las primeras páginas de este escrito se enfrenta a la condenación de la poesía que comete Platón y la manera como aquella queda despojada y errabunda por una “toma de poder” de la filosofía. Aquí, la filósofa española atiende, de nuevo, a la aparición y creación de la palabra “que pone en movimiento y legisla” (p. 14); un *logos* cimentado en la razón filosófica que recoge y arroja una totalidad del hombre y más allá del mismo, es una palabra inconmensurable que atrae todo por medio de la admiración y la violencia y, de esta manera, se constituye un pensar vertiginoso que atrapa y expulsa. El filosofar se torna como “un afanoso camino, esfuerzo metódico por esta captura de algo que no tenemos” (p. 16). Esta crítica directa a la sistematización filosófica hace que Zambrano se pregunte si este *logos* filosófico es más necesario que el poético o viceversa; básicamente la autora de *Filosofía y poesía* propone hallar “la extrema necesidad que vienen a colmar las formas de la palabra” (p. 15). Empero, antes de adentrarse en la confluencia entre filosofía y poesía, Zambrano indaga sobre el otro camino que estuvo abandonado: el poético. Por lo tanto, se ofrece una introducción a este camino a partir del rechazo que sintieron algunos hombres por el recorrido violento y estruendoso de la palabra filosófica:

Algunos de los que sintieron su vida suspendida, su vista enredada en la hoja o en el agua, no pudieron pasar al segundo momento en que la violencia interior hace cerrar los ojos buscando otra hoja y otra agua más verdaderas. No, no todos fueron por el camino de la verdad trabajosa y quedaron aferrados a lo presente e inmediato. (pp. 16-17)

El primer ensayo de *Filosofía y poesía* tiene un propósito esencial y claro que refiere a la cohesión que debe tener el *logos* filosófico con el poético como pensamiento dinámico y ligero para una recompreensión de la historia y la vida. Se ha evidenciado la “toma de poder”, casi violenta, de la filosofía relegando y sumergiendo a la poesía, ante esto, Zambrano halla inestabilidad para conceder la unidad del ser, por lo que adopta una posición redentora que desciende a los ínferos para aprehender el camino del poeta y alcanzar, posteriormente, el enlace con la filosofía.

El camino del poeta, según Zambrano, se caracteriza por el tener, no por medio de la adquisición violenta de las cosas y la vida como la filosofía, sino a través de “sus ojos, oídos y tacto”, también “lo que aparecía en sus sueños” (p. 18). La visión del poeta es abierta y atemporal, en ocasiones, por lo que su tener es una forma de trascender y ascender (como la metáfora de la mariposa), también es la manera de observar la historia como un constante devenir que ofrece experiencias netamente vitales, esto, sin duda, difiere del orden y precisión que estipula la filosofía. En cuanto a esta diferencia, Zambrano se cuestiona, nuevamente, si diferente a la verdad de la palabra filosófica existe otra: “una verdad que no puede ser demostrada, sino solo sugerida por ese *más* que expande el misterio de la belleza sobre las razones” (p. 19). María Zambrano toma, con ahínco, a la poesía como pensamiento múltiple y heterogéneo; la verdad de la poesía deviene esperanza que se logra a través del asombro y la dispersión de la palabra poética. Dicho asombro y dispersión que tiende a ser amoroso dentro del poeta se presencia lejos de la realidad. Antes de formar y llenar la palabra creadora es importante ubicarse en el pleno silencio y vacío como estancias originarias y previas al *logos*, y, así, como lo propone Mariano Rodríguez González en la presentación de *Filosofía y poesía* en *Obras Completas*, “poeta nunca está solo, frente al espacio vacío, sino, al contrario, vive colmado de una presencia que es tanto más real cuanto en mayor medida le hace sentir el vacío de su ausencia” (Zambrano, 2015, p. 666).

El asombro, amor, vacío y silencio de la palabra poética constituyen, simultáneamente, multiplicidad y unidad, es decir, ante el alejamiento de la realidad y materialidad que realiza la poesía surge una intención de atraer elementos y figuras que encuentra durante el vuelo y, luego, unirlas con la propia acción del escribir. Al momento del poeta crear su poema forma “una unidad con la palabra que tratan de apresar lo más tenue, lo más alado, lo más distinto de

cada cosa, de cada instante” (Zambrano, 2001, pp. 21-22). Ante la complejidad e incompleta de la unidad ofrecida por la palabra poética, Zambrano reflexiona acerca de la apertura del mundo poético que permite la presencia del “ser y el no ser” (p. 22); en la unidad de la poesía surge una armonización de lo existente allí, esto, según la pensadora española, ocurre ante la calma que muestra el poeta a la nada, simplemente su creación se desarrolla ante lo que hay y no hay, y tanto esto como aquello se sumergen en el ser de la poesía.

Ofrecido un acercamiento y apología al recorrer poético, Zambrano encuentra, entonces, la diferencia en cuanto búsqueda de la unidad entre la filosofía y la poesía, por lo tanto, esta debe recurrir a la salvación del *logos* filosófico de la soberbia impuesta con el fin de retornar al quehacer original y esencial. Es claro que María Zambrano no oculta ni elimina el pensar filosófico, ya que su *razón poética* se constituye en una filosofía cuyo proceder a la verdad se desarrolla desde la dinamicidad poética. La construcción histórica del hombre no solo se forma en una “razón que capta el ser” (p. 25), también, “hay algo en el hombre que no es razón, ni ser, ni unidad, ni verdad” (p. 25). La autora malagueña comprende la divergencia entre ambos *logos*, sin embargo, en los próximos capítulos de *Filosofía y poesía* mantendrá su mirada a la poesía con el fin de recobrarle a la filosofía sus orígenes que permita una cercanía con lo oculto, misterioso y místico del ser.

Es incuestionable que *Filosofía y poesía* adopta la idea de ensayo en cuanto género literario que admite y defiende el pensamiento dinámico como construcción de forma donde lo estético se conecta con el fondo, desde la perspectiva orteguiana, para una visualización y estudio detallado del hombre. Así pues, y conectándose con el primer capítulo donde se acentúa una escritura para la protección de la poesía ante la condenación platónica y, asimismo, vislumbrar condiciones de lo humano que razón filosófica no logra alcanzar. En el segundo capítulo, “Poesía y ética”, Zambrano mantiene un escribir en el que se forja una reinscripción de lo poético con lo ontológico, es decir, la autora comprende y analiza que el milagro griego – el platónico – ha sido la claridad y transparencia que ha dado la razón; el hombre se representa y determina “en su razón, del ordenado mundo, reflejo a su vez de las altas ideas” (p. 30). Con esto hay un sometimiento y una condición peyorativa de lo oscuro, nocturno y sombrío del hombre, es decir, aparece de la poesía como *la mentira* absoluta, la desconexión completa con la verdad y el ser. El aspecto irracional, “trágico y melancólico” de la poesía deviene, para Zambrano, en sacralidad. La figura del poeta mantiene una profunda conexión con los dioses; el poeta rechaza la luz de la razón para adentrarse en la oscuridad de lo divino, esto, sin duda, es estar cerca de

la palabra originaria que no se asemeja con la razón, sino que es “la palabra puesta al servicio de la embriaguez” (p. 33). En este punto Zambrano se vincula a la teoría nietzscheana acerca de lo apolíneo y dionisiaco en cuanto manifestación de contrarios para el desarrollo de la tragedia griega; el éxtasis y entusiasmo que produce Dionisos deviene embriaguez, olvidarse de sí mismo. Poesía como palabra embriagadora debe entenderse, desde una mirada nietzscheana conectada con la propuesta zambraniana, como aniquilación del individuo racional para, así, “redimirlo mediante un sentimiento místico de unidad”, esto conlleva a que el individuo transformado debe imaginarse “más o menos como alguien que, en la borrachera dionisiaca y en la autoalienación mística, se prosterna solitario y apartado de los coros entusiastas, y al que entonces se le hace manifiesto, a través del influjo apolíneo del sueño, su propio estado, es decir, su unidad con el fondo más íntimo del mundo, *en una imagen onírica simbólica*” (Nietzsche, 2009, pp. 48-49).

Ante el fragmento de Nietzsche puede entenderse, también, como el hombre que mantiene un vínculo con la palabra poética se ubica en espacios alejados de la razón con el fin de proponer y crear nuevos espacios irracionales para una renovación de lo ontológico: “no solo se conforma con las sombras de la pared cavernaria, sino que, sobrepasando su condena, crea sombras nuevas y llega hasta a hablar de ellas y con ellas” (Zambrano, 2001, p. 33). El delirio poético, siendo oscuro y trágico, deviene vida entusiasta y gozosa, además, el poeta expresa su enamoramiento al mundo que pertenece. El amor, indiscutiblemente, ha de convertirse en el propulsor de la *razón poética*. Tanto el amor como el delirio dentro de la palabra creadora admiten la posibilidad del hombre – poeta – alcanzar una vida lúcida y, asimismo, el delirar permite que el poeta, siendo esclavo de la palabra, logre permanecer al lado de la palabra originaria.

Entender el delirio dentro de la palabra poética es acercarse a la vida propia de Zambrano; su esperanza fallida ante la victoria franquista y, además, su exilio geográfico y existencial forjan en la autora un vivir delirante, es decir, asumir desde ámbitos lejanos la propia existencia que favorezca a una configuración del hombre. José Barrientos Rastrojo arguye que el delirio en Zambrano es una leve cura y una mirada “menos dolorosa” de los sucesos que padece el hombre, por lo tanto, la escritura se convierte en la forma de cicatrizar el dolor y, por ende, “profundiza hacia una realidad más honda que la habitual” (2012, p. 52). Ante este argumento de Barrientos hay una necesidad notoria en *Filosofía y poesía* de posicionar la palabra creadora – *poiesis* – como escritura delirante que brinda una penetración a la fuente inicial y, así,

profundizar en la condición humana; la palabra del poeta, siendo superior al propio razonar humano, fija un entendimiento profundo de eso humano. El poeta errabundo, delirante, lúcido y elevado consagra la palabra y brinda una nueva idea de vida.

Si Ortega y Gasset entiende y sustenta el ensayo como doctrina del amor para una búsqueda incesante de la razón vital, María Zambrano encuentra en la escritura ensayística la forma de brotar la raíz del amor: *razón poética*. En el último capítulo de *Filosofía y poesía* se retoma una idea que la pensadora española, antes del exilio, había presentado como fórmula trascendental para concebir lo humano tanto corpóreo como espiritual. En primera instancia, el capítulo titulado “Poesía” fija un rechazo al movimiento violento y desajustado que adquirió la filosofía y que, en consecuencia, olvida por completo la “procesión anónima” (Zambrano, 2001, p. 102) logrando romper “la cadena que le hacía marchar junto con las demás criaturas: hombres, luces y sombras” (p. 102).

La filosofía tiende a un movimiento presuroso cuyo propósito es adelantarse y sobrepasarse a cualquier criatura y, así, obtener una posición similar a la de Dios. Esto, para Zambrano, se entiende como transgresión en el sentido de infringir un espacio divino; es imponerse en el lugar divino, diferente a mantener un contacto tenue y sutil con lo sagrado; así, la poesía, siendo hija del padre alcanza una conexión con el origen – la fuente – por medio del enamoramiento. La quietud, silencio y amor que alberga la poesía contribuye a una integración de esta con las demás criaturas y, además, “no descansará hasta que todo se haya integrado a los orígenes” (p. 107). El crear y pensar poético tiende a la recuperación de una totalidad que ha sido abandonada por la presura. Zambrano ha expuesto desde sus ensayos tempranos un pensar poético basado en la soledad, el vacío, el silencio y el alma como conexión sagrada con la naturaleza; esta propuesta ha de vincularse a una necesidad de concebir el yo y su circunstancia de un modo donde la pasión y los sentimientos se fusionen con la razón y, así, alcanzar una noción humana no solo racional y externa, también mística e interna; la presencia constante de la palabra poética en el devenir del hombre es “la pura victoria del amor” (p. 107). Esto puede fundirse en el siguiente argumento de Sebastián Molina Aragüez en tesis doctoral sobre la piedad y el amor en María Zambrano:

Ciertamente el amor nos descubre, da nacimiento a la conciencia porque es el amor la vida plena del alma, pero la sede del alma está en el corazón. La conciencia racionalista, la del pensamiento lógico, ha desrealizado, quitado la vida a todo lo que toca con su mente-mano

helada. Apremia en nuestra vida el ejercicio de una nueva forma de razón, la *razón poética*, para dar realidad a todo lo que ha quedado inerme, condenado, por la razón conceptiva. (2007, p. 54)

La sentencia de Zambrano y el argumento de Molina Aragüez respecto a la poesía enamorada constituye un recogimiento de la palabra creadora con lo sagrado, recogimiento amoroso entendido como claridad y trascendencia, es decir, concebir la persona desde un ámbito poético, a través de una consonancia con lo anímico, lo interno. Zambrano, por medio de su prosa poética, manifiesta esa búsqueda desde las entrañas del ser para una comprensión íntegra de lo humano; la *razón poética*, como guía amorosa, propicia una expresión y realización de la vida enlaza con lo oscuro que es luz originaria para una transición a la constitución de lo real:

La poesía es un abrirse del ser hacia adentro y hacia afuera al mismo tiempo. Es un oír en el silencio y un ver en la obscuridad [...], un poseerse por no tener ya nada que dar; un salir de sí enamorado; una entrega a lo que no se sabe aún, ni se ve. (Zambrano, 2001, p. 110)

Más adelante del capítulo, María Zambrano mantiene su pretendido de vislumbrar cómo el amor se toma como esencia que transforma el vivir, ante el delirio el poeta se enlaza con el amor y, asimismo, se adhiere con el mundo y se apega “a cada cosa y al instante fugitivo de ella, a sus múltiples sombras” (p. 111). Esta adherencia de la palabra poética con el mundo y, de alguna manera, el hombre se establece entre el ser y el no ser: “las cosas a las que salimos desde el sueño primero, a los que salimos sabiendo. Y eso otro, que queda detrás en el olvido, y de lo que el filósofo quiere desprenderse” (pp. 111-112).

Zambrano concluye el capítulo y, también, *Filosofía y poesía* anunciando el regreso de la palabra irracional como presencia significativa para la existencia humana; la palabra poética forja camino sin violencia dando cabida a un entender inagotable de la realidad, un mirar el ser y el no ser sin temor, por el contrario, eso irracional contiene particularidades relevantes para mantener una unidad; gracias “al fantasma, a la sombra, al ensueño, al delirio mismo” (p. 115) que ensalza la poesía se establece una apertura a una forma amorosa de vivir y de sentirse humano.

Por último, Zambrano propone en *Filosofía y poesía* una escritura – prosa poética – con referencias simbólicas, religiosas, filosóficas, místicas, metafísicas y estéticas que permitan la

construcción integral de lo humano en cuanto sujeto individual e histórico. Dichas referencias tienden al resurgimiento de la poesía como palabra originaria y la modificación del escribir filosófico cuyas bases deben retornar al origen. *Filosofía y poesía* es el ensayo intermedio entre los ensayos publicados en *Hora de España* y *Revista de Occidente* y el punto de florecimiento de la palabra poética que Zambrano irá irrigando a través de la *razón poética* como guía y como acontecer infinito y finito de la realidad. Así como lo arguye María Antonia González: “mientras el filósofo se quedaba con el ser, el poeta abarcaba al ser y al no ser, porque la palabra poética se arrojó al abismo” (2003, p. 22).

2. Capítulo II. El comienzo del trasegar poético en los ensayos zambranianos: *El hombre y lo divino* y *Claros del bosque*.

Como se desarrolló al inicio del capítulo I, surge en María Zambrano una conciencia lingüística imprescindible para la forma de concebir la palabra y, en consecuencia, al hombre. Ya Ortega en sus *Meditaciones del Quijote* (1914) entiende que el tema esencial del género literario, que en su caso y en el de Zambrano se acerca al ensayo y la novela, es la condición humana. Asimismo, la pensadora malagueña presenta en sus ensayos tempranos la importancia de invocar a la poesía como *logos* revelador de lo oculto en el hombre; lo onírico, misterioso y oculto contienen un conocimiento inmenso e intenso que la sola filosofía no logra captar. Por lo tanto, el ensayo zambranio tiende a una escritura que establece la constante búsqueda donde halle un espacio profundo y céntrico que propicie el surgir de la palabra, por lo que la ensayística de la filósofa fija una guía a partir de diversas escrituras: transgénico. Ana Bundgaard (2001) anota que la experimentación escritural de Zambrano se encuentra dentro de sus ensayos como “escritura poética integradora” (p. 46) que tiende a lo experimental y místico alcanzando un quiebre con estructuras que han ubicado al individuo en pleno nihilismo y escepticismo a causa de la excesiva racionalidad. Para la teórica danesa, la necesidad de Zambrano por crear un nuevo arte de la palabra se inicia ante la presencia de la transformación estética que nota en la poesía de la Generación del 27 y el deseo de la filósofa por aunar lo estético con lo político. Posteriormente, al empezar el exilio, la pensadora fortalece su escritura integradora vinculada con el aspecto social, empero, se da un viraje trascendental en el escribir zambranio: “A partir de 1939, las connotaciones políticas de los ensayos zambranianos remiten a favor de otros argumentos de carácter intrahistóricos, espiritual y místico” (p. 47); la escritura de Zambrano mantiene una mirada ante el acontecer histórico, no obstante, dicho escribir se asume en la necesidad de resaltar lo poético y sagrado para restaurar el estar del individuo en la realidad. En “Por qué se escribe” (2005) se presenta un argumento ante lo que se expuso: “Lo que se publica [escribe] es para algo, para que alguien, uno o muchos, al saberlo, vivan sabiéndolo, para que vivan de otro modo después de haberlo sabido” (p. 33). Lo literario en la autora malagueña no se enfoca en la discusión entre forma y fondo; la estructura orteguiana de género literario se traslada al escribir zambranio, es decir, la importancia de desvelar la verdad secreta— fondo— permite que la creación —forma— se forje progresivamente. La relevancia de buscar el secreto en el puro escribir lanza a Zambrano a considerar la forma por medio de lo *trans-*, una escritura que se constituya en la soledad, vacío y silencio, para una comunicación fiel y transparente del propio secreto.

Bundgaard (2001) expone que la “revelación” de la verdad debe ser “transgénica, transhistórica, transliteraria, pues es espacio de manifestación de una revelación mística” (p. 48). Lo transgénico que propone Bundgaard permite una comprensión del escribir zambraniano desde la diversificación genérica que puede hallarse, sin embargo, la forma, como ya se mencionó, no es lo fundamental; lo crucial es percibir cómo la escritura en Zambrano roza y, en ocasiones, se aposenta en espacios donde reina el silencio y las sombras. Carlos Nieto Blanco lo anuncia como “el discurrir entre los márgenes” (2004, p. 81); el escribir transgénico entendido, además, como escritura del yo permite adentrarse tanto en la palabra como en el individuo desde lo iniciático. Entender la escritura transgénica de Zambrano es asumir que hay símbolos e imágenes prerreflexivos o preexistentes al *logos* que la propia palabra sistemática se siente incapaz de abordar. Zambrano presenta potentemente lo prerreflexivo, como espacio inicial para la manifestación de la palabra, en los ensayos “Por qué se escribe”, “Hacia un saber sobre el alma” y en el libro *Filosofía y poesía* (1939). En 1944 se publica en la revista mexicana *El Hijo Pródigo* un breve ensayo titulado “Poema y sistema”; aquí surge, de forma implícita, lo transgénico como escritura fundamental para acercarse al origen de la palabra y, por consiguiente, a una expresión de vida. María Zambrano recurre, de nuevo, a la apología de lo primigenio como exposición de lo sacro; la palabra poética se asume como salvadora y reveladora del secreto y el propio ser. Al igual que en *Filosofía y poesía*, la autora atribuye en “Poema y sistema” una velocidad violenta en la filosofía que fundió el crear poético y, así, la desaparición de espacios abismales: “La Filosofía se separó rápidamente de la Poesía” (Zambrano, 2005, p. 45). Dicha escisión favoreció una construcción escritural aislada de lo poético, sagrado y unitario, la filosofía se apoderó de cada expresión, situación y componente, mientras que la poesía dormitaba. Sin embargo, Zambrano acude al Sistema como medio escritural para un vínculo entre *logos* filosófico y *logos* poético. Sistema debe entenderse como escritura progresiva en la que se vislumbra un saber poético que había sido desechado, más no eliminado, ya que la pensadora malagueña encuentra en la *Ética* de Spinoza una escritura de “complacencia literaria [y] rigurosa arquitectura de razones” (p. 46). Esto confirma un escribir transgénero – racio-poético – que evidencia una pureza en el pensamiento, que es música, al estilo órfico-pitagórico. En el Sistema acontece una escritura *poiética* en cuanto presencia de lo literario dentro de lo organizativo de la filosofía; esto en el pensamiento zambraniano se torna relevante ya que se logra la constitución de la *razón poética*: “y es que Poesía y Filosofía, miradas las dos en sus más puros ejemplos se une destacándose de las demás creaciones de la palabra; hay entre ellas una íntima, esencial y viva unidad” (p. 47). La forma

íntegra del Sistema en la escritura propuesta por Zambrano hace que reluzca y exteriorice el espacio religioso como expresión netamente vital; es incuestionable que la expresión religiosa, vinculada con la poesía y filosofía, adquiere una posición trascendente en el pensamiento de Zambrano, como ella misma lo concluye en “Poema y Sistema”: “Filosofía, Poesía y Religión necesitan aclararse mutuamente, recibir su luz una de otra, reconocer sus deudas, revelar al hombre medio asfixiado por su discordia, su permanente y viva legitimidad; su unidad originaria” (pp. 48-49).

El escribir en Zambrano adquiere una fluidez indispensable para el encuentro y establecimiento con lo anímico, originario y natural; la *razón poética* es producto de la fluidez – transgénero – escritural que propone y ofrece la pensadora. Como se notó en “Poema y Sistema”, el vínculo vital entre poesía y filosofía otorga una presencia notable de lo religioso. De algún modo la experiencia religiosa en el pensamiento zambraniano sugiere la manifestación de lo poético, por lo tanto, antes de adentrarse en el *claro*, como espacio de purificación de la palabra, es adecuado el trasegar de la palabra por las diversas imágenes que desde lo sagrado acontece.

Es menester detenerse, primeramente, en la obra *La Confesión: género literario*, publicado en 1943. Aquí Zambrano propone un escribir ontológico que sitúe dicha expresión en un sentir originario, es decir, ubicar la palabra en lo iniciático para un entendimiento integral de lo humano. Así, en el apartado “La confesión: género literario” acaece una sentencia que transforma la concepción de género literario y que se relaciona con la propuesta orteguiana: “Y en el origen común y más hondo de los géneros literarios está la necesidad que la vida tiene de expresarse” (Zambrano, 1995, p. 25). En este sentido, María Zambrano posiciona el escribir en lo profundo; para la autora es crucial, para una reforma del entendimiento, concebir la palabra en y desde el punto de partida. La pensadora encuentra que el escribir del yo debe establecer una relación con la verdad para una afirmación de sí, por lo que la *poiesis* – el crear – se cimenta como “juego profundo del arte” (p. 27) y, en consecuencia, se asemeja a una creación divina como lo es la poesía. El arte se determina en “un tiempo más allá del tiempo que el hombre no puede crear” (pp. 27-28); aquí se sustenta la palabra creadora, nace la palabra en medio del vacío y el silencio sagrado. El arte creador se fundamenta, esencialmente, en lo “virtual” para suceder, luego, en la realidad que propicie la revelación del secreto y su vínculo con la vida: “En un poema logrado, en su perfecta unidad, encontramos lo más cercano al tiempo puro, que busca el que escribe la Confesión” (p. 29).

Este argumento de Zambrano fija la base transgenérica del escribir – de lo poético a lo confesional – para lograr la transformación, apertura y aceptación de la vida. La transición de la palabra originaria no se comporta al igual que la filosofía, sino que su encauce se establece desde lo amoroso y armónico, por esto cada imagen, símbolo o espacio que emana o anuncia la palabra originaria es trascendental. Antes de la indagación y aurora de la palabra, hay un transitar de esta en lo intrínseco y misterioso que dentro de la forma de pensamiento de Zambrano se vuelve sustancial. Según Juana Sánchez-Gey Vanegas (2005) lo prerreflexivo de la palabra, lo que es previo a la revelación y que, por lo tanto, aproxima a aquella a lo divino, posibilita en el ser humano obtener un sentir experiencial que lo conecta con una esencia ajena a la propia subjetividad:

María Zambrano insiste en la necesidad humana de encontrar un guía o un padre, que siendo una realidad ajena al propio yo, sin embargo le realza y le llena de plenitud. Así insiste en este sentido relacional entre la subjetividad y lo originario. (p. 80)

Razón poética es la guía que favorece a la comunión entre el hombre y lo divino; búsqueda de lo primigenio y sensación poética – trágica o armónica – que brinda la conexión con lo más allá; es un saber de las entrañas que “es sentimiento unitario y relacional algo más que naturaleza, llevan a una forma de vivir, de confiar y tratar lo otro” (p. 83).

2.1. *El hombre y lo divino* (1973): la recuperación de lo sagrado.

Antes de adentrarse completamente a *Claros del bosque* es necesario detenerse en una obra anterior a esta que es relevante en cuanto al inicio del recorrido simbólico. *El hombre y lo divino* puede sustentar, de algún modo, el propósito del pensamiento zambraniano a partir del título del ensayo: es la necesidad de recobrar el vínculo que se ha perdido entre lo profano y lo sagrado, entre el hombre y las formas divinas y sagradas, que permitan una comprensión de la realidad más acorde. En los primeros capítulos de esta obra, surgen diversas imágenes, formas y símbolos que detallan un descenso a las tinieblas, a las propias entrañas, que es imprescindible dentro del pensar poético zambraniano para un reencuentro con el alma y la manera como esta hace la búsqueda de la palabra con su luz y su palpitar.

La presencia divina es condición opuesta a lo humano, es para Zambrano el factor preponderante para la aparición de lo humano y su condición. De algún modo, lo divino en el pensamiento zambrano constituye el espacio donde la palabra y la realidad se configuran y aparecen. En su obra *El hombre y lo divino* publicada en 1955, y cuya edición definitiva fue en 1973, hay una cuestión inicial que, además, de entenderse como un principio de realidad en el hombre, puede interpretarse como espacio previo a la palabra y el conocer en el que se aposentán los dioses y el hombre mismo; aquel espacio ha de imaginarse como mera oscuridad, tanto que la única realidad que concibe el individuo es la plena divinidad. Esta cuestión de lo real al inicio de *El hombre y lo divino* se establece y concreta al momento que el hombre sienta y note la presencia de los dioses:

Es el discernimiento primero, muy anterior al lógico, a la especificación de la realidad en géneros y especies, y que la prepara, no hay cosas “cosas” ni seres todavía en esta situación; solamente quedarán visibles después de que los dioses han aparecido y tienen nombre y figura. (Zambrano, 2012, p. 30)

A la realidad le antecede el delirio humano, la concepción trágica de la vida de no tener la certeza y claridad de dónde está: “Lo que le rodea está lleno. Lleno y no sabe de qué” (p. 28); es un constante delirar y angustia de sentirse observado por figuras extrañas que posteriormente se concebirán como dioses y serán quienes ofrezcan al hombre crear ideas en un espacio-tiempo. Julieta Lizaola (2017) arguye que la percepción clara del hombre hacia lo divino ocasiona una escisión de espacios y, así, se logra la constitución de lo profano como lugar esencial “para las actividades propias del hombre” (p. 87). Con esto, Lizaola contesta a la necesidad de la presencia del espacio profano, dado que la “continua alternancia” del hombre entre lo profano y lo divino permite una experiencia de lo sagrado (p. 87). Lo sagrado, según Zambrano, “es una irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio; es la realidad oculta, escondida” (2012, p. 33). Aparte de la división lograda por el hombre al recorrer las entidades divinas y lograr una construcción propia de lo real sin distanciarse completamente de la otra realidad, acaece, gracias a esta separación, en la mirada poética del hombre hacia los dioses que anula “el delirio de persecución” para alcanzar “por fin el pacto” (p. 29).

El pacto poético que anuncia Zambrano entre hombres y dioses, y, además, la experiencia de lo sagrado ante el contacto de lo profano con lo divino, se efectúa a través del “sacrificio”, acción que posibilita la presencia y surgimiento de lo divino; el sacrificio “es la llamada

dirigida sobre esa realidad escindida para que aparezca” (Zambrano, 2012, p. 41). Dicho aviso tiende a ser poético, dado que la palabra que hace parte del acto sacrificial no presenta rasgos racionalistas, por el contrario, se cimenta en lo ritual y originario. La palabra sacrificial hacia los dioses logra la precisión de lo real; el hombre ha de descubrir su realidad ante el sacrificio, es decir, por medio de un constante acercamiento a lo divino con la propia palabra que es acto de ofrenda.

En el apartado ya abordado de *El hombre y lo divino* titulado “El nacimiento de los dioses”, María Zambrano presenta al lector tres categorías fundamentales para el ensayo y, además, para su pensamiento: lo divino, lo profano y lo sagrado; estos adquieren relevancia dentro de la *razón poética*, puesto que aquellos ofrecen una constitución del hombre nuevo que pendula en su realidad y la realidad de los dioses para el encuentro con la realidad escondida y originaria – lo sagrado –. Juan Fernando Ortega Muñoz (1994) asume que el hombre zambraniano posee, sin discusión, una condición religiosa en cuanto que la “tragedia de lo humano” deriva en que no puede “vivir sin dioses” (Zambrano, 2012, p. 14). Ante esta sentencia zambraniana, Ortega Muñoz afirma que lo humano no debe aceptar y adoptar solo su realidad profana, ya que si elimina la idea de Dios deviene vacuidad. La revelación del hombre se entiende como emancipación de lo divino; aquí la pensadora española brinda el elemento histórico imprescindible para la construcción humana, el aspecto problemático de dicha revelación es la negación humana hacia lo divino: “Se trata de una negación de hecho, que margina lo divino a la zona de lo inoperante” (Ortega Muñoz, 1994, p. 126).

La negación de lo divino ocurre al momento del hombre rebelarse lo que produce una deificación en lo humano ocasionando una pérdida de la individualidad – su mismidad – y, además, una divinización del quehacer histórico del hombre:

Y así, vino a surgir esta divinidad extraña, humana y divina a la vez: la historia divina, más hecha, al fin, por el hombre con sus acciones y padecimientos. La interioridad se había transferido a la historia y el hombre individuo se había hecho exterior a sí mismo. Su mismidad fundada en la verdad que lo habitaba quedaba ahora transferida a esa semideidad: la historia. (Zambrano, 2012, p. 17)

La ocultación de lo divino impide que el hombre se forje propiamente hombre; su deificación no lo propicia la obtención de una superioridad en la realidad, “sino que, por el contrario huye

de sí mismo hacia una caricatura grotesca y deforme que le esclaviza” (Ortega Muñoz, 1994, pp. 126-127).

El delirio de persecución al que se somete el hombre antes de concebir la realidad y, asimismo, el deambular en un espacio oculto y oscuro se presenta por el desconocimiento de “estar ante algo” (Zambrano, 2012, p. 31). Empero, como se expuso anteriormente, la manifestación de lo divino “no es una realidad que trasciende radicalmente con nuestra experiencia” (Ortega Muñoz, 1994, p. 128); el hombre halla su realidad ocultándose a sí mismo; no se percibe a sí mismo, sino que se mira “desde lo que le rodea” (Zambrano, 2012, p. 32). Además, percibe al hombre como “aquello que está sobre su cabeza y permanece fijo sobre sus pasos” (p. 32). Aquí Zambrano sustenta que el hombre debe abandonar el delirio persecutorio de sentirse mirado y ocultado por la esperanza, gracias a la “estancia superior que envuelve al hombre” (p. 32); el hombre se siente netamente hombre y concibe su realidad, esencialmente, en el lugar divino, fundamental para forjar lo profano y obtener el acercamiento con lo sagrado. Ha de tenerse claro que lo sagrado es la suma realidad, es la irradiación originaria de las cosas y la propia vida. Lo sagrado, según la pensadora española, se intuye y entiende como el *apeiron* de Anaximandro, es decir, el espacio incomprensible e impenetrable, pero, una realidad hecha por el hombre gracias a la percepción neta de lo divino; por consiguiente, el constante contacto de lo profano con lo divino – por medio del sacrificio – permite un acceso con lo sagrado, así como lo describe Lizaola (2021): “a una forma de entrar en contacto con ese ámbito fundamental desde el cual podemos construirnos como sociedades y como personas” (p. 88). Ante esta descripción de Lizaola se traslada a otro aspecto esencial del hombre con lo divino y la posibilidad de acceder a lo sagrado; dicho componente es el preguntar, dirigirse a alguien. La palabra en el hombre acontece ante el reconocimiento y aparición de los dioses: “La aparición de los dioses significa la posibilidad de la pregunta, de una pregunta ciertamente no filosófica, todavía, pero sin la cual, la filosófica no podría haberse formulado” (Zambrano, 2012, p. 35).

Al final del capítulo “el nacimiento de los dioses”, la pensadora española anuncia que lo sagrado se halla en el centro y el hombre – lo profano – se ubica en la periferia. Así, lo divino debe pensarse, además de clarificar la realidad del hombre y ofrecerle a este la presencia para utilizar la palabra, como el puente (guía o método) entre mundo profano y mundo sagrado, gracias al descubrimiento de la realidad que da al hombre. Posteriormente, esta investigación

se concentrará en la noción de centro como espacio(s) donde el hombre concibe y siente la palabra naciente, esto cuando se aborde la obra *Claros del bosque*.

“¿Por qué esta primera forma de trato con la realidad, estas identificaciones que el alma humana opera en la plenitud de la realidad, han de ser dioses?” (Zambrano, 2012, p. 31). Los dioses propician en el hombre conocimiento – pregunta – y este primer conocer se basa en la comprensión de imágenes. Para comprender, entonces, los primeros espacios simbólicos que se expondrán en este capítulo, es menester acudir al argumento de Ernst Cassirer y Mario Trevi respecto a la noción de “símbolo” en el hombre. En Cassirer (1968) no se detalla una definición concreta de símbolo; el filósofo alemán se concentra en entender la realidad del hombre más allá del universo físico, también vive “en una nueva dimensión de realidad” (p. 26). Además de lo físico, el hombre acude a un “universo simbólico” desde “el lenguaje, el mito, el arte y la religión [que] constituyen parte de este universo” (p. 26). El hombre, para Cassirer, se concibe en la realidad a través de su relación y desenvolvimiento con los símbolos: “se ha envuelto en formas lingüísticas, en símbolos míticos o ritos religiosos” (p. 26). Esta sentencia del filósofo se aúna, sin duda, a la necesidad zambraniana de hallar en la imagen divina un símbolo fundamental para la ejecución de la realidad profana; los dioses devienen luz y proporcionan al hombre “emprender el largo camino de descubrir las cosas, edificar ciudades y ley” (Zambrano, 2012, p. 59). Por otra parte, Mario Trevi (1996), filósofo italiano, se atreve a lanzar una definición de símbolo entendiendo que el hombre se percibe, además de físico, como individuo simbólico. Ante esto, Trevi argumenta que “estamos seguros que con el símbolo estamos indicando algo específicamente humano: un signo que no puede reducirse en absoluto al estímulo o señal, sino que tiene el poder de evocar una realidad física o espiritual, corpórea o psíquica” (p. 2).

Se ingresa, entonces, a la realidad simbólica zambraniana que, sin duda, toma una relevancia dentro de la *razón poética* y el surgir de la palabra. Como lo expresa Cassirer, tanto el rito como la religión adquieren una naturaleza simbólica en el sentido del misterio e impenetrabilidad que producen estas formas simbólicas: “La religión no puede ser clara y racional; nos cuenta una historia oscura y sombría” (Cassirer, 1968, p. 16).

En “De los dioses griegos”, Zambrano integra, entre el hombre y la realidad, un mundo de las imágenes; la percepción primera de la realidad se hace imagen, representación de lo sagrado que posibilita la comprensión de las cosas y la conciencia humana. Estas imágenes o

representaciones sagradas deben entenderse como dioses. Para Zambrano la iniciación de la cuestión filosófica, de la explicación ontológica, proviene de la libertad humana ante los dioses, empero, aquella liberación deviene vacío por la presencia del hombre en la realidad divina; por lo tanto, “la pregunta primera de la filosofía: ¿Qué son las cosas?” (Zambrano, 2012, p. 60) es inspiración neta de los dioses. Los dioses griegos, para Zambrano, simbolizan un sol divinizado, la luz que le permite al hombre griego detallarlos – convertirlos en imágenes – para liberarse y producir e iniciar conocimiento filosófico. La pensadora malagueña afirma que la inspiración divina se convierte en el factor preponderante para la consecución de la condición y conciencia humana, que es la sensación de angustia, para alcanzar un cuestionamiento de su realidad:

Diríamos que con la pregunta filosófica el hombre se ha decidido a asumir su puesto en el mundo, frente a los dioses, que antes de que se llegara a este instante habían sido sus inspiradores: inspiradores de lo mismo que les había de superar. (p. 62)

Ahora bien, Zambrano desde ensayos previos a *El hombre y lo divino* comprendía que el poderío filosófico dentro de la condición humana había impedido un entender lo humano dentro de nociones alejadas de lo racional y más vinculadas a lo anímico – poético –. En la parte final de “De los dioses griegos”, la pensadora española asume que, diferente a la luz – revelación – ofrecida por la indagación filosófica, hay una presencia lumínica que tiende a lo misterioso, es decir, dentro del espacio sagrado existe una realidad no revelada. En este punto, Zambrano accede a imágenes del padecer, la angustia, la queja y el llanto; sensaciones humanas que, posiblemente, el *logos* filosófico no ahonda, es “la luz se insinúa en el alma”; es brillo humano que “se presenta envuelto en su alma” (p. 63). Se comprende, entonces, que debe surgir una luminiscencia que abogue por las emociones y sentimientos humanos. Si bien la filosofía ofreció libertad y conciencia, en esta se halla algo oculto pues solo la palabra poética es capaz de propiciar el devenir. María Zambrano alude a la tragedia – poesía – como exposición humana del padecer que logra desentrañar la realidad oculta; de algún modo la palabra poética se asume como la otra luz, la luz misteriosa arropada de alma:

Si la pregunta que da nacimiento a la filosofía hunde sus raíces en la ausencia de ser habida en las imágenes de los dioses, la tragedia nacerá dando figura a las pretensiones de existir, a la pretensión de existir en que consiste la condición humana. (p. 64)

Como se anunció en el primer capítulo, cuando se abordó el ensayo *Filosofía y poesía*, la poesía se establece en lo originario e iniciático, en lo que ahora denomina Zambrano como lo sagrado. La poesía como luz sombría u oculta es, en esencia, la posibilidad entre lo profano y lo divino, de albergarse en los orígenes para la reconstrucción ontológica y estética del ser. El saber del alma que precisa lo poético tiende a convertirse en uno de los símbolos fundamentales, dentro de lo religioso para una guía de la *razón poética*.

En los capítulos “La disputa entre la filosofía y la poesía sobre los dioses” y “La condenación aristotélica de los pitagóricos” de *El hombre y lo divino*, aparecerán nuevamente una apología y un cuestionamiento al *logos* filosófico. En primera instancia, Zambrano acude a una mirada que ensalza la luz filosófica como componente de liberación y conciencia de lo humano; el cuestionamiento de este (indagación, pregunta, duda) parte de la instancia sagrada (poesía), el estar en soledad y plena oscuridad le propicia al individuo una constitución tanto ontológica como histórica de sí; en este punto la pensadora malagueña acentúa que la pregunta primera – la de Tales – es un iniciar la historia humana en retroceso, es decir, concebirse desde la soledad y oscuridad – desde los orígenes – para comenzar la historia: “Antes de lanzarse hacia adelante en el camino de la historia, el hombre comienza por retroceder un instante al punto de origen, de partida” (p. 67). En “Por qué se escribe” la soledad es, indiscutiblemente, uno de los símbolos cruciales para alcanzar la exposición del secreto que solo la palabra escrita logra manifestar. En “La disputa entre la filosofía y la poesía sobre los dioses” la soledad adquiere una influencia en cuanto espacio – símbolo – imprescindible para la concreción del preguntar filosófico. La soledad, como lo expone Blanchot, es una “ausencia del tiempo”, es un estar sin presente, no comienza; la ausencia del tiempo blanchotiano acude a una presencia atemporal de lo que hay, se entiende como la eternidad espacial que posibilita el escribir. La palabra surgida en la fascinación atemporal – soledad – se sitúa en una constante “presencia de la ausencia, pero a esta presencia como ausencia, a la ausencia como afirmación de sí misma, afirmación donde nada se afirma” (Blanchot, 1969, p. 24). En Zambrano, la soledad puede asumirse, también, como momento atemporal de afirmaciones sin concretarse, aunque aquella proporciona el “preguntarse sobre lo que hasta hace un momento era incuestionable” (Zambrano, 2012, pp. 68-69). La manifestación de imágenes divinas salva al hombre de la persecución, la soledad “origina la pregunta” y “el despertar del hombre” (p. 69).

Soledad e indagación pueden comprenderse o asemejarse a poesía y filosofía, respectivamente. Zambrano encuentra un vínculo entre poesía y filosofía en el *apeiron* de Anaximandro; este

arkhé se define, en la filosofía, como “fondo oscuro”. El *apeiron* es la pura realidad de la que se expresa anteriormente y en este principio se establecen los dos *logos*. Empero, surge una victoria filosófica sobre el *logos* poético, puesto que la poesía, en plena persecución, ya había constituido “imágenes e historias de los dioses” (p. 72). La palabra poética había tomado posición al contar historias abandonando lo originario, el oscuro y puro fondo: lo sagrado. Por el contrario, la actitud filosófica tuvo el proceso que inició con la pregunta filosófica – el retroceso –, esto permitirá que se acceda a una realidad poética por medio del descubrir filosófico, por lo que Zambrano afirma: “Y así, en la primera etapa — presocrática— de la filosofía griega encontraremos ese momento feliz de las nupcias entre filosofía y poesía” (p. 73). La actitud filosófica griega se torna victoriosa por transformar lo sagrado en divino – imágenes - que le permitiese ingresar e indagar en aquello originario, diferente a la poesía que “extrajo las formas de los dioses y sus historias sin hundirse previamente en ese fondo oscuro del *apeiron*” (p. 74).

Al haber un descubrimiento del fondo oscuro por parte de la indagación filosófica se accede a la propuesta de la unidad parmenídea, otra propuesta filosófica aunada con la palabra poética, empero, la actitud filosófica abandona, paulatinamente, las imágenes divinas. El hallazgo de la unidad – el ser – de Parménides deviene idea y, además, anula la realidad sagrada como espacio primario de la propia unidad: “los dioses quedaban fuera de la estructura del ser sin quedar por ello sumergido en el no-ser; quedan simplemente fuera de la cuestión” (p. 76). La ausencia de lo sagrado en el *logos* filosófico es, también, la desaparición de la acción poética, de lo plenamente originario que posibilite la marcha de la historia. Por esto, Zambrano presenta en “La condenación aristotélica de los pitagóricos” una serie de símbolos necesarios para la recuperación de lo sagrado dentro del pensar filosófico, la búsqueda poética en el entorno silencioso y profundo vital en la cuestión racional.

Es indiscutible que Zambrano adopta una postura órfico-pitagórica como guía marginada, dada la condenación aristotélica, para la obtención e inserción nuevamente de lo sagrado como espacio vital dentro de la condición humana. Maurice Beuchot (2004) asume que la pensadora española se acerca a lo órfico-pitagórico por la manifestación de orden y armonía a través de la melodía. No solo esto: el filósofo mexicano expresa que la armonía pitagórica no tiende a lo simple, sino que “abarca numerosos niveles de la realidad, desde el estético, pasando por el ético, hasta llegar al ontológico” (p. 28). Ante el desprecio del pensamiento aristotélico sobre

la sabiduría órfico-pitagórica, María Zambrano en el capítulo sobre la condenación de los pitagóricos sentencia que:

Es aventurada inquisición ésta de descubrir el fondo sagrado oculto que inspira un pensamiento, una actitud vital. Y la manera más recta parece ser la de acudir a lo que tal pensamiento y tal actitud vital han producido y descubierto. Y los pitagóricos, ya se ha dicho, descubrieron y adoraron música y matemáticas, artes del número. Y la música, arte del tiempo. (Zambrano, 2012, p. 82)

Se comprende, entonces, que la aventura o hallazgo de niveles, como lo relata Beuchot, refiere al encuentro y aprehensión de diferentes formas o imágenes – símbolos – características en el saber pitagórico que Zambrano estudia y siente con el fin de recuperar el fondo sagrado, esto unido con la recuperación de lo poético.

Mario Trevi (1996), en sus primeras páginas de la obra *Metáforas del símbolo*, comprendía que el símbolo se arraiga y profundiza a finales del siglo XVIII e inicios del XIX con la propuesta romántica, ya que se entendía el símbolo como “dimensión particular e irreductible de la actividad psíquica” (p. 4); Zambrano en su ensayo “Hacia un saber sobre el alma” también comprendió que el hombre romántico, por medio de la poesía, sentía un saber profundo – cósmico – que la razón es incapaz de sentir; se halla así una relación con la propuesta de Trevi al afirmar que: “para los Románticos, la parte «soñante» del hombre, la oscura e inagotable matriz de imágenes, tiene un potencial creador más alto que el del raciocinio” (p. 4). Por tanto, “el símbolo deviene el motor de un modo de pensar del hombre opuesto a la razón cartesiana” (p. 4). Precisamente, la filósofa malagueña define el símbolo dentro del capítulo ya mencionado de *El hombre y lo divino*, permitiendo así un acercamiento íntimo a los diversos símbolos que ella acogerá del saber órfico-pitagórico: “el símbolo tiene un sentido absolutamente real para quien lo crea”; asimismo, asume los símbolos como “el lenguaje de los misterios” (Zambrano, 2012, p. 111). El símbolo como materia y, de la misma manera, como revelación de la verdad oculta – sagrada – le favorecieron a María Zambrano hallar la *razón poética*, la búsqueda de lo sagrado, de la palabra viva, en diversas estancias de la realidad. Como lo afirma Trevi, el símbolo se establece con “el sueño, el síntoma, el delirio, la obra de arte, la imaginación religiosa” (1996, p. 5), esto quiere decir que lo simbólico es “el medio específico a través del cual se revela la parte oscura de la psique” (p. 5). Ahora bien, en términos junguianos el símbolo, que puede representar cualquier elemento de la cotidianidad, tiene connotaciones

particulares diferente a lo habitual de ese elemento; por esto Jung (1995) explica que cuando la simple razón es incapaz de interpretar o comprender un significado de alguna palabra o imagen se usan “constantemente términos simbólicos para representar conceptos que no podemos definir o comprender del todo” (p. 21).

Los primeros símbolos que Zambrano expone para contraponer la intransigencia aristotélica – de la sustancia – son música y número que, dentro del saber pitagórico, alcanza un “universo-armonía” permitiendo que imágenes divinas “hubieran podido seguir existiendo” (Zambrano, 2012, p. 80). La trascendencia de la música y los números en la filósofa veleña se enfoca en la necesidad de recuperar una guía, no racional, que dirija, a través de la musicalidad y el orden, a la realidad sagrada. En este caso, la tríada palabra-música-número se une a la necesidad de hallar lo originario ante la imposibilidad o indiferencia de la actitud filosófica, es decir, Zambrano busca, desde un sentido musical, la incorporación de lo divino y, en consecuencia, la inserción de lo sagrado. Ante esto, Susan Campos Fonseca (2011) argumenta que la música en la pensadora española no se concibe como simple concepto abstracto, sino que alude a una palabra iniciática silenciada por la filosofía, por lo que “buscará otro [método] posible en sentido musical (sonido, vibración, ritmo propio), guiado por una razón a la que llamaré «mediadora»” (pp. 229-230). La música en Zambrano se convierte en la manera sonora de discurrir y fluir para y por el fondo sagrado; sin duda, el sentir musical de la pensadora española se fusiona con la palabra racional que encuentra incuestionable dentro de la formación poética de la razón y la exposición de la palabra primaria.

María Zambrano comenta, entonces, que música y número han de relacionarse con el espacio-tiempo (cosmos), esto brinda un acercamiento a los dioses: “a pensar en lo divino” (Zambrano, 2012, p. 82); asimismo, música y número – espacio y tiempo – conlleva a la aparición de lo real. Sin duda, el arte del tiempo (música) constituye en los pitagóricos un dios temporal; Zambrano sentencia que este dios “es la revelación intelectual del fondo sagrado de donde se ha partido, tendremos que es al Tiempo primario, al Tiempo sagrado a quien los pitagóricos debieron de sentirse apegados” (p. 83). Ante esto, la música concebida por Zambrano dentro del saber pitagórico debe captarse como símbolo intermedio entre lo sagrado y lo profano; esto que denomina como “la magia persistente de los números y el canto” (p. 84) ha de entenderse como el efectuar originario del tiempo, en consecuencia, la existencia de la realidad del hombre. Asimismo, el concebir la historia del hombre a través de la armonía se concreta, de

forma paralela, un saber del alma, esto quiere decir que el sentir musical en el hombre le permite internarse y comprender eso primario del tiempo:

Lo que se revela y se hace accesible por la música son los infiernos del tiempo de la naturaleza, del alma entre la vida y la muerte, que hubo de atravesar para saberse a sí misma y ponerse a salvo. El Simple sentir del tiempo es infernal. (p. 84)

Retomando la noción de alma, aunado al número y música, debe comprenderse que el tiempo que es revelación, aparición y manifestación gracias a aquellos símbolos – “tiempo cósmico” – es el que revela y descubre el alma; gracias a la armonía producida por la matemática y el sentir musical se revela el tiempo, de ahí se descubre el alma: “revelación de inspiración órfica” (p. 90), logrando, por último, una presencia del hombre empapado de todo lo anterior.

Gracias a la armonía del *logos* numérico y musical se concreta y conoce el alma; aquella armonía y orden, que es producto de los contrarios, posibilita el “movimiento incesante” del universo. Para Zambrano el cosmos pitagórico no se fundamenta en lo hermético y la imposibilidad de rescatar lo otro (p. 89), antes bien, la constante relación de las formas produce el devenir incesante del universo, esto, por ende, concede que la propia realidad sea “exterior a sí misma; volcado como los sonidos en la melodía, como la melodía en la armonía. Es el tiempo exteriorizado” (p. 89). La relación entre limitado e ilimitado deviene armonía, puesto que, como lo expone Beuchot, “el límite es el dador de formas, lo que conforma, lo que informa a eso ilimitado que es la materia” (2004, p. 30). Dicha armonía entre lo determinado e indeterminado produce el movimiento de esferas que emiten melodía, este devenir de los cuerpos afianza, entonces, la exaltación del alma. Zambrano ya había sentenciado que el alma se descubre a sí misma, en su misma realidad; no es construcción humana, sino que “el cuerpo recibe del alma una armonía” (p.31). Siendo el alma “semilla órfica y pitagórica” (Zambrano, 2012, p. 91), indiscutiblemente posee una caracterización musical – poética –, lo que puede significar el intermedio entre lo divino y lo profano: “La memoria sobrehumana de Pitágoras se ha convertido en «reminiscencia»; memoria que rescata el alma del padecer de su historia, para hacerla reconocerse en su origen” (p. 94).

La visión zambraniana del alma, aunada a la pitagórica, concede una construcción móvil y rítmica de aquella. Esto propicia una comprensión y percepción ontológica por medio del ritmo y la armonía. Este constante movimiento anímico ofrece un descenso a los infiernos para

alcanzar, luego, una purificación. Francisco Martínez González (2008) establece que “el alma es pensada y sentida siempre como elemento móvil (móvil por mediador entre cielos y tierra, entre los íferos y las regiones celestes), y es justamente esa movilidad la que aplica y determina la afinidad ontológica entre alma y música” (p. 177). María Zambrano comprende que la filosofía ha marginado, en su totalidad, la relación y el movimiento de lo opuesto, es decir, hay un abandono de lo otro que impide un acercamiento al fondo sagrado. Es por esto que la pensadora adopta el saber pitagórico-órfico como *logos* misterioso y oculto que posibilitaba el acceso a los íferos, “a lo que los pitagóricos llamaron «infierno terrestre»” (Zambrano, 2012, p. 105); esto ha de entenderse como un “padecer del tiempo” (p. 107). Si bien la música y el número han de entenderse como ordenadores – forma de tiempo –, es esencial asumir la temporalidad órfico-pitagórica como sustancia originaria, es decir, se padece el tiempo en cuanto se esté perdido y es errante en los infiernos, como le sucedió a Orfeo: “de aceptación total y aun de avidez del alma por lanzarse a su viaje y apurar su padecer del tiempo” (p. 107).

El alma se manifiesta, entonces, en sentir errante y originario, en un “sentirse suspendido y flotante, a merced de una totalidad desconocida que nos mueve” (p. 105). Se constituye, así, una realidad o conciencia en tiempo sagrado, es decir, en un espacio donde el tiempo no se piensa, solo se deambula en él, siendo entonces la música y el número símbolos armónicos y ordenados del tiempo sagrado y, además, facilitadores de la exaltación del viaje del alma, se acontece a uno de los primeros “dones” del hombre: la palabra poética. Para Zambrano, la presencia de la palabra poética en el hombre se configura a través de la actitud órfico-pitagórica, es decir: “padecer el tiempo es recorrerlo sin ahorrar abismo alguno la muerte y aún algo peor, este andar perdido, de andar errante, como todos los poetas genuinos lo andarán un poco siempre, como codo el que padece” (pp. 107-108). La palabra poética nace ante el padecer del tiempo; el errar y el delirar, como sucedió con Orfeo, afronta el surgimiento de la poesía, de la palabra que es “llanto” y “gemido” como se presenta en la tragedia griega. La aparición del llanto y la queja, antes de ser palabra poética, se “moldea” gracias al número y la música. El llanto y el gemido, que es “padecer del alma”, se manifiestan en pleno descenso a los infiernos y abismo del tiempo, por lo tanto, aquellos se fusionan con la música para obtener “la forma más musical de la palabra: poesía” (p. 109).

En este sentido, Zambrano utiliza la figura de Orfeo con el fin de sustentar y mostrar el surgir de la palabra poética en la propia temporalidad sagrada. Inicialmente, la pensadora española

asume el viaje de Orfeo a los infiernos como fundamental por la misma acción de descender que significa delirar y padecer, lo que se relaciona con la poético (p. 108). El estar en el infierno hace que Orfeo gima y padezca, pues según Zambrano “la música sale del infierno” (p. 109), por lo que los gemidos de Orfeo son, esencialmente, entonaciones dulces y misteriosas; estos ruidos mansos logran la revelación del alma convirtiéndose en intermediario “del sufrimiento indecible y el *logos*” (p. 109), esto puede significar, entonces, que el alma como mediadora entre lo oculto y lo visible va configurando la palabra musical: la poesía. Aquí, la filósofa malagueña retoma la figura de Orfeo y con él los símbolos que dan armonía, con el objetivo de fijar el momento en el que música y número – tiempo sagrado – suenen y se escuchen en la voz humana para sentirse como “la más pura y simple forma matemática: el número sagrado inicial del canto” (p. 110).

En 1986 en *Diario 16*, María Zambrano publica el artículo “La voz abismática”, incluido en *Las palabras del regreso*; en este corto texto la pensadora española retoma el símbolo de música y canto con el fin de manifestar que la palabra poética de Clara Janés⁸ inicia siendo música sagrada para afianzarse como palabra melodiosa. Ahora bien, la importancia de citar este artículo posterior a *El hombre y lo divino* reside en dos sentencias que Zambrano incluye y que, indiscutiblemente, se conecta con lo expuesto inmediatamente anterior, donde se halla la presencia del gemido de Orfeo que es, en esencia, canto dulce y amansado configurándose así la palabra poética: “Y entonces nace la voz que no es hacia, ni sobre, ni porqué, en donde todo rastro se ha borrado; voz abismática, voz que sale, sin romperlo, del silencio, voz que está sobre el abismo, sostenida por la música, abrazada con ella” (Zambrano, 2009, pp. 294-295).

Por otra parte, Blanchot encuentra en el mito de Orfeo construcciones simbólicas imprescindibles para presenciar el surgimiento de la palabra. Para Blanchot, la búsqueda de Eurídice simboliza el encuentro del poeta con lo “profundamente oscuro” (1969, p. 161), lo que significa que de allí surge lo estético impregnado por la noche que, para el pensador francés, es Eurídice. Empero, Blanchot halla en el descenso de Orfeo una desmesura, lo que en Zambrano sería el padecer, puesto que en el errar en la profundidad oscura de los infiernos, para tener contacto con lo artístico y nocturno – Eurídice – el poeta se pierde; no encuentra

⁸ Clara Janés mantuvo contacto telefónico con María Zambrano durante el exilio de esta, además, la pensadora malagueña logró leer algunos libros de Janés encontrando, allí, un vínculo entre las dos gracias a la poesía y la mirada mística de la música. En 1984, Janés y Zambrano por fin se conocen personalmente logrando, así, un vínculo amistoso fraterno.

acercamiento con su amada: “si no la hubiera mirado, no la hubiese atraído y, sin duda, ella no está allí” (p. 162). Por lo tanto, la única manera en que Orfeo se relaciona con Eurídice es a través de la música – el canto –; por medio del himno cantado, Orfeo la halla:

Solo es Orfeo en el canto, solo puede relacionarse con Eurídice en el seno del himno, solo tiene vida y verdad después del poema y por él, Eurídice representa esta dependencia mágica que fuera del canto hace del él una sombra, y que solo lo libera vivo y soberano en el espacio de la medida órfica. (p. 162)

El descender a lo profundamente sagrado y padecer la oscuridad son, para Blanchot, símbolos esenciales en el propósito de dar luz a la palabra, por lo que toma el canto como exposición originaria que propicia el nacer de la poesía: “Escribir comienza con la mirada de Orfeo, y esa mirada es el movimiento del deseo que quiebra el destino y la preocupación del canto; y en esa decisión inspirada y despreocupada alcanza el origen, consagra el canto” (p. 166).

La manifestación órfico-pitagórica en el pensar zambraniano adquiere una envergadura en cuanto la necesidad que tiene la filósofa de recuperar el carácter sagrado en la actitud filosófica; entender la *razón poética* en clave pitagórica es crucial para la presencia de formas, imágenes, símbolos; en *El hombre y lo divino* detenta trascendencia para la recuperación y resurgimiento de la palabra naciente. La *razón poética*, entendida como método o guía, se instala en diversos signos que posibilitan el acaecer de la poesía y, por consiguiente, la vigilia de lo ontológico. Para esto es importante que se acceda al centro, puesto que “la realidad toda, «las circunstancias» en su totalidad, se configuran en un centro y en una periferia. El centro es el lugar de lo sagrado” (Zambrano, 2012, p. 43).

2.2. *Claros del bosque* (1977): los espacios simbólicos y poéticos.

Ha de iniciarse este apartado con una metáfora presentada por Zambrano en *El hombre y lo divino* al relacionar al poeta con la paloma:

El camino abierto paso a paso, mirando adelante hacia el horizonte que se va despejando, que absorberá el nombre de “método” y el camino que la paloma traza en el aire sin saberlo llevada sólo por su único saber; el sentido de orientación. No deja huellas, mientras el camino llamado

“método” será siempre una traza, una línea visible que exige ser recorrida. (Zambrano, 2012, p. 70).

Asimismo, previo a este argumento, la pensadora malagueña asume el silencio como espacio originario de la poesía y ha de desprenderse de aquel gracias a la música. Con estos dos principios puede entenderse el origen del despertar poético; a partir del silencio y la oscuridad, espacio donde habita la palabra, se va constituyendo la *poiesis* que no se comprende como proceso sistemático, sino que es un aleteo que se va dirigiendo al alborear total; empero, dicho vuelo va pasando por diversos espacios esenciales y cruciales para el surgir de la poesía. La *razón poética*, la expresión para el alma, el amor y el corazón, permiten que la historia del hombre se fundamente en la poesía, ya que como lo propone Chantal Maillard (1992):

Poesía e historia, alumbrados por la razón, permiten que el hombre se descubra en su ser. Por ello puede decirse que el destino del hombre reside y se forja en su pasado, pues el horizonte ofrece a quien lo contempla una curvatura, nunca el final de una línea recta. (p. 50)

Por lo tanto, es menester, para el renacer del hombre y su unión con lo sagrado y la configuración de su “circunstancia”, brote del espacio sombrío un mediador entre ese espacio profundo y la realidad profana; no obstante, ese puente es una “larga cadena” de símbolos; de una realidad se ocultan cantidad de dimensiones, por esto, la palabra poética, entendida como vehículo, es la que ofrece la emanación de lo oculto y marginado por la razón sistemática: “Será menester internarse en ellos [reino de los sueños] para, descifrándolos, llevar al ser en ellos adormecido a las esferas de la vigilia” (Maillard, 1992, p. 55).

En Zambrano la palabra tiende a ser polisémica y fluida, aspecto que la relaciona con el alma; la palabra, siendo motor de la historia, emana un aire de misterio y profundidad que, de inmediato, se ubica en lo abismal. Siendo la palabra necesaria para un sentido profundo de la historia y, asimismo, una necesidad de vincularse al *logos* filosófico, la pensadora malagueña publica el ensayo, o poema en prosa⁹, *Claros del bosque* en 1977 cuando vivía en La Pièce, en

⁹ Se asume esta distinción de *Claros del bosque* como ensayo literario, claramente, sin embargo, puede concebirse, dada la brevedad y la apreciación confesional que puede aparecer en este escrito, como poema en prosa. En cuanto a lo confesional, se recuerda que la imagen del bosque para Zambrano fue trascendental, puesto que recorría este lugar junto a su hermana, y cuando ella muere, María sigue recorriéndolos en soledad y silencio, una experiencia casi mística. Además, entendiendo el ensayo como obra de arte y como una apreciación subjetiva de la realidad, *Claros del bosque* se somete a ser poema en prosa, puesto que, dentro del orden y argumentación ensayística, existe la musicalidad en la escritura y, además, la apreciación subjetiva de diferentes símbolos que permiten, entonces, la construcción y creación de la metáfora. *Claros del bosque* es un ensayo creador.

el Jura francés. María Carrillo Espinosa (2012) precisa que: “una diferencia significativa respecto a las obras anteriores es que este libro es una composición unitaria, redactada en un período más breve y sin fragmentos previamente publicados” (p. 179). María Zambrano comienza a construir *Claros del bosque* en 1971, sin embargo, la muerte de su hermana Araceli lleva a la filósofa a un puro silencio que ha de ser trascendental en la obra; el vagar por las zonas boscosas de La Pièce sin disquisiciones presentes propician un contacto íntimo con su propia hermana: “Yo recorría aquellos parajes, aquellos parajes que fueron los de nuestra vida, con la misma espontaneidad y mirando sin sentir mi mirada” (Zambrano, 1997, citado por Carrillo Espinosa, 2012, p. 180).

En *Claros del bosque* está la búsqueda incesante por lo iniciático, el anhelo de encontrar el centro, espacio sagrado donde se concibe la mediación entre lo sacro y lo profano. Este ensayo, por medio de lo simbólico, recoge las experiencias vividas de Zambrano cuando se introducía en el bosque, y, en consecuencia, el simbolizar su estadía en el bosque posibilitó incursionar profundamente para rozar el germinar de la palabra. Ortega Muñoz (1994) entiende que *Claros del bosque* es sentir la palabra poética “cuando solo es promesa, apenas un leve eco del corazón, «palabra originaria»” (p. 104). Con esta sentencia de Ortega debe comprenderse, entonces, que el bosque se convierte en la guía espiritual que logra el recorrido no solo de la palabra para surgir, sino que también es el camino en el que el hombre se transforma para su estar en el mundo; su condición ontológica, a través de un saber del alma: “Claros del bosque puede ser considerada como guía espiritual que nos muestra la senda para lograr una *vita nova*, una transformación interior que nos haga aptos para acoger la revelación de la verdad” (Gómez Blesa, 2018, pp. 57-58). En este caso, el bosque toma un simbolismo fundamental para el caminar y el resurgir poético y ontológico. Juan Eduardo Cirlot (1992) en su *Diccionario de símbolos* define al bosque como “principio materno” y de “abundante vida vegetal, no dominado ni cultivado, y que oculta la luz del sol” (p. 102), además, el lugar “contiene toda suerte de peligro, de enemigos y enfermedades” (p. 102), y, por último, el bosque fue “de los primeros lugares consagrados al culto de los dioses” (p. 103). Con estas acepciones, es posible relacionarlas con *Claros del bosque* entendiendo este ensayo como punto de partida para alcanzar el centro y que en el transcurso de su estadía en el bosque hallará sombras, silencios, imágenes oníricas, imprescindibles para el acontecer de lo sagrado.

De la misma manera, José Ortega y Gasset en la “Meditación preliminar” de las *Meditaciones del Quijote* describe el bosque verdadero como aquel que “se compone de los árboles que no

veo”; “el bosque está siempre un poco más allá de donde nosotros estamos” (1958, p. 30). Adentrarse y profundizar en el bosque tiene su grado de complejidad, empero, introducirse en aquel ofrece al hombre un encuentro de sí mismo: esplendor y reconocimiento. Así, el claro del bosque, para Zambrano, “es un centro en el que no siempre es posible entrar. Es otro reino que un alma habita y guarda” (Zambrano, 2019, p. 27).

El poeta, y amigo de Zambrano, José Ángel Valente, además de organizar *Claros del bosque* para su publicación, también desarrolla una bella interpretación de esta obra en su corto ensayo “Del conocimiento pasivo o saber de quietud” (1981); la presencia de lo vacío, oscuro y silencioso son símbolos fundamentales en la poesía de Valente, por lo tanto, halla afinidad con la ensayística zambrana cuando anuncia que sumergirse en el bosque para el encuentro con la palabra se da en el “imperceptible moverse de la quietud” (p. 6). Para Valente la quietud del centro ha de significar una búsqueda del corazón; sentir el recorrido por el bosque. La quietud es un rechazo al proceso lógico y sistemático de la razón tirana y, por consiguiente, el conocer por medio de la quietud posibilita un encuentro con la nada:

Tal forma de conocer ha de ser ajeno, por supuesto, al método como prefiguración, como intencionalidad. De ahí que su bella y justa imagen sea el claro de bosque, en donde no siempre es posible entrar y en donde acaso no se encuentra nada. (p. 6)

La incursión a la nada – lo iniciático – no deviene en inmovilidad, sino un saber oscilante que expresa transparencia. El saber ondulante en el claro del bosque ofrece, además, diversidad de espacios e imágenes donde se transita para alcanzar la comunión con la palabra y el nacer de esta. En este caso, Zambrano, en el primer apartado titulado “Claros del bosque”, afirma que el método para encontrarse con el centro debe surgir de un “*incipit vita nova* total, que despierte y se haga cargo de todas las zonas de la vida” (Zambrano, 2019, p. 32). Penetrar, entonces, en ese espacio nulo y vacío no se logra, únicamente, a través del método “estrictamente filosófico de Aristóteles y Cartesio” (p. 33); la autora veleña comprende que para dar luz – *incipit* – a una nueva vida – *vita nova* – es necesario el vínculo entre pensamiento y poesía para la construcción histórica del hombre basado en el amor. Por esto, la pensadora española ve la necesidad de incluir la mística dentro del método permitiendo, así, un “vivir poético” (p. 33). La manifestación mística en el método es, claro está, un constante movimiento al horizonte, a la aurora, empero, la relevancia de lo sagrado – el centro – hace que el “vivir poético” se dirija a un espacio previo a la pregunta filosófica que puede interpretarse como la exterioridad; en este

caso, Zambrano se acentúa en el “fondo de esa herida que se abre hacia dentro, hacia el ser mismo” (p. 35).

Como se evidenció en *El hombre y lo divino*, surge el llamado de descender a los infiernos y encontrar, en medio del fondo profundo, ese canto musical que es la palabra poética. El gemido o llamado por intuición o premonición de la palabra hace que, según Zambrano, se recorra el bosque, “de claro en claro”, y que, tal vez, en ese peregrinar “puede dársele el que descubra algún secreto lugar en la hondonada que recoja el amor herido” (Zambrano, 2019, p. 35).

En el pleno silencio, la nada y el vacío, está la “palabra presentida”; caminar el bosque y establecerse en otros claros concebirá un leve despertar, un pequeño balbuceo de la palabra. “El despertar”, como segundo apartado de *Claros del bosque*, presenta diversidad de espacios e imágenes que anteceden la plenitud del “vivir poético”, sin embargo, se consideran esenciales desde el factor de movimiento que caracteriza el saber poético; por esto, el título que acompaña “El despertar” es “La preexistencia del amor”, este preexistir debe comprenderse como el estar alejado de una realidad concebida, un evento experiencial donde haya una anulación de juicio, un “despertar sin imagen, sin imágenes algunas de la realidad” (p. 39). Se halla fundamental esta antesala en el sentido de encontrar y aprehender un espacio supratemporal que se entienda como un “errar” y “padecer” que posibilite, posteriormente, libertad a través del método: la *razón poética*. Zambrano, en *Notas de un método*, argumenta que la experiencia, como extravío, facilita la formación y liberación tanto del hombre como de la palabra, esto por medio del método: “Más ha sido indispensable una cierta aventura y hasta una cierta perdición en la experiencia, un cierto andar perdido el sujeto en quien se va formando” (Zambrano, 1989, p. 18). El deambular por la experiencia está sujeto a mirar de manera constante, a un vigilar por parte del amor que ofrece un mínimo despertar, no obstante, “la fuente de la vida [se] va regando oculta” (Zambrano, 2019, p. 40). El preexistir en el amor deviene nacimiento y liberación: “baño de purificación” (p. 40). Esta primera libertad que siente el hombre no se zafa de ese primer círculo natal, pero la decisión impetuosa del hombre por afrontar su realidad hace que el ascenso sea constante y la respiración aliente un abrir los ojos para tener un encuentro con la luz que “de seguir así, sin interrupción, vendría él a ser como una aurora” (p. 43).

Ahora bien, el conato y primer suspiro del hombre que facilita el constante ascenso a la luz no se constituye solo; la palabra, que aún se halla “indecisa” y “apenas articulada” debe avivarse para unirse al hombre, es este quien imprime inspiración y hálito para el despertar de la palabra:

“Y la palabra se despierta, a su vez, entre esta confianza radical que anida en el corazón del hombre, y sin la cual no hablaría nunca” (p. 45). La palabra, a pesar del acompañamiento humano en su avivamiento, aún se encuentra adormecida y aletargada: “comienza a brotar como un susurro en palabras sueltas, en balbuceos” (p. 45).

Sin embargo, esa docilidad de la palabra naciente no debe asumirse como caracterización peyorativa, “esta breve aurora” (p. 45) debe comprenderse como un “claro”, es decir, la palabra no se desvincula de forma violenta del útero germinal, sino que ha de resguardarse allí en la nada, como secreto, para mantener su claridad y sacralidad, esperando que ese recorrer el bosque trascienda a una aurora: “Y esa palabra perdida puede ser «la palabra única», secreto del amor divino-humano” (p. 45). Aquí, Zambrano cree entrever en el “murmullo de la paloma”, tal como dice San Juan de la Cruz en su *Cántico espiritual*: “Diréis que me he perdido, que andando enamorada, me hice perdediza y fui ganada” (de la Cruz, 1991, p. 83). El componente místico de la palabra olvidada en pleno claro, si bien no se detalla como factor negativo, tampoco tiene el objetivo de esconderse y perderse. En el breve apartado “El ser escondido – la fuente”, la pensadora española hace referencia a un estado de luz “que se enciende sin que se sepa cómo en la oscuridad” (Zambrano, 2019, p. 49), ofreciendo un breve movimiento y acercamiento a esa llama que, para Zambrano, se configura en revelación, puesto que el ser siente la afección de fluir en ese espacio profundo; es una irradiación pura y serena que no agita con desmesura su estadía en el fondo, en el propio preexistir: “Y así, esa paz que se derrama del ser unido con su alma, esa paz que proviene del sentirse al descubierto y en sí mismo, sin ir a enfrentarse con nada y sin andar con la existencia a cuestas” (p. 49). La autora asume en este caso un iniciar la vida sin la necesidad de Cronos ni el propio existir; se denota un vaivén donde hay un contacto con el amor – la luz – y, ante esto, un leve encender del alma. Sin embargo, este hálito del ser se apaga y el ser retorna a su “oscuro lugar donde brota, tímido, la fuente por escaso que sea, su caudal, la vida” (p. 50).

Zambrano, encontrando la necesidad de recuperar reinos excluidos por la razón, siente que el preexistir se comprende como un experimentar la vida desde el mismo preámbulo de esta; en el apartado “El tiempo naciente” se emplea el símbolo de temporalidad previo a la propia noción de tiempo. La filósofa utiliza ese “tiempo que brota sin figura ni aviso” (p. 50); es movimiento limitado e ilimitado en cuanto armonía vivencial. Este tiempo puede relacionarse con la concepción griega de tiempo de vida o acontecimiento: *aion*; teniendo claridad que en el algún momento el trasegar histórico acaezca, es de gran relieve insertar en Cronos elementos

esenciales que solo la palabra naciente y el espacio sagrado brindan a la vida: “este palpitar que no es ser ni solamente vida, sino vivir ya y desde ahora. Un aliento congénito con el nacimiento que se recibe desde la oscuridad y que sostiene cuando la luz de alguna manera se hace” (p. 51).

En “Hacia un saber sobre el alma”, María Zambrano había concebido y captado la necesidad de emprender un viaje a la propia alma que ofrezca una comprensión nítida y profunda de la vida. Ya en 1934 la pensadora se cuestionó si los abismos del corazón han de quedarse sin luz o si el alma ha de ser abandonada (Zambrano, 2005, p. 19). Empero, la *razón poética* ubica el alma en un espacio preponderante para convertirse en mediadora entre “el yo y la fuerza de la naturaleza” (p. 25). El alma, como el elemento fluctuante y ligero, logra una combinación entre lo luminoso y lo sombrío. Así, en el apartado “La salida – el alma” de *Claros del bosque*, el alma se zafa de la significación psicologista y analítica; se define y mueve por sí misma: “va a solas, y va y vuelve sin ser notada” (Zambrano, 2019, p. 52). Ya en *El hombre y lo divino* se expresaba el libre movimiento del alma por el espacio; en *Claros del bosque*, el alma en constante movimiento oye los llamados, las invocaciones o conjuros de estilo religioso (p. 52). El alma, que se relaciona con la propia música y la palabra, ofrece un nuevo avivamiento del ser escondido, empero, este avivar simboliza el vuelo, un aletear que halla al ser para invitarlo al espacio donde mora el alma. Esta alegoría de la paloma y su revoloteo ha de entenderse dentro de la revelación de la vida del hombre en cuanto configuración de sí mismo sin abandonar la oscuridad, no obstante, teniendo leves despertares que faciliten su transcurrir rancio-poético, lo que la filósofa denominó como “Pasos”.

La *razón poética* entendida como método fluido indispensable para la reforma del entendimiento puede adaptarse fácilmente a la metáfora del vuelo de la paloma – que es movimiento del alma – en el sentido de tener la capacidad, como lo propone Gisel Pujalá (1993), de “adecuar todos los ámbitos vitales y que abarque todas las zonas de la vida” (p. 121). Esto ha de entenderse como una presencia activa y relevante de la poesía unida a la razón filosófica, puesto que indagar y adentrarse en las propias entrañas de lo originario se concibe como un imposible para la sola razón: “Ese vuelo al que ningún análisis científico puede dar alcance” (Zambrano, 2019, p. 53).

En el capítulo III de *Claros del bosque* titulado “Pasos”, hay un primer apartado que no supera las quince líneas, empero, la carga simbólica y poética de este inicio es crucial para recorrer

ese camino que es pura transparencia. Este inicio del recorrido Zambrano lo llamó “Método”. El método zambraniano tiene un movimiento previo, como ya se acotó en párrafos anteriores; es un estar escondido en la plena oscuridad, como se presenta en *Notas de un método* el preexistir es “un padecimiento, un mutismo, un no ver, una privación no siempre configurada, un estar sumergido en el desconocimiento” (Zambrano, 1989, p. 20).

Este desconocimiento y “no ver” permite al hombre y la palabra unos efímeros momentos de luz y alba, además, la posibilidad de vincular al ser escondido con el alma. Sin duda esto es el origen del método, por lo que Zambrano expone: “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” (Zambrano, 2019, p. 59). El inicio del método, el mismo origen del camino, no constituye un hacia arriba, sino hacia las entrañas. Si se retoma *El hombre y lo divino*, el símbolo del infierno y la acción de descender se relaciona íntimamente con el origen de la música y, en consecuencia, del alma. Por lo tanto, en el descender a los infiernos se aprecia el gemido y la queja que denote dulzura, es decir, se halla “la forma más musical de la palabra: la poesía” (Zambrano, 2012, p. 109). El método zambraniano inicia en la plena *catábasis*, un descenso a “los profundos” donde se logra una purificación del *logos* a partir del padecer y no-ver y, luego, un despertar en el que palabra, alma y vida asoman, posteriormente, una nueva vigilia. La *catábasis* deviene *Anábasis*, es decir, un subir, el ascender a la luz y al hallazgo sin desprenderse de ese origen, sin la necesidad de recorrer el camino con violencia a acontecer en la luz: “sin forzar ninguna puerta y aun sin abrirla, sin haber atravesado dinteles de luz y de sombra, sin esfuerzo y sin protección” (Zambrano, 2019, p. 59). Debe comprenderse que en “Método” surge la relación oscuridad – luz donde el hombre, con su despertar y la noción de tiempo vital (*aion*), a través del movimiento y su vínculo con el aleteo de la paloma, o por lo menos abrir, el lugar privilegiado que brinda la unión entre cielo–infierno. Además, debe concebirse al movimiento como factor preponderante en cuanto al método, ya que, como lo propone Carrillo Espinosa, el moverse libremente significa “disolver la severidad” (2012, p. 206) del método y discurso filosófico.

El método, entonces, se convierte en un camino que no depende del aviso o la protección; la *razón poética* recoge y retoma la revelación de las entrañas y el corazón como formas indiscutibles de hallar el secreto. Por esto, en el segundo apartado de “Pasos” aparece “Las operaciones de la lógica” que se interpreta en la presencia de imágenes y símbolos excluidos por la lógica filosófica y que el caminar zambraniano salva para fundar el origen desde lo

infernol y oscuro. Aparecen “Los íferos” como primera operación lógica. Si se atiende la referencia del infierno en *El hombre y lo divino* como origen y espacio en el que surge el alma y la poesía, es coherente que Zambrano haya ubicado aquel apartado como punto de partido del método. En “Los íferos”, la pensadora ofrece, de nuevo, una crítica a la desmesura y violencia de la filosofía por hallar la verdad; aquí se utiliza la figura de Sócrates y su muerte como la posibilidad de restablecer la manera como se encuentra la verdad. La muerte de Sócrates, según Carrillo Espinosa, es entendida por la filósofa española como “reparación de la lógica formal” (2012, p. 198), esto se asume en un “detenerse del ánimo” (Zambrano, 2019, p. 63) y hacer un retroceso hasta las entrañas para un retroceso y concebir de forma pura la razón. Aquí Zambrano argumenta que antes “de formularse juicio alguno” sobre la vida y muerte de Sócrates es imprescindible “percibir con los sentidos interiores” (p. 63).

Luego, surge una nueva operación lógica que se corresponde con la *razón poética*; María Zambrano anuncia la unión entre juicios y sentidos interiores – filosofía y poesía – que propicie una comprensión transparente de esa realidad – la muerte de Sócrates –. La utilización metafórica de la figura socrática, su particular muerte y la relación con los íferos, advierte que debe anularse la rigidez y seguridad de los juicios, es decir, Sócrates simboliza la rigidez filosófica, por lo que su muerte significa, para Zambrano, una reestructuración del método y la palabra. Suspender el juicio y detener el ánimo se dan en los íferos; ha de padecerse, esencialmente, en lo oscuro para tener el alcance de la luz, y solo el sentido interior, el corazón, posibilita la *anábasis*, así lo expresa la filósofa española en su corto ensayo “Un descenso a los infiernos”:

Son las llamadas «entrañas» las que no pueden abrirse sin quedar heridas y, al quedar al descubierto, afrentadas. Las entrañas son aquello que no puede abrirse, al menos, directamente; ha de hacerse siempre a través del corazón, y el corazón a través del alma. (2012, p. 80)

Para Zambrano Sócrates muere para liberar a la razón de la vertiginosa decisión de saber, acto seguido, nace el delirio, el padecer y, además, la alegría, la danza y la *mimesis* teatral – poesía trágica –. En el apartado “El delirio – el dios oscuro” la filósofa malagueña utiliza el nacimiento de Dionisio, nacimiento incompleto, para referir el origen del método desde el padecimiento y lo inacabable. En *El hombre y lo divino*, Zambrano define a Dionisio como el único dios que “saca de sí” el alma humana: “la hace danzar en una metamorfosis liberadora; le da, en suma, el don de la expresión, la embriaguez para que se atreva a expresarse” (2012, p. 57). Dionisio,

siendo deidad inacaba y que tiende al padecimiento, pero la embriaguez y expresión también hacen parte de él, permite una correspondencia de contrarios como se evidenció en “Método” alcanzando, así, un despertar dentro de los ínfimos del alma, la vida y la misma palabra. Nuevamente, como lo arguye Carrillo Espinosa el nacimiento inacabado de Dionisio da cuenta de un claro “que concilia el llanto, el grito y la risa” (2012, p. 212); se halla, en fragmentos sueltos, la palabra poética:

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. (Zambrano, 2019, p. 64)

La expresividad delirante del movimiento inacabado, el gemir y llorar en los ínfimos, la danza y la alegría que produce la embriaguez – todo esto entendido como centro – se representa como “el cumplimiento”, es decir, desde la presencia en los profundos se acontece la expresión vital del alma, la palabra y la vida gracias a la vibración y palpitar del corazón; la figura de Sócrates y Dionisio para Zambrano producen “una suerte de desnudez que hace sentir que se está renaciendo” (p. 65).

Las palabras utilizadas por María Zambrano en “El cumplimiento” refieren a un despertar vital gracias a la *razón poética*; el nacer desnudo y el renacer de la vida detallan un retornar al pasado que posibilite una reconstrucción tanto ontológica como poética. Asimismo, el nacer “sin cobijo, sin apoyo, sin punto de referencia” (p. 65) se interpreta como el movimiento libre y delirante del método que cumple, por lo tanto, una expresividad de vida “sin historia, vida que es solo vida y nada más” (p. 65). La autora veleña muestra, al igual que en *El hombre y lo divino*, un inicio de vida, una primera experiencia del corazón, que se forja sin la historia, denota un movimiento danzante y despojado de toda historicidad. Ante esto, la pensadora define la vida sin historia como:

La recién llegada, la encontrada, la aparecida, un puro don. Y así quedará siempre, para quienes estuvieron despiertos durante el acontecimiento, la presencia de la vida inconfundiblemente, de una vida de verdad o verdaderamente vida, sin todavía mella alguna de su inevitable hija, la historia. (p. 65)

Ante el movimiento danzante de la vida, danza que es libertad, puesto que aún no se ha cargado de historia, se logra un ejercicio temporal que ofrecerá una “doble entrega del más allá” (p. 67). La fluidez temporal que expone Zambrano corresponde al sincronismo que, muy relacionado con la noción de tiempo en *El hombre y lo divino*, “se trata es de una acción que se abre como la armonía” (p. 66). Se acerca, de nuevo, a categorías órfico-pitagóricas que establecen la unión entre la vida y el ser – alma –; la sincronización expuesta por la filósofa veleña no ofrece la búsqueda incansable para hallar el vínculo, simplemente es una sincronía entre vida y ser “que se da casi sin ser buscada” (p. 67). El tiempo para Zambrano no debe entenderse, en este caso, en sentido cotidiano; este tiempo vinculado a la *razón poética* sincroniza el mismo silencio y oscuridad “en su aislamiento”; de esta manera la *poiesis* adquiere una posición relevante, dado que la sincronía se da por “el cumplimiento milagrosamente matemático” (p. 66); en el orden matemático acaece la creación poética y, así, un encuentro esplendoroso entre vida y ser. Acto seguido, la sincronía, la presencia de la armonía matemática, acerca a esa correspondencia vida – ser al nacimiento de la poesía; el movimiento entre claros anunciará dos concepciones de tiempo imprescindibles en la configuración ontológica y, en consecuencia, el nacer de la palabra: *aion* y *cronos*, estos brindarán un transcurrir musical del tiempo donde este se “libera de esa ocupación que sufre de hechos y sucesos que sobre él pasan” (p. 69). Y, por lo tanto, el transcurrir musical del tiempo se caracteriza por la inspiración; el pasar mansamente y, especialmente, la presencia del silencio y el vacío en el caminar. También, Zambrano recupera, de nuevo, el sentido interior – corazón – y lo vincula al tiempo facilitando que se encuentre y reconozca “todo lo que pasa sin poder acabar de pasar” (p. 69). En este sentido, como lo propone Carrillo Espinosa, el tiempo figura “los seres escondidos” como “el gemido, el llanto, los desiertos, el abismo” (2012, p. 234). El corazón logra que el tiempo se torne música y, por ende, constituya el transcurrir discontinuo en el sentido de adentrarse a otros ámbitos de la realidad – delirio –. Así, “parece ser el sentir del tiempo mismo el que se derrama musicalmente sobre el sentir de quien lo escucha padeciéndolo. Una música que viene a darse en el modo de la oración” (Zambrano, 2019, p. 69). Esto último debe dar a entender, entonces, que el sentir del corazón del tiempo – la musicalidad – propicia el estar de la poesía.

María Zambrano en “Las operaciones de la lógica” hace mención constante de los ínferos, un desplazamiento pausado y libre sin la acumulación de sucesos históricos que van cargando la pura vida. El estar en el pleno origen va aconteciendo un tiempo, en medio del delirio y del padecer, vital y sucesivo que ha de conocerse como armonía; sincronismo entre vida y ser, y, en consecuencia, forja un deslizamiento temporal que se asemeja a la música y que, además,

facilita la incursión a espacios inhabitables. Dicha musicalidad y discontinuidad del tiempo lo da el palpitar del corazón, sensación que, entonces, convierte la música en palabra creadora.

Dentro del método zambrano, el movimiento musical del tiempo propicia una correspondencia de contrarios estableciendo una crítica a la luz cegadora de la racionalidad, por lo que el juego entre oscuridad y leves destellos de luz permiten una mirada más detallada de las imágenes y, por ende, la paulatina pero constante aparición de la palabra poética: “que la palabra verdadera pertenezca al mundo del mito asegura su pertenencia a ese universo pretérito y anterior al lenguaje, en el que como la luz y la sombra, alma y cuerpo eran indisolubles” (Rodríguez Alfonso, 2015, p. 48). El método se constituye en la profundidad armónica donde el quejido, el llanto, la embriaguez y la danza forjan un sentimiento interior en el ser con el que se inicia un lento movimiento armónico para encontrar la palabra. Empero, este pausado movimiento da, además, un acercamiento a la luz.

María Zambrano en el ensayo “El vacío y el centro” anuncia las diferentes imágenes y elementos que surgen en el centro. En primera instancia aparece “La visión – La llama”; aquí la pensadora malagueña inicia con una frase contundente: “Todo es revelación” (Zambrano, 2019, p. 73); todo se revela, en sentido místico, “en estado naciente”, desde los profundos. Sin embargo, esta profunda u oscuridad se rompe cuando la visión surge también como revelación en el sentido de entender el ver como un despertar desinteresado y “sin la opresiva presencia de la intención” (p. 73) de la vida. En *Notas de un método*, Zambrano también anuncia que “la visión perfecta por naciente se da en el ver al par lo visible, cuando se recibe en un tiempo y espacio que se abren, vista, visibilidad entera” (1989, p. 137). La visión, entonces, se simboliza con la llama; este elemento, que también aparece en *De la Aurora*, corresponde con una significación de vitalidad en cuanto a la bella presencia de un breve entorno que permite continuar el camino al alba. “La llama que es la belleza misma” (Zambrano, 2019, p. 73) ha de extinguirse, no obstante, este centro dada su belleza inherente, deja en el ambiente una sensación de luz que, a pesar de estar todo en penumbra, se reconocerá cuando otra llama potencie “la visión de lo viviente” y, así, alcanzar otro centro:

Y luego, por sí mismo también, apaga y se extingue dejando en el aire y en la mente su geometría visible. Y cuando no es así, queda la huella del número acordado, y la ceniza que de algún modo el que así ha visto recoge y guarda. Y un vacío no disponible para otro género de

visión y que reaparecerá, haciéndose ostensible, cuando ya se lo conoce, en toda aparición de belleza. (Zambrano, 2019, p. 74)

Haber afrontado la efímera luz de la llama y la belleza imprime vitalidad a la visión – despertar vital – le brinda al hombre sentir y ver en la noche. El hombre, a través de la sensación interna, la musicalidad y ahora la presencia de una tenue luz, comienza a obtener un conocimiento desde el mismo desconocimiento; desde una nada creadora el hombre se forja: “He aquí el quid de la *razón poética* de Zambrano, este tiempo de creación que se da en estados de lucidez en donde el tiempo de la conciencia se detiene en una atemporalidad que da lugar a los sucesivos despertares” (Sánchez Selaya del Pozo, 2011, p. 2). En *Claros del bosque* esos “despertares” que anuncia Sánchez Selaya del Pozo se logra ante la reciprocidad de contrarios, es decir, la trascendencia de la pensadora malagueña le imprime a la atemporalidad el silencio, la noche y el vacío; estos claros que anuncia Zambrano se caracterizan por su belleza abismática y, también, por concebirse ante la revelación y contemplación; el claro expande los límites de la razón a través de la experiencia mística que pueden brindar algunos símbolos para el acontecer ontológico y poético. Ante esto, si la llama es bella por sí misma, el vacío, para Zambrano, deviene belleza. Luego de haberse extinguido la llama se mantiene la sensación de ver en la noche, esto para la autora española no debe sintetizarse en la nada, sino en “un vacío cualitativo, sellado y puro a la vez, sombra de la faz de la belleza cuando parte” (Zambrano, 2019, p. 75). Este vacío bello, que es un claro dentro del bosque, se asume como el *incipit vita nova*, es decir, el vacío del claro despoja al ser de toda cuestión preestablecida y manifiesta al “alma acompañada de los sentidos” (p. 75); la belleza de lo vacío – lo quieto – hace que el alma con los sentidos se unifiquen y se alcance por lo tanto la contemplación.

El claro del bosque es la diversidad de centro que Zambrano ha relatado, hasta ahora, en su ensayo. Corresponde al movimiento entre contrarios que posibilita al ser cantidad de imágenes y signos imprescindibles en cuanto necesidad de modificar el modo de hallar la verdad. El acercarse al centro muestra un grado de complejidad, dado que este se mueve en la plena quietud, que no es inmovilidad, sino que en el pleno vacío y silencio, el centro cambia de un lugar a otro mostrando diferentes imágenes y lugares que ha de permitirle al hombre “acceder a otro tipo de conocimiento” (Carillo Espinosa, 2012, p. 200), con el fin de adentrarse al claro y detallar el secreto. Para Zambrano, el centro deviene angustia puesto que este padecer le ofrece al hombre un paulatino despertar; va alcanzando una apropiación, por ahora fragmentaria, de su vida. Esto irá propiciando, además, un sentir iluminante que se entiende

como “conocimiento sin mediación alguna” (Zambrano, 2019, p. 81); la angustia como centro da despertar y realidad al hombre y, en consecuencia, se va constituyendo “el nacimiento puro, que nace en la intimidad del ser” (p. 81). De algún modo, el centro como quietud móvil va encontrando y enlazándose con símbolos y ámbitos omitidos por la razón alcanzando así una transformación del saber que va en busca de “la palabra única, la palabra indecible; la palabra liberadora del lenguaje” que aún se establece como “diálogo silencioso del alma consigo misma” (p. 81). En el apartado “El centro y el punto privilegiado”, el movimiento íntimo del centro y, además, su quietud móvil transforma el devenir del ser y esto da pie a un nuevo modo de sentir – sentir poético –: “transmigrar de un lugar a un punto nuevo” y así “se inicia una *Vita nova*” (p. 84).

El inicio de la *Vita nova* se constituye, primero, en una forma de estar sin la carga de sucesos y acontecimientos, lo que va facilitando a efímeros despertares de la palabra y el ser. Acto seguido, se empieza el transcurrir del tiempo cimentado en un método poético donde el ífero, la oscuridad y el vacío han de ser el punto de origen para la sincronización del alma con los sentidos y la capacidad de rondar la realidad primera hallando centros que logren una transición del saber para un encuentro con la propia vida del ser y la búsqueda de la palabra naciente. Empero, hay un símbolo que desde 1944 Zambrano arrojó y fundamentó en su *razón poética*: el corazón. Para Armando López Castro (1984) en el corazón se irradia la palabra y la propia vida del ser que está en búsqueda de la pura palabra; el corazón que es amor en Zambrano va anunciando el alborear de la palabra:

En el corazón anda el aliento unido al respirar, siendo en cada instante lo inicial de la vida, su pura inminencia. Y así la palabra ha de ser como el corazón, «vaso de inmensidad», centro luminoso que acoge la totalidad de la vida. Palabra del corazón, palabra inocente, pues «solo el hombre dotado de corazón de un corazón inocente podría habitar el universo». Guarda siempre en el corazón la palabra perdida, la nacida de las tinieblas de la aurora no interrumpidas por la luz solar. (p. 78)

En 1944, María Zambrano publica en la revista *Orígenes* de La Habana el ensayo “La metáfora del corazón” que apareció luego en *Hacia un saber sobre el alma*. Este ensayo podría interpretarse como un esbozo de ideas sólidas y comprensibles que han de poetizarse y trascender en “La metáfora del corazón” de *Claros del bosque*. En el texto de 1944 hay un cuestionamiento incesante de Zambrano por saber si existe otra mirada de la realidad, otro

sentir lo real que no provenga exclusivamente de la razón y los juicios establecidos: “¿No habrá existido una forma de conocimiento o visión que de manera más o menos fiel, corresponda a esta poética expresión?” (Zambrano, 2005, p. 53). Ya la pensadora malagueña al final de la pregunta asume el corazón como expresión poética de la realidad. El corazón como metáfora en este ensayo adopta una figura religiosa y poética, puesto que siempre ha sido figura imprescindible dentro del ritual sagrado y el sentir de los poetas románticos: “corazón en llamas” (p. 54). Empero, esta forma divina y cósmica fue arrinconada por la racionalidad. A pesar del desdén hacia el corazón, este para Zambrano sigue manteniendo una saciabilidad esencial en cuanto espacio vivaz donde “albergan los sentimientos inextricables, que saltan por encima de los juicios” (p. 56). El símbolo del corazón si bien es vida y sentir, también es entraña y espacio profundo y oscuro, estas significaciones dadas por Zambrano dan cuenta de una necesidad de ahondar en el saber, diferente a la superficialidad de la comunicación filosófica. Si bien el corazón es un “centro oscuro, secreto y misterioso”, este “en ocasiones, se abre” (p. 58). Esta idea que la autora veleña ofrece en 1944 respecto a la interioridad del corazón como espacio puede vislumbrarse en *Claros del bosque* cuando afirma en el apartado de “La metáfora del corazón” que siendo el corazón un centro, este “tiene huecos” y “habitaciones abiertas” (Zambrano, 2019, p. 87). En este sentido, el corazón tiende a ser profundo y oscuro, sin embargo, tiene algunos espacios de apertura para adentrarse en él, además, el corazón es un centro que se “mueve moviéndose” (p. 88), este moverse del corazón que es la “casa”, “tienda”, “morada” o “choza” del hombre le brinda a este una configuración de la vida nuevamente desde el vacío que simboliza el espacio vital. El mover moviéndose del vacío va enfrentando al hombre a concebirse como “ser viviente”; para Zambrano el sentir vital del vacío – del corazón – ha de abarcar una espacialidad considerable, ya que esto le da al ser viviente “más «ser»”; esto podría entenderse desde el saber del alma que pueda interiorizar ese ser. Así, el fluir del espacio vital se transforma en danza para acercarse “a la razón que es vida” (p. 89). El palpitar del corazón, de ese centro vacío pero que se “mueve moviéndose”, indica además para la pensadora española algún tipo de musicalidad dado el constante sonido de ese centro. Esta entraña, que tiende a ser poética le brinda al hombre un “marchar” e “ir en especie de procesión, si se siente libre de condena” (p. 90). Este transitar sin condena refiere la recuperación de las pasiones y emociones que fueran abolidas al momento de anularse el carácter poético en Platón; el aparecer de la palabra enamorada favorece a un transitar gozoso y sereno del hombre junto con formas y signos de ámbitos no-terrenales (p. 90). Leonarda Rivera (2010) afirma que el método de la *razón poética* debe entenderse como la reinserción de la vida humana por medio

del vínculo que ofrece la metáfora del corazón, o poesía, para un vínculo íntimo entre vida y ser:

Si el método de la razón poética pide la reintegración de vida y pensamiento, debe mostrar, aunque metafóricamente, un punto donde se haya dado precisamente dicha separación. Zambrano la encuentra en lo que llama la condenación de la poesía, que no es otra cosa, que el desconocimiento de la vida en tanto que pasión, y sin-sentido, y por supuesto, la vida secreta de las entrañas. Por tal motivo, la razón poética contempla una filosofía anclada en la vida del hombre real, hombre que sufre, padece, y vive rodeado de fantasmas y “semirealidades” con los que convive. (pp. 58-59)

En este punto, Rivera da una apertura al tercer apartado de “La metáfora del corazón” en *Claros del bosque* en cuanto la comprensión del poeta como “profeta del corazón”; por medio de la palabra creadora del poeta se logra enaltecer el sentimiento y la pasión del hombre. María Zambrano en este apartado asume el palpitante del corazón como la necesidad del hombre “de romper a hablar” (p. 91). Si bien el don del vacío – corazón – es la vitalidad del hombre es, además, la unión con el alma; en consecuencia, este nacer del hombre da presencia a algo nuevo que en él habita: la palabra (p. 91). Esta palabra proviene de las entrañas, del origen; es una palabra perdida que ha sido encontrada dado el deambular del ser por los ínferos y su posterior nacimiento. Si bien el hombre habita la palabra, esta no es constituida por aquel sino “que sería nueva solamente por brotar ella” (p. 91); aquí Zambrano va ofreciendo los primeros indicios y luces del alborear de la palabra que se ejecutará en *De la Aurora*. El hombre habita la palabra naciente, empero, la siente extraña dado que la errancia y ocultamiento de aquel impidió disfrutar de la creación – *poiesis* –, por lo que el hombre como profeta del corazón debe preservar el centro, puesto que como lo afirma Zambrano en el sexto apartado, el corazón “produce una renovación, un recomenzar, aunque sea lo mismo, como desde el principio” (p. 96). Esto da cuenta del método zambraniano de preservarse en las tinieblas, enfrentarse y acercarse a diversas formas e imágenes – divinas –, sentir el padecimiento y angustia con el fin de obtener un despertar donde la palabra naciente sea protagonista de ese vínculo entre vida y ser. En este aspecto, se comprende, entonces, que el escribir ensayístico de Zambrano, por medio de los símbolos y metáforas, reivindica el lenguaje poético como don para la recuperación ontológica. En este punto, el hombre ha de despertar con la palabra poética permanentemente, esta, siendo elemento sacramental, le permite a aquel mantenerse aunado al alma y, además, la obtención de un renacer místico en cuanto concepción del mundo amplio y

cimentado en el sentir; se efectúa el renacer en el centro que es puro silencio y pleno vacío, con esto Carmen Revilla propone entender el centro como “momentos de retención en los que su discurrir se detiene y queda en suspenso – operación tan próxima al decir poético –, a la espera, portando de este modo el ritmo de su pensamiento” (Revilla, 2004, p. 132). En *Claros del bosque* el *incipit vita nova* se configura desde la quietud, desde la pura serenidad en los ínfimos que vaya condensando el sentirse abismado y angustiado como formas o caracteres propiamente poéticos.

Ya se había presenciado, de manera explícita, el despertar de la palabra: el balbuceo, entendiendo, además, que al iniciar el método la manifestación simbólica y pasional de la *razón poética* comprende una suerte de albor en palabra. Sin embargo, en “La metáfora del corazón” el centro o vacío vital le brinda al hombre un caminar sereno, una marcha temporal similar a la música; el corazón como vacío ofrece una correspondencia entre alma y hombre. Acto seguido, se aúna con la palabra gracias al silencio del centro. Como lo afirma Clara Janés (1984), María Zambrano pasa “del habla del corazón al hablar de la palabra, que, como el sonido de aquel ente, nace también de un vacío y es permitida por el silencio” (p. 185). El capítulo que sucede a “La metáfora del corazón” se titula “Palabras”, sin duda para la autora malagueña la palabra poética, siendo creación propia, lanza al hombre a un quehacer en el tiempo – vital e histórico – cimentado en el palpitar del corazón que es, en esencia, caminar de la palabra; la *razón poética* que es sendero se va abriendo paulatinamente mientras el albor de la palabra acontece. Este caminar junto con la palabra poética refiere un saber del alma y, por lo tanto, extraer de lo oculto y profundo la verdad. No obstante, antes de alcanzar esa unión con la palabra, Zambrano retorna al puro silencio para exponer, precisamente, que del reino de las sombras se contiene la palabra, ella está allí, perdida. La palabra se resguarda en la misma realidad sagrada, que según Maillard, al momento del hombre retornar al puro origen allí encuentra la palabra que posteriormente será “respuesta” (Maillard, 1992, p. 50). El primer apartado de “Palabras” es “Antes que se profieren las palabras”, aquí la filósofa se ubica en el espacio silencioso de la palabra: “tiempo de plenitud que no daba lugar a la historia” (Zambrano, 2019, p. 107). Este tiempo pleno debe simbolizarla pureza de la palabra en el sentido de permitirse callar mientras se mueve; es palabra sin ser palabra lanzada al exterior, sin la obligación de materializarse: “palabras sin lenguaje propiamente” (p. 108). No debe adoptarse una mirada peyorativa al momento en el que Zambrano nombra la palabra como figura perdida o escondida, de algún modo la palabra en silencio marca el inicio, el nacer del hombre; lo que la autora anotó como metáfora del corazón refiere a que la palabra escondida debe entenderse como vida.

La palabra diáfana danza en el pleno silencio. El reino del silencio constituye, para Zambrano, una metáfora esencial para este, el surgir de la palabra; el silencio configura la presencia de la palabra inaugural. La palabra, antes de relacionarse con el quehacer del hombre, teniendo en cuenta que “la palabra esencial acerca al hombre a sí mismo” (Maillard, 1992, p. 54), se aposenta “en la colmena del silencio” (Zambrano, 2019, p. 108) y en ocasiones el movimiento pleno ubica las palabras en un texto o un verso, pero, no se vinculan al proceso sintáctico ni de pensamiento; el silencio de la palabra se ubica en el texto para romper “la concatenación” de conceptos y ha de convertirse en simples “puntos suspensivos” que no son más que un “suspiro” (p. 109). Este silencio de la palabra da preponderancia, entonces, al latir del vacío.

Ahora bien, la palabra silenciosa que está en un constante devenir en algún momento surge y anuncia, aunque sea un balbuceo. María Zambrano llama a esta primera presencia musical – audible – de la palabra como “La palabra del bosque”. El transcurrir en los diferentes claros que posibilitan la apertura del sendero hacia el secreto permite la aparición, tímida, de la palabra furtiva. Esta palabra del bosque, proveniente de los profundos, mantiene el aleteo que, en Zambrano, simboliza el danzar libremente, además, esta palabra que puede ascender, tiende dirigirse al horizonte o retornar al reino silencioso. Asimismo, la palabra, primeramente, no ha de olvidarse y, segundo, no se entenderá; la palabra aún mantiene la plenitud del silencio. Al ser la palabra que surge del bosque puede ofrecer un continuar en el camino solo por el aleteo, es decir, solo el moverse produce apertura. De algún modo esta palabra boscosa deviene silencio musical que brinda una mayor animosidad del corazón:

Y de ella sale, desde su silencioso palpitar, la música inesperada, por la cual la reconocemos; lamento a veces, llamada, la música inicial de lo indecible que no podrá nunca, aquí, ser dada en palabra. Mas sí con ella, la música inicial que se desvanece cuando la palabra aparece o reaparece, y que queda en el aire, como su silencio, modelando su silencio, sosteniéndolo sobre un abismo. (p. 112)

Esa palabra perteneciente al bosque, a los claros del bosque, permite escuchar y sentir hasta el más leve balbuceo de algo que se encuentra perdido. El silencio de la palabra ofrece el constante latir del corazón logrando, así, la breve aparición de la palabra originaria, la propia palabra naciente que aún se resguarda en el pleno reino de las sombras. Esta palabra que alborea “se la siente latiendo en el fondo de la respiración misma, del corazón de la guarida” (p. 113).

Esta palabra se torna, por un instante, perdida de nuevo. Aquí Zambrano manifiesta que la “palabra única” ha de perderse, empero, ha de alcanzar la plena aurora cuando sea palabra enamorada, es decir, en el momento en el que se ingresa a una temporalidad regida, por completo, por la *razón poética*. Según Carmen Revilla, la palabra se establece como perdida o escondida mientras se va recuperando el saber generador que, al igual que la palabra naciente, se encuentra sumergida en las entrañas (2004, p. 126). En este sentido, Revilla afirma que descender “a las capas más profundas” de la vida permite un estar en diversos centros y, en consecuencia, se alcanza un encuentro con la palabra que siendo perdida se torna enamorada. Es por esto que la pensadora malagueña utiliza al final del apartado “La palabra perdida” un par de versos del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz (1991): “(...) diréis que me he perdido,/ que, andando enamorada,/ me hice perdidiza y fui ganada” (p. 88). Estos versos del místico español, vinculados con el pensar poético de Zambrano, dan cuenta de la sensación de desolación ante la inmensidad “plantados por las manos del Amado” (p. 84); puede comprenderse los primeros versos del *Cántico espiritual* como una búsqueda ansiosa de la esposa – alma – hacia el Amado – Dios –. Ya en las estrofas 14-15, Juan de la Cruz anuncia que dentro de ese terreno boscoso que puede interpretarse como oscuro y donde la esposa se siente perdida, se vislumbra una aurora y, por ende, un enamoramiento:

14. Mi Amado, las montañas, /Los valles solitarios nemorosos, /Las ínsulas extrañas, /Los ríos sonorosos, /El silbo de los aires amorosos.

15. La noche sosegada /En par de los levantes de la aurora, /La música callada, /La soledad sonora, /La cena, que recrea y enamora. (p. 86)

En este sentido, María Zambrano acoge el elemento místico sanjuanino con el fin de fortalecer el alba de la palabra en la plena oscuridad del denso bosque; la palabra se comprende perdida hasta que el universo y tiempo de la *razón poética* se establezca como realidad y vida. Así, en el artículo que la pensadora publica en la revista *Sur* de Buenos Aires dedicado al poeta místico español “San Juan de la Cruz: de la «noche oscura» a la más clara mística” se vislumbran detalles en cuanto a los símbolos que ofrecen una correspondencia en el apartado estudiado de *Claros del bosque*; según Zambrano el alma mística de San Juan aniquila cualquier movimiento psíquico o moral en el alma, lo que brinda que sea el amor movimiento y creación: “Y este fuego [el amor] comienza con una acción disociadora, que es la raíz misma de todo acto creador” (Zambrano, 2007, p. 128). El alma enamorada simboliza el ingreso al propio origen del ser para destruir todo lo construido y rehacer el entorno desde las entrañas, por esto, “el

alma del místico queda vacía, en oscuridad y en silencio” (p. 129). Ante la “destrucción ascética” del entorno, el alma mística enamorada yace en la plena oscuridad silenciosa, punto de inicio para reedificar, desde lo interior, la realidad. Así pues, estando el alma enamorada del místico en un espacio vacío logra encontrarse con la palabra poética, ya que esta “ha sido siempre cosa de carne, de la inferioridad de la carne, de la interioridad de la carne: de las entrañas” (p. 130). Amor y poesía devienen carne en el sentido del padecer y sufrir de esta, empero, padecer por la carne logra la purificación mística que tanto anuncia Juan de la Cruz, por esto, Zambrano halla en la “noche oscura” sanjuanina un símbolo de purificación, de iniciación de experiencia mística; la “noche oscura” guía y junta, como aparece en el poema “Noche oscura”: “¡Oh noche que guiaste! /¡oh noche amable más que el alborada! /¡oh noche que juntaste /Amado con amada, /amada en el Amado transformada!” (Cruz, 1991 p. 93). La plenitud de la noche, según la filósofa velená, ofrecen la presencia del amor y la palabra poética que brinda, entonces, una mirada total del ser: “porque propiamente eso que cierta filosofía nombre «desdeñosamente» apariencias, no existe. Nadie ve ni ama apariencias” (Zambrano, 2007, p. 132). En la admiración de la noche oscura, el corazón, junto con la palabra poética, va guiando sin el camino violento de la filosofía, solo que se va construyendo el saber a través del padecer de la carne:

3. En la noche dichosa, /en secreto, que nadie me veía, /ni yo miraba cosa, /sin otra luz y guía sino la que en el corazón ardía.
4. Aquésta me guiaba/más cierto que la luz de mediodía, /adonde me esperaba/ quien yo bien me sabía, /en parte donde nadie parecía. (Cruz, 1991, p. 92)

El corazón, como símbolo guía, se aúna con la palabra escondida en la noche oscura convirtiéndose en palabra esclarecedora y orientadora del ser que fluye y transcurre en las entrañas para una nueva vigilia. Para Zambrano, esta palabra es la que se guarda en la “noche oscura” junto con el ser, pero, este halla la luminosidad de la palabra, ya que solo unas pocas “humanas presencias sienten la pueza de la palabra y la atraen para sí, estos humanos son las puertas: «constructores de arte y pensamiento» (Zambrano, 2019, p. 116).

El poeta, en la pensadora malagueña, es un enamorado del mundo, por lo que logra interiorizar la palabra que se guarda en la interminable noche oscura. En *Filosofía y poesía* se había planteado que el poeta vive por y en la carne, es decir, siente la angustia y el padecer de perderse en los descensos, sin embargo, la presencia del poeta en los ínfimos refiere un amor al mundo.

Este enamoramiento lo introduce más a la raíz, al propio origen sagrado que permitirá al poeta relacionarse con la palabra, apegarse a ella, para forjar un reconocimiento de un mundo olvidado que ha de ser anunciado por la palabra poética.

Si bien el poeta encuentra, siente y aprehende la palabra germinal, esta es propiamente suya, así que ella no germina apenas es dicha. Así, María Zambrano en el apartado “El anuncio” expresa, en primera instancia, la presencia de la palabra en el bosque frondoso simbolizándola como una semilla que va germinando en la espesura del bosque; la palabra que es “pulsación de vida” se mantiene perdida y escondida en el vacío y silencio del claro. Este germinar perdido ha de ser hallado en el pleno ensimismamiento del ser, del poeta. En *Filosofía y poesía*, se sentencia que el poeta es:

Hijo perdido entre las cosas. Es el «hijo pródigo» a quien el padre siempre perdona, porque en su prodigalidad no dejó de vivir filialmente. El poeta no ha querido jamás olvidar su filialidad para despertar al saber. Perdido entre las cosas, pegado a la carne, en sueños y en olvido de sí. (Zambrano, 2001, p. 112)

Del mismo modo, en *Claros del bosque* se comprende que el ser ensimismado – poeta –, quien se hunde “en su paciente condición” y se establece en la nada (Zambrano, 2019, p. 122) tiende a retirarse puramente con el fin de encontrar, en el origen, “lo máspreciado” (p. 123), y alcanza el privilegio de sentir el germinar de la palabra. Zambrano entiende que el silencio y la nada del deambular del poeta propicia el nacer pleno, el anuncio seminal de la palabra:

Y el silencio a que vive sometido es como una vida más alta, y el desierto de la palabra, un lleno más apretado a punto de abrirse aún más que de poblarse, de estallar, por no poder contener ya la palabra que se dispone a nacer; la palabra concebida. (p. 123)

El claro del bosque deviene *razón poética*. Zambrano, que asume con ahí la reforma del entendimiento, comprende que el sumergirse en el centro alcanza un pensamiento originario, vinculado con lo divino. Deambular por los claros del bosque no debe proponerse desde el movimiento violento de la razón, sino que por medio del ver en la plena oscuridad, de danzar por la temporalidad musical y, especialmente, a través del palpitar del corazón logra un paulatino despertar y su relación con lo vital del sentir mediante el trasegar de claro en claro. Asimismo, habitar la nada gracias al amor posibilita que la palabra perdida y escondida en la

“noche oscura” alcance, primeramente, sus balbuceos y ascensos a la luz, y, luego, gracias al ensimismamiento del poeta, la palabra concebida se transforma en lenguaje poético:

Y en ese hallarse en el claro sin haberlo buscado será necesario superar la última prueba, dejar de preguntar y abandonarse a la poesía, poesía creadora de palabra, y al mismo tiempo, poesía pensamiento. Porque el sentir originario es un destello de luz que sólo se puede percibir en el claro del bosque, fulgor de plenitud, donde la vida verdadera nos sorprende entre la espesura en la que andábamos confusos y perdidos. (Val Jiménez, 2013, P. 46)

Debe entender a *Claros del bosque* como el transcurrir sin temporalidad; una preexistencia que se entiende dentro de los primeros balbuceos y despertares de la palabra. Y al inicio del método es una estancia en los ínfimos, retornar al inicio para alcanzar un albor de la palabra y el ser. Empero, el proceso se cimenta en la quietud fluctuante; el método propuesto por Zambrano significa recorrer los claros donde florece la angustia y el padecer, y, por consiguiente, un delirar del ser desde el sentir. *Claros del bosque* es el ensayo poético y metafórico que da apertura a la última senda zambrana entendida como el alborear perpetuo de la palabra naciente y, además, la vigilia de criatura humana.

3. Capítulo III. El encuentro de la diosa y la resurgir de la palabra naciente.

Este capítulo tercero de la investigación puede concebirse como el objetivo por excelencia. Los dos capítulos anteriores permitieron, primero, una interpretación detallada de varios signos preponderantes que han de ser necesarios para el estudio de este tercer capítulo; y segundo, el estudio de los ensayos cortos en el primer capítulo y, especialmente, de *Filosofía y poesía; El hombre y lo divino* y *Claros del bosque* han de significar sendas y momentos del transcurrir tanto del método zambrano como de la ruta metodológica de esta investigación para, al fin, ubicarse en *De la Aurora*.

El desarrollo de este capítulo tendrá tres momentos cruciales para alcanzar, entonces, la exégesis de los diversos símbolos que permitirán el albor de la palabra originaria. En un primer momento se abordará la noción de “mito” en varias exposiciones teóricas del siglo XX. Esto se establece puesto que *De la Aurora* es un viaje donde el saber mítico e iniciático adquieren una preponderancia para el surgir de la luz auroral. Junto con este breve estudio del mito, se aúna la comprensión poética y creadora de la metáfora; con la propuesta de Paul Ricoeur, José Ortega y Gasset, Chantal Maillard y, además, algunos pasajes de María Zambrano, donde aborda la metáfora, se brinda un fundamento teórico esencial para el estudio de símbolos y analogías preponderantes que conlleven a una lectura minuciosa de la manera como la pensadora española acoge aquellos elementos para construir una guía que lleve a la Aurora, la palabra y el hombre al ascenso. Y, ahora, como segundo momento esencial es la exégesis detallada de las cuatro partes que componen *De la Aurora*; para que la interpretación mantenga la rigurosidad pertinente es menester acoger pasajes imprescindibles de Blachot, Heidegger y Bachelard para aunar la poética con una fenomenología y hermenéutica donde la palabra, el lenguaje y el ser sean relevantes.

3.1. Mito y metáfora: funciones creadoras.

Georges Gusdorf (1960) en su obra *Mito y metafísica* sentencia que la “conciencia mítica” tiene como objetivo reintegrar al hombre en el cosmos (p. 21). Con esta afirmación del pensador francés se asume que el mito y los símbolos míticos representan en el hombre una urgencia por establecerse e incorporarse en algún espacio que la filosofía abandonó u olvidó. El mito y sus símbolos tienden a abrir y ofrecer un camino al humano para alcanzar la “integridad perdida”

(p. 14). De algún modo, el mito ha expuesto dentro del acontecer del hombre una significación vital en el sentido de ofrecer una mirada amplia de lo ontológico y su forma de estar en el mundo. Esta relación hombre – mundo no se comprende desde una perspectiva lineal ni superficial dentro de un fundamento fenomenológico del mito; desde la complejidad de interpretación que puede brindar lo mítico, ya que esto “es un realidad cultural extremadamente compleja” (Eliade, 1991, p. 12) y, además, entendiendo que produce conocimiento para el hombre – exterior e interior –, este se enfrenta no solo a los acontecimientos de su realidad que la filosofía consideró verdadera y única, también hay una inserción de lo humano en “realidades”, dado que el relato mítico es “historia sagrada” (p. 13). La revelación que brinda el mito al hombre no debe interpretarse, solamente, como historia acontecida en un pasado y que, además, surgen personajes sobrenaturales, también debe representarse como un relato que transversaliza los acontecimientos cotidianos del hombre: “los mitos relatan no solo el origen del Mundo, de los animales, de las plantas y del hombre, sino también todos los acontecimientos primordiales” (p. 17). Esta afirmación de Eliade es posible conectarla con el pensamiento mítico zambrano entendiendo que hay una necesidad humana en conectarse con lo sagrado, con la historia a-histórica, para encontrar, en medio del temor y la oscuridad, algo que deambula perdido, que es, precisamente, el mito y sus imágenes, quienes propician el encuentro con lo olvidado y, de este modo, alcanzar una vigilia estética: “Los mitos contienen en sí mismos la posibilidad de volver a ser y esto se hace que su temporalidad sea cíclica, formada por la actualización del pasado en busca del origen perdido” (Carrillo Espinosa, 2012, p. 21). De alguna manera, el mito, como pensamiento, y la diversidad de imágenes simbólicas que aparecen en aquel no se estancan en la exposición de una narración, sino que la narración mítica traspasa el simple relatar y se ubica dentro de las dinámicas de formación humana, es decir, la significación del mito refiere, si bien a un establecerse del individuo en sociedad, también logra, según María de la Paz Pérez, que aquel entienda el universo y se convenza del entendimiento de eso inconmensurable (Pérez, 2015, p. 70). El modo formativo del mito no deviene en moralejas con cargas éticas o morales establecidas, sino que a través de los símbolos se va revelando y descubriendo un horizonte, que precisamente en María Zambrano aparece, que ha de significar el vínculo del hombre con ese elemento perdido que la propia narración mítica escudriña. Con esto, se agrega, también, que para María de la Paz Pérez el mito se fundamenta, principalmente, del símbolo que es: “elemento tangible pero cargado de una resonancia o significación que remite a contenidos arquetípicos” (p. 73). Así, aunando la propuesta de Pérez, quien halla una relevancia en la recuperación del mito y su significación a partir del símbolo, se encuentran los antropólogos franceses Claude Levi-Strauss y Gilbert

Durand quienes captaban en el relato mítico una apropiación de saberes trascendentales mayores al conocimiento lógico. En el caso de Levi-Strauss, en su obra *Mito y significado* que recoge algunas conferencias, asume que entender el término de “primitivo” como aspecto peyorativo ante “una mente civilizada” es erróneo, dado que el “pueblo primitivo” ha adquirido, por medio del mito, “un pensamiento desinteresado”, esto refiere a una “necesidad o un deseo de comprender el mundo que los circunda, su naturaleza y la sociedad en que viven” (Levi-Struss, 2012, p. 39). Para Levi-Strauss esta necesidad del individuo “primitivo” tiene como fin una comprensión total del cosmos, no en sentido cuantitativo y científico, sino desde un sentido cualitativo a partir de los diversos símbolos que surgen en la narración y comprensión mítica. Así, el antropólogo francés anuncia que es menester recuperar algunos elementos perdidos que den valorización distinta a la ciencia, esto puede encontrar alguna relación con la *razón poética* zambrana como método para reformar el entendimiento: “tengo la sensación de que en su evolución la ciencia moderna no prescindirá de estos materiales perdidos, sino que, por el contrario, intenta reintegrarlos cada vez más al campo de la explicación científica” (p. 26).

Por otra parte, Gilbert Durand en la “Introducción” a su obra *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* arguye que tanto la imaginación como las imágenes – o símbolos – no debe interpretarse ni estudiarse “a través de la óptica del pensamiento rectificado” (Durand, 1981, p. 27). Para Durand, entender el símbolo debe afrontarse sin crear “cadenas racionales que impiden un ahondamiento a la imagen detallada, por lo tanto, es crucial un mirada «pluridimensional» y «espacial» del mundo simbólico” (p. 28). Ante esto, la clasificación de símbolos tiende a ser insuficiente dentro de la comprensión profunda de lo imaginario, puesto que:

la percepción humana es rica en tonalidades elementales mucho más numerosas que las consideradas por la física aristotélica. Para la sensorialidad, el hielo y la nieve no se resuelven en agua, el fuego es distinto de la luz, el barro no es la roca o el cristal. (p. 31)

El pensamiento de Durand y de Levi-Struss respecto al mito y lo imaginario-simbólico refiere a una necesidad de recuperar lo originario que conlleva, además, a la creación – *poiesis* –. Pérez Calvo afirma que ante el descreimiento de las imágenes simbólicas que ofrece el relato mítico por el pensamiento racional, aquellas han retornado al espacio iniciático (2015, p. 70). Con esta idea de Pérez Calvo, puede argumentarse que María Zambrano tuvo que retornar, por medio

del método, a lo sagrado, a lo seminal, con el fin de recuperar signos y formas míticas que, en consecuencia, dé nacimiento a la palabra.

Ahora bien, en cuanto al pensamiento mítico, la autora malagueña sentencia que “el mito es el sueño que tiende a cobrar realidad” (Zambrano, 1991, citado por Carrillo Espinosa, 2012, p. 19). Con esta afirmación, Zambrano encuentra en los símbolos míticos un fundamento imprescindible para alcanzar el alborear de la palabra, ya que en *El hombre y lo divino* y *Claros del bosque* se vislumbró una diversidad de imágenes míticas que constituyen el iniciar o camino del método – *razón poética* – para un surgir del sentimiento y preponderancia del corazón que han de ser esenciales para un saber sobre el alma y, así, una presencia ontológica donde lo poético, junto con lo filosófico, obtengan la trascendencia que tuvo durante el mito: “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” (Carrillo Espinosa, 2012, p. 21). En este sentido, la palabra naciente debe encontrarse y fusionarse con el ser, es claro que no debe establecerse esta relación de modo violento y grotesco, sino que la búsqueda, ese retroceso al origen, se caracteriza por la plenitud – silencio – y la danza – transcurrir musical del tiempo –. De este modo, la filósofa-poeta española abandona el *logos* filosófico para retornar y recuperar el pensamiento mítico. Amalia Iglesias Serna interpreta este retorno al mito como “un viaje a contracorriente, que implica desandar la historia para pisar las huellas elementales” (Iglesias Serna, 2004, p. 195).

El lugar de la poesía es el mito, por lo tanto, el hacer un recorrido a la preexistencia, a lo completamente silencioso, se torna indiscutible para Zambrano, ya que en ese fondo profundo se halla y revela ese saber intrahistórico esencial para el despertar del ser y la palabra, y, además, el encuentro con la verdad. Así pues, a través del mito, sus símbolos y, también, de la metáfora se acontece la creación; la *razón poética* acaece como método creador a través del acercamiento a aquellas formas e imágenes de los claros – vacíos –; además, esta razón creadora, como lo expone José María Beneyto, da “apertura” a “lo otro” de la historia, “a sus sombras, a su crepúsculo y su aurora” (Beneyto, 2004, p. 478). Esta multiplicidad de los tiempos que aparece en Zambrano, donde lo onírico toma relevancia, hace que la interpretación de las imágenes y símbolos no sea lineal ni lógica, como lo argumenta Durand, sino que ha de ser la metáfora la “acción esencial” que brinda una comprensión del hombre, y unido a él de la palabra, “como ser-haciéndose a partir de la atemporalidad propia del sueño” (Maillard, 1992,

p. 96). La metáfora en la obra de María Zambrano adopta un papel importante dentro de la creación poética de su escritura en sentido de fondo – contenido –, puesto que la función metafórica propicia que halla un encuentro al origen de la palabra. Esta afirmación se puede defender a partir del párrafo inicial del ensayo zambraniano “La metáfora del corazón” publicado en *Orígenes* en 1944:

No solo de pan vive el hombre, es decir, no solo de Ciencia y Técnica. También podría decirse que no solo de Filosofía, pero tal cosa al hablar de las metáforas no tiene sentido, porque la Filosofía más pura se ha desenvuelto en el espacio trazado por una metáfora, la de la visión y la luz ininteligible. (Zambrano, 2005, p. 51)

Aquí puede percibirse que el nacer del *logos* filosófico parte de una metáfora; el inicio de la palabra filosófica corresponde a la función poética y metafórica, María Zambrano lo llama “espacio trazado por una metáfora”, esto, en obras posteriores, la pensadora lo acogerá como espacio sagrado por lo que la metáfora “es querer encontrar la profundidad del lenguaje ordinario, que conserva la huella de divisiones arcaicas, como buscar el origen de los conceptos, es decir, las condiciones mismas de nuestro pensamiento” (Marquer, 2017, p. 52).

Continuando con la noción de la metáfora que Zambrano ofrece en “La metáfora del corazón” es interesante encontrar correspondencias con algunos fundamentos propuestos por Ortega y Gasset. En el prólogo que Ortega hace a la obra *El Pasajero* de José Moreno Villa titulado “Ensayo de estética a manera de prólogo” surge un apartado que el filósofo español nombra “La metáfora”; allí, Ortega inicia con un ejemplo sobre el mirar a través de un cristal que aparte de detallarse él – el cristal – también propicia la observación de otros objetos. Con esto, el filósofo madrileño hace una relación entre el cristal y el arte, por ende, la metáfora se incluye en esta relación, ya que aquella se define como un objeto estético elemental: “la célula bella” (Ortega y Gasset, 1964, p. 257). Esto quiere decir, que la metáfora como elemento de lo bello significa “una forma de actividad mental y el objeto mediante ella logrado” (p. 257). Aquí, Ortega utiliza un verso del poeta López Picó que relaciona el ciprés como un espectro de una llama muerta: “*e com l'espectre d'una flama morta*” (p. 257). Para que la metáfora signifique una acción bella – estética –, Ortega y Gasset arguye que la metáfora si bien relaciona dos elementos de la realidad, en este caso el ciprés y la llama, no debe “asimilarse” de modo auténtico, sino que de “ese parecido real” se configure “más con un fin contrario al que

suponemos” (p. 258). Con esta función metafórica se construye una imagen estética: “el «ciprés bello»” (p. 258):

El resultado de esta primera operación es, pues, el aniquilamiento de las cosas en lo que son como imágenes reales. Al chocar una con otra rómpanse sus rígidos caparazones y la materia interna, en estado fundente, adquiere una blandura de plasma, apto para recibir una nueva forma y estructura. La cosa ciprés y la cosa llama comienzan a fluir y se tornan en tendencia ideal ciprés y tendencia ideal llama. (p. 259)

Esta ejecución metafórica y estética en Ortega se establece dentro de un proceso fenomenológico en el que el “yo” observa la imagen, empero, al relacionarla con otra imagen se modifica por una tercera a partir de una correspondencia bella que fue ejecución del “yo”. Esta “actuación del yo” que Ortega también denomina “sentimiento” hace que esa metáfora configurada por el “yo” “nos hace encontrar el camino hacia ese nuevo mundo” (p. 261).

De una forma similar, María Zambrano manifiesta que la metáfora aparece en cantidad de ocasiones en la “poesía pura”, empero, estas imágenes poéticas no fueron aprehendidas por el hombre teniendo en cuenta que las metáforas son “esas revelaciones que están en la base de una cultura” (Zambrano, 2005, p. 51). La metáfora para la pensadora malagueña es una significación de lo real que no puede detallarse ni observarse de “modo directo”, aquí se establece, de nuevo, la realidad intrahistórica, la atemporalidad; la metáfora como imagen de realidad aún se conserva y está envuelta por una sombra misteriosa que para Zambrano es imprescindible dentro de la *razón poética*: “La metáfora es una definición que roza con lo inefable” (p. 51). Continuando con el análisis de “La metáfora del corazón”, la filósofa española precisa que la metáfora, dentro de un contexto mítico y poético, se ha comprendido como un elemento del pensar que no se sustenta en la precisión, por lo que surge una nueva apropiación de la función metafórica que es “más honda” y, además, está en el principio de la poesía. Esto quiere decir que la metáfora, para Zambrano, adopta una función mística y profunda. La metáfora se acerca y aposenta en una temporalidad que antecede al *logos* filosófico: tiempo sagrado (p. 52). La palabra metafórica se corresponde con la palabra escondida en el sentido que la metáfora se apropia de lo inabarcable; imaginar y significar la imagen o la forma que la propia racionalidad es incapaz. Es por esto que la filósofa-poeta argumenta en el ensayo de 1944 la relevancia de la *razón poética* como guía preponderante para la presencia de la metáfora como función emocional y sentimental que brinda la aparición

de lo sagrado y la unión con el pensamiento: “Y la verdad es que en sus momentos de mayor esplendor, la Razón, no hubo de temer ante estas metáforas que podemos llamar fundamentales. O quizá es que al decir cultura, tengamos la imagen de una unidad entre la más pura razón y esos otros modos de conocimiento, entre los que se destaca este de las metáforas” (p. 52). Puede encontrarse un punto en común entre Zambrano y Ortega y Gasset al interpretar la metáfora como manifestación puramente poética; no debe someterse a una simple posición figurativa para decorar el verso poético, sino que afianza una observación más estética – bella – por medio de la relación de aspectos reales. Empero, la autora veleña abandona la simple significación artística de su maestro y ubica la metáfora en una realidad imperceptible y plena que se evidenciará posteriormente en este capítulo. Así lo expone Éric Marquer:

Si toda idea de signo no es una metáfora, la metáfora, sin embargo, aparece como una capacidad de forjar vínculos entre lo sensible y lo espiritual, entre lo que está presente y lo que está ausente. En este sentido, siempre es una forma de revelación, pero esta revelación mística también tiene un valor social, ya que une a los hombres por una misma representación en una comunidad estética y moral de valores y de creencias. (2017, p. 53)

Por otra parte, puede ofrecerse una relación de la perspectiva orteguiana y, principalmente, zambranianiana de la metáfora con la propuesta de Paul Ricoeur y Chantal Maillard. No ha de ofrecerse una mirada minuciosa de la metáfora que constituye el pensador francés fundamentado en su poética y su necesidad de transformación de lenguaje como medio para la constitución del hombre. Ricoeur danza entre lo fenomenológico y lo hermenéutico que posibilite la recuperación del componente ontológico que se ha abstraído, aquel vaivén ricoeuriano tiende a un estudio del lenguaje como mediación para una constitución pura del hombre, por lo que se presta atención “al carácter misterioso, recóndito, muchas veces incomprensible de la realidad” (González Oliver, 2012, p. 75). Ricoeur se acerca, entonces, a un lenguaje que sea creador; la fenomenología y hermenéutica brindarán una comprensión del lenguaje en sentido poético cuya función es, esencialmente, la relación del hombre con el mundo y consigo mismo, esto hace que Ricoeur dé preponderancia a los “discursos «otros», la palabra «otra», la alteridad” y, así, ingresar “en el misterio de lo humano” (p. 75). Esto dentro de la propuesta del pensador francés se entiende que ese “otro” lenguaje es, propiamente, la poesía, entendida como creación, invención e innovación semántica. Por lo tanto, el símbolo y la metáfora toman relevancia dentro de la poética ricoeuriana. Para comprender, entonces, esta importancia de la metáfora en Ricoeur es menester estudiar algunas pasajes de la obra *La*

metáfora viva de 1975. Según Marie-France Begué esta obra es una poética del lenguaje, dado que permite una apropiación ontológica a través de la significación plural de la palabra (2013, p. 50).

La tesis de Ricoeur en *La metáfora viva* es la “apertura de sentido” que se va revelando en la palabra lo que conlleva a “múltiples interpretaciones” (p. 50). Con el fin de hallar un vínculo con Zambrano, esta breve interpretación de la obra de Ricoeur se concentrará en el Estudio VIII: “Metáfora y referencia” de la citada obra. Aquí, Paul Ricoeur expresa que “la metáfora es, al servicio de la función poética, esa estrategia de discurso por la que el lenguaje se despoja de su función de descripción directa para llegar al nivel mítico en el que se libera su función de descubrimiento” (Ricoeur, 1980, p. 332). Metáfora no refiere, solamente, a la figura literaria que ornamenta el poema, sino que lo metafórico comprende la realidad, empero, esta comprensión no se somete a la unidimensionalidad, por lo que Ricoeur utiliza el término “tensión” para referir a esa relación entre lo que “es” y “no es” de la palabra, logrando, entonces, una interpretación mítica de esta, es decir, una mirada pluridimensional: “la metáfora comporta una innovación de los significados originarios, comporta novedad, supone creación” (González Oliver, 2012, p. 93). Posteriormente, Ricoeur refuerza la capacidad de la función metafórica dentro de la palabra viva – poética – ofreciendo un análisis de la “tensión” entre el “es” y el “no es” que es, en esencia, lo que legitima la verdad de la metáfora: “Para esclarecer esta tensión, interior a la fuerza lógica del verbo ser, es necesario hacer aparecer un «no es», implicado en la interpretación literal imposible, pero presente en filigrana en el «es» metafórico” (Ricoeur, 1980, p. 333). Esta verdad metafórica se logra sí y solo sí se experimenta una forma misteriosa y alterna de lo humano, por medio de lo extralingüístico se capta lo “otro”. Es gracias al símbolo que contiene la metáfora que se obtiene dicha verdad: “En el símbolo, la correspondencia analógica en virtud de la cual el símbolo representa otra cosa descansa en una relación extralingüística” (p. 252). Para Ricoeur, la correspondencia entre metáfora y símbolo permite la presencia de una imagen extralingüística.

Es menester concentrarse, ahora, en la interpretación de símbolo y metáfora que brinda Chantal Maillard en su obra *La creación por la metáfora: introducción a la razón poética* (1992) especialmente en el apartado “Universos metafóricos” que permite, además, dar apertura a las diversas metáforas y, dentro de estas, los símbolos, imágenes y signos que constituyen el ensayo zambraniano *De la Aurora* (1985). En un primer momento, Maillard asume una distinción entre “universos simbólicos” y “universos metafóricos”, ya que el símbolo dentro de

su relación analógica no alcanza una superación de comprensión e interpretación, en cambio la metáfora, en la relación, ofrece una nueva mirada de los elementos vinculados. Maillard entiende la noción de “superación” como la capacidad que tiene la función de crear una realidad nueva y bella, similar a la idea orteguiana:

Estos [universos metafóricos] son innovaciones hechas a partir de una superposición de elementos o de modelos ya dados. En vez de proponer un modelo paralelo a los anteriores, se forma un modelo que los engloba y que pretende superarlos, por así decirlo, de una manera «indirecta» o «lateral», pues la superación, de darse, se habría producido fuera de las coordenadas o de la línea de progresión de cualquier modelo precedente. (Maillard, 1992, p. 114)

Con esto no debe entenderse que símbolo denota un aspecto peyorativo en Maillard, solo que es preponderante la correspondencia entre símbolo y metáfora e incluir aquel en esta: “el símbolo es una representación analógica que mantiene viva la conciencia de que el término que simboliza es atribuido de forma ficticia al objeto simbolizado” (p. 114). De esta manera, el universo simbólico constituye, según Maillard, cantidad de realidades vivas que se van encadenando sin que el símbolo sucesor anule el anterior, sino que “formarían una larga cadena” (p. 115). Empero, es la actividad metafórica la que, por medio de la cadena de símbolos, desata la aparición de pensamiento y saber nuevo. La metáfora, como núcleo tensivo del lenguaje – similar a la propuesta de “tensión” de Ricoeur –, propicia la admisión o existencia de un “universo intraducible”, es, básicamente, lo que surge en el pensar poético zambraniano; la *razón poética* logra la presencia de diversidad de símbolos perdidos y escondidos por medio del transcurrir para, luego, acontecer en una nueva vigilia basada en el amor y la poesía. Por esto, es tan relevante la metáfora del corazón en la obra zambraniana.

Puede entenderse la ensayística zambraniana como un universo en el que existe una plena relación entre universo simbólico y metafórico. La creación del ser y la aurora de la palabra se va constituyendo mediante su aparición con los símbolos y la presencia de la “construcción metafórica” y, además, se da cuando el ser acoge los contrarios, la “tensión”. El “ser-haciéndose” que menciona Maillard se concreta en una realidad alterna a la existencial: “realidad absoluta” que es “temporal y atemporal a la vez” (p. 116). Se sumerge en la “realidad absoluta” para enfrentarse a los diversos símbolos. No obstante, Maillard propone que superar las dicotomías o contrarios que aparecen en aquella realidad debe ocurrir “en un ámbito

propriadamente metafórico” (p. 116); aunar y superar las dicotomías deviene en nueva y bella realidad.

Durante esta investigación se ha propuesto y evidenciado que la palabra dentro de la ensayística zambrana adopta un carácter metafísico que es imprescindible para el ascenso a la vigilia del ser y la misma palabra. Ahora bien, se ha remarcado que la palabra anunciada por Zambrano no adquiere un carácter únicamente racionalista o cerrado, sino que es una palabra anunciada por el alma y cuya carga simbólica y metafórica es relevante. La propia palabra abre caminos hacia los claros para llevar, de manera plena, el despertar, la aurora. En *Notas de un método*, la pensadora malagueña afirma que esa palabra, que es puro saber, debe entenderse como “experiencia ancestral o experiencia sedimentada de una vida” (Zambrano, 1989, p. 107). Se entiende la palabra como la mediadora entre eso inaccesible – metafísico – con la vida real; esta tensión se establece gracias a la palabra, al método zambrano que es “saber de la vida” (p. 107). Asimismo, en el apartado “Las metáforas” de *Notas de un método*, la autora entiende que la construcción metafórica es una relación – analogía – “que vas más allá y más íntima” (p. 120). Zambrano llama “enlace” a esta relación entre símbolos o elementos de lo real que deviene “unidad”, una construcción estética de eso real. Esta relación, arguye la pensadora, no es “lógica” sino de un enlace “más profundo; de una relación que llega a ser intercambiabilidad entre formas, colores, a veces hasta perfumes, y el alma oculta que las produce” (p. 120). Con este argumento, Zambrano afirma las dicotomías a las que se enfrenta la palabra, pero, es ella misma, la que logra armonizar esas dicotomías y representar, desde lo oculto y misterioso, “totalidades complejas que se resisten a ser definidas” (Maillard, 1992, p. 118).

3.2. De la Aurora (1985)

El lenguaje tensivo que propone Ricoeur y recoge Maillard para atender a la función de la metáfora y la correspondencia con el mundo simbólico y, además con la realidad existente se encuentra y desvela en el ensayo que Jesús Moreno Sanz define como “continuador de *Claros del bosque*” (Moreno Sanz, 2018, p. 178). *De la Aurora* compone la exaltación y plenitud de la *razón poética*, es la última senda del método que ha de alcanzar el albor total de la palabra naciente y de la propia vida del ser:

Abandonémonos a la nada, dejemos las preguntas, escuchemos de nuevo el latido del corazón cuya música rechazamos por seguir otras melodías más racionales; y dejémonos llevar por la

belleza de las palabras, sin insistir en querer entender su significado metafórico, simplemente dejémonos llevar, y sin darnos cuenta, superaremos el último repecho para admirar desde la cumbre la Aurora. (Val Jiménez, 2013, p. 48)

De la Aurora se organiza entre mapas, manuscritos y cartas entre 1984 y 1985 cuando María Zambrano arriba, luego de cuarenta años de exilio, a Madrid. La pensadora española, con edad avanzada, la pérdida de la vista y la reducción de la movilidad, se reúne los fines de semana con su amigo Moreno Sanz para redactar y ordenar el ensayo. Dice Moreno Sanz: “siguiendo sus indicaciones rebusqué en su maleta repleta de manuscritos, fui sacando las carpetas mencionadas y otras que podrían estar en conexión con nuestro tema, y fui contándole a María lo que iba encontrando” (2018, p. 175). El decir y oír para pasar al escribir fue el proceso, en ocasiones desgastante para Zambrano y su amigo, que logró una musicalidad en la escritura de *De la Aurora*, permitiendo, además, una exposición de la *razón poética*, aspecto que la autora malagueña veía imprescindible en esta, su obra culmen del pensar poético. Elena Laurenzi (2001) afirma que este ensayo puede entenderse como una “trama poética” y, además, como la plena realización de “filosofía poética” zambraniana.

La reforma del entendimiento para María Zambrano corresponde, indiscutiblemente, a una experiencia mística de comprensión del universo; el exiliarse con la escritura le propició a Zambrano su propio descenso a los infiernos y la incesante búsqueda del ser mientras se padece. Establecerse en una realidad que no es la propia y que, por lo tanto, duele, hace que el saber y el estar se transformen y se conciban en la plenitud; ante el abismo y el danzar de claro en claro y pertenecer a la atemporalidad – mundo onírico – se divisa a lo lejos un amanecer que configure el estar del hombre en el mundo sin abandonar esos espacios originarios que son vitales para la nueva vigilia, por lo que, paralelo al renacer del hombre que ama y siente el palpitar está el resurgir de la palabra sagrada y pura, esa palabra naciente que es pura poesía.

Dentro de esta investigación se determinó que *Claros del bosque* es el inicio del camino al despertar de la palabra, es decir, los diversos claros – símbolos y metáforas – son espacios que van abriéndose para guiar y alcanzar el horizonte. Además, como lo propone Moreno Sanz, aquel ensayo es continuación de *De la Aurora*, o es una especie de prólogo – apertura poética – al camino que nos ofrece este texto. Dicho caminar en la ensayística zambraniana es Guía que, según la propia autora veleña, es género literario olvidado y “obscurecido” por otras formas literarias dominantes (Zambrano, 2005, p. 64). *De la Aurora* puede leerse y analizarse

a partir de la forma literaria Guía en el sentido que esta se constituye dentro de una diversidad de géneros como: la novela, la fábula, la conseja y las narraciones medievales donde el fundamento es, según Zambrano, la búsqueda:

Lo que hereda la Guía de los géneros en los que tiene parte es justamente una necesidad de argumento, que es siempre el mismo en esencia: un viaje, un itinerario entre dificultades y escollos de diverso género en virtud de una acción que ha de ser llevada a cabo y que se presenta como la única salida posible. (Zambrano, 2011, p. 145)

De algún modo, el género “Guía” tiende a plasmar la experiencia vital de quien escribe. Antes de establecer una comprensión vertiginosa de la realidad – filosofía – acontece la “Guía” como “camino de vida”. La Guía constituye, por medio de metáforas y misticismo, “un saber de experiencia” (Zambrano, 2005, p. 75). *De la Aurora*, entonces, siendo propiamente ensayo se expone como “Guía”, como género que ofrece un viaje, en este caso un viaje del ser y la palabra hacia el despertar: “la Guía nace por desprendimiento sean aquellos relatos donde se presenta un viaje, un viaje esencial que bien puede simbolizar el viaje mismo de la vida” (Zambrano, 2011, p. 146)

Ahora bien, el viaje que nos brinda la “Guía” no permite que la experiencia o saber de vida que se interioriza sea parcial, ya que esto conllevaría a una adquisición banal de conocimiento. Por lo tanto, el viaje deviene perplejidad en cuanto que durante el viaje el individuo queda perplejo de tanto conocimiento parcial que, además, “nada tiene que ver con él” (Zambrano, 2005, p. 88). Por esto, el perplejo, así como el ensimismado que aparece en *Claros del bosque*, debe entender que el viaje lo lanzará a un saber profundo. De algún modo, la perplejidad ha de ser una característica de aquel que encuentra en la palabra poética un tipo de enamoramiento que lo soltará del hermetismo del saber fragmentado y, así, poder ahondar en sí mismo e ir abriendo de a poco el camino que lo relacione con el saber de vida.

3.3. “Primera parte”

María Zambrano en la “Primera parte” de *De la Aurora* ubica nuevamente la guía – el viaje – en el inicio, del mismo modo que sucedió en *Claros del bosque*. La autora malagueña presenta en “Antes de comenzar” una conclusión que dará inicio a la aurora; en este caso se concentra en la palabra que se plasma de forma inmediata y vertiginosa en la obra. Inicialmente, Zambrano

hace una crítica a la urgencia del autor por plasmar palabras que decoren su escribir sin la espera de formar un vínculo íntimo con las mismas que deben ser suyas: “Palabras que se han abierto paso en la conciencia del autor sin haberle poseído, y menos todavía este a ellas. Y son ellas, las palabras, las que desfallecen, pues que este autor no se afana por ser autor” (Zambrano, 2018, p. 205).

¿Cuál es el cuestionamiento, entonces, de la filósofa-poeta ante el escribir, dado que es la acción que propicia el acercamiento al secreto? En este caso, la pensadora anuncia que la palabra que cobija las demás palabras está perdida y, por lo tanto, el escribir no forja una *poiesis*, por lo que debe darse un “empeño” de hallar en las tinieblas la palabra naciente que no está sujeta a una explicación previa, sino que aquella es puro vacío y esto es lo esencial en cuanto su vitalidad. Ahora bien, ante las “palabras muchedumbres” que no tienen resquicio alguno de silencio, sin posible aurora (p. 207), ¿cómo ha de hallarse, entonces, la palabra naciente? Inicialmente se presenta la imagen de la Medusa como presencia silenciosa y oculta que evacúa cualquier pensamiento constituido para la “palabra muchedumbre” que es solo pensamiento hermético, diferente a la cabellera monstruosa de la Medusa que es “puro sentir”. Debe recordarse que la Medusa también aparece en *Claros del bosque* donde Zambrano ofrece una crítica al pensar científico que abandonó y ocultó en un lugar donde nadie se atreviera a ingresar al “puro sentir”:

Para la simple mirada que recoge esta presencia real – fuera del conocimiento científico – es la visión del origen remoto de la sede del sentir y del pensamiento, o bien de un designio que se ha quedado detenido, de un sistema nervioso y cerebro, albergue de un otro modo pensamiento. (Zambrano, 2019, p. 144)

Asimismo, la figura de la Medusa aparece en este inicio de *De la Aurora* como la presencia fundamental del albor, del nacimiento a través del sentir:

Flor de la cabellera de la medusa, a su vez, un instante tan solo cada día; naciendo, en verdad, dichosamente del fondo oscuro donde fue sumergida por ese diluvio universal que sumergió todo lo viviente en otras aguas distintas de las primeras. (Zambrano, 2018, p. 207)

Este reboamiento de “todo lo viviente” propicia, así, que “todos los sentidos humanos se afinen hacia la aurora” (p. 207). Este sentir que aparece en el apartado “La vida antes del

tiempo” del primer capítulo se fundamenta, precisamente, en esa atemporalidad en ese prefijo pre- que es “pausa”, “vacío” o “detención”. La vida – el sentir del hombre – se logra en “un momento libre del tiempo”, como se expuso en *Claros del bosque*, esta vida se hace en la temporalidad viviente – *aion* –. La presencia de Medusa deviene en aparición de luz que es un “leve asomarse”, pero que, sin duda, da nacimiento al vivir y el sentir: “El irrepetible día que se viene con el sol -de sol a sol se dice-, sin que se caiga en la cuenta del intervalo entre el sol y el sol en que la vida misma aparece sin tiempo” (p. 208).

Ya en “Sacrificio y razón” que es el último apartado del primer capítulo, Zambrano recurre al acto sagrado sacrificial como aspecto favorecedor para el sentir de la aurora. El sacrificio es el acto que permite al hombre congregarse con la naturaleza y el universo, además, mantiene un constante contacto con el espacio originario: sagrado. Y en *De la Aurora*, “el remoto sacrificio” hace que la aurora, donde la pensadora la menciona como diosa, se “hace sentir a veces que llega, es su fondo y queda pintada en él” (p. 209). Por lo tanto, este “surgir auroral” brinda la aparición de la “Razón naciente, solo naciente en su aurora” (p. 210).

En los “Borradores” que aparecen en la edición de las *Obras completas* de Galaxia Gutenberg hay unas referencias de la “Razón naciente”¹⁰ con el *logos spermatikós* que refiere al conocimiento inicial: semillas que se halla en el alma. De algún modo, el sacrificio que permite el surgir auroral deviene, también, en pensamiento cuya base está en el sentir del alma: “El modo de la Aurora. Lo auroral. La multitud y multiplicidad de semillas. ¿Germinan algunas en plantas, piedras, seres, creaciones humanas por entero, o siempre una irisación, un pálpito?” (p. 211).

En el segundo capítulo titulado “Algunos imposibles Prolegómenos: Ayes”. Este “Ayes” ha de entenderse como la forma plural del sustantivo “ay”, esto quiere decir que el capítulo expone diferentes suspiros y quejidos como formas iniciales de la palabra. El primer prolegómeno refiere a un llamado de la razón por medio del corazón. Para Zambrano, la razón, unida con lo poético, es el “acto más primordial de la vida” que surge desde la propia luz naciente; la pensadora propone una mirada de la razón desde lo sacro – sacrificial – y lo natural – *spermatikós* –, así se vislumbra la Aurora que, en ocasiones, es tímida, “indecisa”, “ajena”,

¹⁰ Estos Borradores hacen parte del período entre 1976 a 1980.

“huidiza” (p. 215), empero, si la razón establece una unión con la vida y el alma hay garantía de una presencia estable de la Aurora.

El segundo apartado, Zambrano utiliza un término musical para dar apertura a la Aurora; “Interludio. Mater Matuta” es el segundo prolegómeno que contiene una carga metafórica y mitológica relevante. En la edición de Galaxia Gutenberg, antes de aparecer el interludio está un borrador que Zambrano escribe entre enero y agosto de 1976 nombrándolo “La metáfora de la Aurora”. La metáfora, como palabra creadora, es para la autora veleña palabra “dada al hombre para que se entienda consigo mismo, para que sea él mismo, y para que se las entienda con el universo visible, con la totalidad” (p. 215). Sin embargo, antes de ser las palabras “metáforas necesarias” fueron “diosas y dioses”; la metáfora auroral deviene en presencia mitológica. En este punto, la autora española acude a la mitología griega y romana para establecer la presencia divina de la Aurora. En primera instancia se concentra en Eos que, según Alicia Esteban Santos, es la “divinidad que trae a dioses y hombre la luz del nuevo día” (2002, p. 2). Por otro lado, Pierre Grimal representa a la Aurora como “la diosa cuyos dedos «color de rosas» abren las puertas del cielo al carro del Sol” (1989, p. 161). En el caso de Zambrano, Eos es alzada a los cielos por Zeus para iluminar la ciudad sacra: la Acrópolis. En este punto, la metáfora de la Aurora con la interpretación del mito griego por parte de la pensadora, fija una preponderancia de no solo el nacer del individuo sino de un vivir colectivo, de algún modo, la filósofa-poeta recurre a la función de la Aurora con el propósito de restablecer la realidad del hombre contemporáneo:

Y se obtendría así la topografía verdadera y la situación cierta de los puntos vitales de la ciudad y sus alrededores. Y quedaría puesto en claro la metáfora que es toda ciudad verdadera, sacra, es decir, secreta y reluciente, espejo de cielo, imagen de la tierra, y cosa natural, como si el hombre, que hubo de saber tanto para hacerla, no hubiera pensado en ella, fragante como prado en perenne primavera, surcada de seguro por canales de agua transparente cuanto sea posible. (Zambrano, 2018, p. 216-217)

Por otro lado, María Zambrano recurre a la *Mater Matuta*, diosa romana que Dumézil en su *Mito y epopeya* representa a partir de la inferencia del segundo elemento de su nombre, del que se deriva el adjetivo *matutinos* (2016, p. 93). Y, por otra parte, el historiador francés hace referencia al modo como el poeta Lucrecio la representó: “la diosa de la aurora” (p. 93).

También, la pensadora malagueña, a partir del culto a *Mater Matuta*, hace una cuestión sobre la caracterización de la diosa: “Cuida la madre Aurora de que el hijo de la hermana no quede en la sombra. ¿Se trata, acaso, de la hermandad luz-oscuridad, día-noche? (Zambrano, 2018, p. 217). Ante esto, puede darse un respuesta a partir de la interpretación que hace Dumézil de los ritos en las *Matralia*, fiesta a la diosa, que se desarrollaban días antes del solsticio de verano en el hemisferio norte:

Con estas dos mímicas se pretendía reproducir las acciones de la Aurora misma, esos gestos no podían sino simbolizar, por una parte, la expulsión de la invasora, la *ne fasta* oscuridad, por las auroras venideras y, por otra parte, la acogida que las auroras dan al sol cada día, los cuidados que le prodigan al joven astro y que la buena noche, y no ellas, las efímeras auroras, ha llevado en su seno y acaba de dar a luz. (Dumézil, 2016, p. 94)

Es notorio que Zambrano leyó a Dumézil y extrajo el mito de *Mater Matuta* para fortalecer la metáfora de la Aurora, por lo que en el “Interludio” hay cantidad de referencias al mito de la diosa romana interpretado por el historiador francés. Además, puede encontrarse respuesta en el prolegómeno a la pregunta que aparece en el borrador de 1976:

En Roma, donde se fraguaron tan sólidamente los esenciales compromisos entre la vida y las tinieblas, lo celeste y los íferos, donde los laberintos del tiempo tan fácilmente se hacen caminos saltando sobre los torrentes, sobre los abismos, allí la Aurora era, tuvo que ser, madre, *mater matuta*. (Zambrano, 2018, p. 218)

En los prolegómenos 3, 4 y 5 surgen los “Ayes” que facilitan el surgir auroral. A través del amor del corazón que aparecen al final del “Interludio” e inicio del prolegómeno tercero surge la Aurora; ante el llanto y el gemido acontece la vida: “el nacimiento, sin más, de la vida aquí ha debido de ser, así, un llanto, un clamor” (p. 219). Acaece la vida por medio del llanto y el gemido que, en esencia, es amor; también la razón, la razón seminal, surge en llanto y, en consecuencia, se siente la Aurora que “es ante todo llanto” (p. 221).

Con los capítulos III y IV aparecen nuevamente componentes que en *El hombre y lo divino* y, especialmente, en *Claros del bosque* ya exponían unas leves apariciones, en medio del silencio y la oscuridad, del ser y la palabra perdida; del saber y el sentir que solo “el amor, «ay amor»” (p. 222) lo impregna todo. En el capítulo III, “El rumor”, hay un inicio en el que Zambrano

retoma y recupera la forma mística del silencio como pura negación, pero, que constituye la vitalidad de un hacer poético que se encuentra en ese espacio originario. María Zambrano establece una relación entre el silencio, entendido como acción y espacio, con la Aurora, asimismo, cualquier rumor que surja en el silencio ha de compenderse como indicio del surgir auroral; esto se da gracias a la “fuente de acallamiento” que es el alma: “lugar capaz de engendrar por sí mismo un silencio, es decir, un tiempo y un espacio propios” (p. 222). Se acude, nuevamente, al alma callada como metáfora del silencio y fundamento neto de la aparición auroral. Para la autora española es esencial el silencio del alma y así escuchar el más leve rumor del espacio oscuro, rumor que es aurora, rumor que está envuelto de amor, “en un leve e indeleble aroma” (p. 222). El rumor, que es apertura a algún sonido y a una “luz primera” que emite la palabra silenciosa, se debe aunar, también, con la danza – música –; en este capítulo, Zambrano atribuye la danza a un ejercicio ritual que va logrando “un despliegue del tiempo y de la vida” (p. 223). La música ha de ser seguida, no oída (p. 224), esto conlleva al silencio del alma y que sea la música quien guíe a la psique al “confín” de la Aurora.

Así, la pensadora, en el capítulo “La aparición del confín”, hace una muestra descriptiva de la aparición de la Aurora:

La Aurora se aparece detenida, sembrada, como germen; cuando interrumpe en la oscuridad, se aparece, ante todo, al que espera, o la atisba, como una línea, como una raya que separa; podía ser la línea esa que la geometría no nos acaba de definir, esa línea que separa, dando, creando, al par, abismo y continuidad. (p. 225)

El alba se convierte en Aurora despertando de la temporalidad preexistente, del silencio. Entre el danzar acontece el confín, la línea onírica que por medio de los sentires brinda la aparición de lo auroral y, en consecuencia, a partir de la percepción del sentir que “su origen y su finalidad” surge “el humano pensar” (p. 225). Aquí Zambrano invita a que este pensar del hombre no anule o relegue los saberes previos, sino que deben mantenerse “sin arrancarles del lugar de sus raíces, sin extraerles del sacro único lugar” (p. 225). Esta unión entre pensamiento humanos y saber sagrado es el puro surgir auroral que, en consecuencia, es la misma *razón poética*. La Aurora ha de germinar en cuanto “pura razón” y emociones para establecer la armonía necesaria que brinde la unión entre pensar humano y el saber sacro.

El último capítulo de esta “Primera parte” se llama “Guía aurora”, Jesús Moreno Sanz manifiesta que este se constituye “en el más concentrado enunciado de la razón poética” (Zambrano, 2018, pp. 691-692). Este epílogo de la “Primera parte” es la expresión pura del saber poético zambraniano. En el primer apartado de este capítulo, la autora anuncia la necesidad, para alcanzar la Aurora, de la Guía como recorrido que posibilita un conocimiento del hombre: “Conocerse es trascenderse. Fluir en el interior del ser” (Zambrano, 2018, p. 228). En este primer apartado se asume la Aurora como guía, por lo que debe interpretarse como el modo que el hombre debe recorrer su realidad a través del pensamiento – razón –, empero, como se explicó antes, esta razón humana debe ser “un nuevo modo de razón, por ejemplo, la razón poética” (p. 229). Zambrano explica, entonces, que esa nueva forma de concebir la razón debe basarse en “la visión poética”; se comprende, entonces, como un ver – *aletheia* – en puntos donde la sola razón es incapaz de ingresar y aprehender saberes. Así lo expone la pensadora:

Más lo que sucede no puede ser debido solamente a la apasionada, sostenida, atención, sino a que la razón, por sí misma, ilumina y abre los sentidos para penetrar en ellos, lo que ha echado al olvido, si es que lo sucedido no es algo peor, proveniente de una renuncia, exigida por el reino de la utilitaria razón, de la razón ya sin dioses. (p. 229)

Esta razón que nace mediante el surgir auroral debe ser razón que brote y circule; que se derrame y deslice “por lugares y poros invisibles” (p. 229). Esta metáfora de la razón que fluye se relaciona, además, con la metáfora del corazón que se entiende como sentir movedizo propiciando el encuentro del sentir con el ser. *Razón poética* es lo que anda buscando María Zambrano, como se lo expresó a Rafael Dieste en una carta de 1944¹¹; debe entenderse esta *razón poética* – aurora – como “razón sin paradojas” (p. 230) que se mantiene en la órbita del amor. Asimismo, la filósofa española sostiene que esta razón poética ha de entenderse como la relación entre saber y sentir:

Ya que la razón, al desentenderse de los sentidos, renuncia por ello a la plenitud de su uso y nos encierra, por el contrario, en el límite mínimo, tanto que no puede ser ni tan siquiera señal de su nacimiento. La vida de los sentidos ha ido reduciendo a medida que la razón occidental se yergue. (p. 230)

¹¹ “Razón poética...es lo que vengo buscando. Y ella no es como la otra [razón], tiene, ha de tener muchas formas, será la misma en géneros diferentes” (Zambrano, 2018, p. 835)

La recuperación del sentir originario en la razón es fundamental para Zambrano en el sentido que se afianza un saber sobre el amor y, por consiguiente, se recupera la idea sagrada y misteriosa de *fysis*, aspecto que la autora ya había abordado en “Hacia un saber sobre el alma”.

La visión poética de la razón propicia una concepción de naturaleza vital e iniciática; se da una mirada no solo de lo lumínico que brinda la *fysis*, también se adentra a la oscuridad de esta para una percepción poética y mística; mostrar los abismos de la naturaleza es, para Zambrano, abrazar con el alma – vida – el conocimiento que brinda el universo. La Aurora, guía poética, logra, entonces, la asimilación de las profundidades y confín donde ella misma emergió, así que tiene la posibilidad de recuperar “la palabra tan dada a perderse”. Esa palabra huidiza que apareció en *Claros del bosque* aún no ha germinado en su totalidad, es la guía poética la que brindará el surgimiento de “la forma primera de la lengua sagrada” (p. 232), la poesía. Con esta argumentación zambraniana es menester incluir, brevemente, la mirada poética de Octavio Paz en su obra *El arco y la lira* (1983), especialmente en el capítulo “La revelación poética”, ya que asume la palabra poética y la religiosa como revelación: “la experiencia poética, como la religiosa, es un salto mortal: un cambiar de naturaleza, que es también un regresar a nuestra naturaleza original” (p. 137). Esta noción de “revelación” en Paz actúa de forma similar en la Aurora zambraniana en cuanto la relevancia de ingresar a las entrañas y “echar afuera lo interior y secreto” (p. 139). Además, la presencia del corazón es para el pensador mexicano el amor, conectado con la palabra, “es una revelación, un sacudimiento que hace temblar los cimientos del yo y nos lleva a proferir palabras que no son muy distintas a las que emplea el místico” (p. 141). Esta revelación auroral de la creación posibilita que la razón seminal “se haga poética” (Zambrano, 2018, p. 233). La presencia del silencio y la danza en el espacio sin tiempo, los primeros rumores que exhalen de lo oscuro y la llegada al confín son, esencialmente, cimientos de la guía creadora que facilita el surgir auroral y, por consiguiente, la aparición de la *razón poética* y la misma palabra sagrada: poesía.

3.4. “Segunda parte”

Maurice Blanchot en *El espacio literario* tiene un propósito similar al pensamiento de María Zambrano; el intelectual francés hace un rastreo de símbolos e imágenes dentro de la literatura y mitología para la función de un escribir que sea experiencia estética unificada con elementos místicos. Para la pensadora malagueña en la noche, como espacio simbólico, la palabra se

esconde hasta que aparezca la diosa. La noche no debe significar ausencia de luz y menos una perpetua desorientación de lo que habita allí. En Blanchot la noche recoge un componente iniciático importante cuando afirma que: “La noche es la aparición del «todo ha desaparecido» (Blanchot, 1969, p. 153). Esto debe simbolizarse como una “otra” noche, es decir, si el crítico francés halla relación entre noche y palabra, en este caso una palabra que se extravió, es menester interpretar el espacio nocturno blanchotiano como lugar estético donde, al igual que Zambrano, se padece y se oyen sonidos bestiales que causan confusión y olvido (p. 158). Empero, quien ingresa a esa “otra” noche tiene un propósito y anhela tener un encuentro con algo que se arropa allí: “Aquel que entró en la primera noche intenta intrépidamente ir hacia su intimidad más profunda, hacia lo esencial” (p. 159). Esta figura de la noche en Blanchot encuentra semejanzas en el discurrir oscuro propuesto por la filósofa-poeta.

En los tres primeros capítulos de la “Segunda parte” de *De la Aurora* se presenta nuevamente la noche como espacio en el que procede y aparece la llama, para, luego, dar nacimiento a la Aurora. Esta “Segunda parte” debe entenderse, además, como una fenomenología simbólica en la que se muestra una transición desde lo oscuro – la noche – hasta la aparición de la luz – aurora –.

En el capítulo “La mirada” emerge el sentido de la visión en medio de la obscuridad como factor inicial y esencial para encontrar ese saber que “todavía flota en el mar de las aguas primeras” (Zambrano, 2018, p. 237). El símbolo de la mirada está en la nada, sale y se convierte en un instante indispensable para el surgir de la aurora, a pesar de que “no perdure y sea fugitivamente” (p. 237), el mirar proporciona la exaltación a aquello que se encuentra “guardado, escondido en su oscuridad” (p. 237). Por lo tanto, se concibe, además, que se “abre el círculo de la aurora, que se muestra como un foco, el hogar, sin duda, del horizonte” (p. 237). Este elemento de la mirada en lo oscuro también se encuentra en *Claros del bosque*; en el capítulo VII hay un apartado titulado “Los ojos de la noche”, aquí, Zambrano, entiende el mirar de los ojos en las tinieblas como la posibilidad de iluminación ontológica: “la luz misma que ha de pasar por las tinieblas” (Zambrano, 2019, p. 148). Aquí la filósofa relaciona la luz con los ojos, dentro de las profundidades que es pura noche, el mirar – el guía – se entiende como una anulación completa de la ceguera. Vinculado con esto, se retorna al símbolo del vuelo con “alas de la noche”, por lo que se forma un emerger con ojos y alas nocturnos. María Zambrano utiliza la figura del Querubín (*cherub* o *kirubi*) que, según Cirlot, hace parte de los templos asirios que los “sacerdotes ponían como guardianes del umbral” (Cirlot, 1992, p. 379).

Asimismo, en la tradición egipcia era una “figura con muchas alas y recubierta de ojos, emblema del cielo nocturno” (p. 379). Dentro del simbolismo poético que propone Zambrano, el Querubín anuncia, desde el umbral, lo visible, la luz que emana la Aurora. Esto, fácilmente, se concreta con el capítulo II: “Desde el ocaso”.

“Desde el ocaso” comienza con un epígrafe en latín: *Ante lucem*; esto puede traducirse como “antes del cielo” o como lo propone Moreno Sanz: “antes del amanecer” (Zambrano, 2018, p. 840). La figura del Querubín permite una interpretación importante en este capítulo, puesto que esta imagen tiende a ser angelical con alas y ojos nocturnos, lo que brinda “la claridad primera”, es decir, el ocaso como descenso de la luz no es, para Zambrano, “extinción”, por el contrario, permite que ese leve ocultamiento de la luz pueda detallar “la perla escondida pura, aun en su imperfección” (p. 238). Al final de *Notas de un método* está el apartado “La perla”, esto, en la pensadora veleña, debe representarse y simbolizar, desde lo más puro y naciente, cuerpo luminoso. De alguna manera, la perla en *De la Aurora* aún es imperfecta, en cambio, en *Notas de un método* ya es “llama pálida sin centro oscuro, adelanto de una pura visión” (Zambrano, 1989, p. 138); esto corresponde a la presencia de la diosa que trae consigo la más pura palabra y la vigilia poética del ser.

Como ya expresó, la perla en “Desde el ocaso” todavía no se constituye, en su totalidad, como “cuerpo glorioso”, pero, María Zambrano, comprende que este símbolo celestial y terrenal tiende a sostenerse mientras la caída de la luz es inminente. Este ocultamiento de la luz, la noche, brinda la presencia de “signos del reino de las matemáticas, y figuras también de otros reinos, del reino de lo sacro” (Zambrano, 2019, p. 135). Con este fragmento del capítulo “Signos” de *Claros del bosque* se da apertura a una breve teogonía o himno al nacimiento de Afrodita que Zambrano nombra “De la noche”, este apartado de *De la Aurora* se aborda el mito de Afrodita desde su nacimiento. Ya la pensadora se había referido en *El hombre y lo divino* el nacimiento de Afrodita y su quehacer divino: “Divinidad la más problemática” (Zambrano, 2012, p. 50). Lo relevante en el capítulo “De la noche” es la relación que constituye la pensadora entre Afrodita y el tiempo; en primera instancia porque la diosa nace de la acción violenta a Urano por parte de Cronos¹²: “rechazados por Gea antes de que el Tiempo liberador

¹² Vino el poderoso Urano conduciendo la noche, se echó sobre la tierra ansioso de amor y se extendió por todas partes. El hijo, saliendo de su escondite, logró alcanzarle con la mano izquierda, empuñó con la derecha la prodigiosa hoz, enorme y de afilados dientes, y apresuradamente segó los genitales de su padre y luego los arrojó a la ventura por detrás.

despedazase al Cielo y de que de su semen último sobre la espuma del mar naciera Afrodita entre todas las diosas: «La Naciente»” (Zambrano, 2018, p. 239). El acto del Tiempo da vida a Afrodita, proveniente del mar, de lo real, por lo que Zambrano constituye la figura de la diosa en el nacimiento del tiempo vital: *aion*; “de ir naciendo tan solo, no el tiempo de acontecimientos y sucesos” (p. 239). Teniendo claro que aquella divinidad se halla entre lo profano y lo sagrado, se encuentra, entre los infiernos, una forma divina: Perséfone, figura divina que habita los ínferos concibe y emana una luz “que ni Apolo logra concentrar en sí mismo” (Zambrano, 2012, p. 54). Esta luz que es pura y transparente es, en esencia, el inicio del albor.

Al capítulo “De la noche” le sucede un borrador, incluido en la edición de Galaxia Gutenberg, de 1976 titulado “En la noche. La palabra nocturna. El fondo. La limitación – la inmensidad”, en este mecanoscrito María Zambrano cubre a la palabra con la noche, esta, como imagen mística y mítica, establece un espacio donde la palabra emana de forma danzante sin necesidad, aún, de surgir a la luz. Zambrano nuevamente con simbólica poética y lenguaje metafórico alude al espacio de la noche:

La noche es hueco, cavidad, y mira con ojos innumerables. Y a solas deja sentir el hueco de donde nace la mirada, el ojo vacío, la mirada inexistente o solo el cielo en su plenitud, en la plenitud de su enigma. Mas en la noche, bajo su inexpresable claridad, transitan seres indecisos, inciertos. (Zambrano, 2018, p. 240)

En *Claros del bosque* se relacionaba la llama – luz viviente – con la visión, se afirmaba que la llama, entendida como vitalidad, ofrecía un transcurrir a través mirar en la oscuridad, y que cuando aquella se apagaba aún se sentía, en la pura oscuridad, propiciando el caminar. El capítulo IV de *De la Aurora*: “Cuando el día comienza con una llama”, aparece la llama en medio de la oscuridad “como un párpado que se entreabre ante la bruma que se retira” (p. 241). Aunque lo oscuro mantiene un lugar privilegiado en la guía zambraniana, “la llama más luminosa” también irradia belleza y favorece a la presencia del “contemplativo”. La inconmensurabilidad de la llama deviene amenaza y congoja, ya que es una presencia ilimitada que antecede al día: “La sola extinción es, al par, atemporal. Lo que contraste con el día, tiempo concreto, limitado, preciso, acuciante” (p. 241). Ante esta presencia luminosa surge el poeta huidizo y espantado, con esto hace que contemple, con temor, la irradiación de la llama. La contemplación ante lo que aparece ha de entenderse como una experiencia vital del

contemplativo por lo que quien percibe de forma mística la luz lo vive en silencio. Este siendo algo inexpresable en sentido discursivo actúa de manera trascendental en cuanto a la palabra lógica. Luis Villoro en *La significación del silencio y otros ensayos* relaciona el silencio con la palabra de la siguiente manera:

El silencio significativo, en cambio, no figura ni representa nada. Sólo muestra una presencia tal que no puede ser representada por el símbolo. Por una parte, señala los límites esenciales de la palabra; por la otra, indica la pura presencia ahí, inexplicable, de las cosas. No suministra conocimiento alguno acerca de cómo sean las cosas, sólo dice que las cosas son, y que este su ser es inexpresable por la palabra. (2018, p. 38)

En este punto hay una necesidad de entregarle el protagonismo y comienzo al silencio, como lenguaje negativo, y sea el ver y detallar los detonantes para que la contemplación devenga en revelación e inspiración poética; dar a la palabra un efluvio metafísico y metafórico, diferente a la palabra objetiva: “El poeta ha dotado a las palabras de un nuevo sentido que se construye justamente por la negación de su sentido objetivo. Y este sentido poético es indefinible, es decir, es intraducible a otras palabras provistas de significaciones objetivas” (p. 27). Ante lo que señala Villoro de “significaciones objetivas”, María Zambrano lo denomina como “el azacanado hombre de hoy de antes” (Zambrano, 2018, p. 241). Esta figura de hombre afanado y banal es componente crucial en la crítica que hace la pensadora a la excesiva racionalidad de Occidente y que, en consecuencia, ha abandonado el saber sobre el alma: divinidad y sacralidad.

En cuanto a los capítulos V y VI titulados “El alba cuajada, derramada” y “Lo celeste”, respectivamente, la pensadora española hace, de nuevo, una evocación del nacer y surgir auroral; entre noche, ocaso y alba la diosa Aurora aún está recorriendo el espacio y no se aloja, por completo, en la realidad. Sin embargo, aquellos capítulos van anunciando y atrayendo la luz. Dentro del capítulo V acaece una “blancura” que facilita la observación interna de cada cosa, es decir, esa luz blanca ubicada más allá del horizonte ha de entenderse como el danzar auroral que arroja diversos elementos y que, en algunos momentos, se posarán en la temporalidad. Por ahora, hacen parte de “una desconocida dimensión más allá del espacio-tiempo” (p. 243). Además, el capítulo “Lo celeste”, comienza con un epígrafe que referencia unos versos del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz: “En par de los levantes de la Aurora” (p. 245). Luego, hay exposición del nacer de algo viviente, “de aliento y pasión”, cuya

presencia en el espacio-tiempo aún se torna compleja; la blancura de este ser auroral ha de ser “inextenso, un ser sin extensión” (p. 245); este ser se corresponde con un pensar que se encuentra fuera de lo objetivo y lógico. En “Lo celeste” se simboliza este ser-pensar como “una mirada de luz” (p. 245) que está “librada” de todo suceso – histórico y temporal –, de toda pregunta – filosófica –; simplemente esta luz va aconteciendo lentamente hasta que halle el momento propicio para surgir de forma celestial. Ahora, en “El alba cuajada, derramada”, también se expresa la limpidez de la luz y se comprende como pensamiento sin extensión; este pensamiento que se encuentra en otra dimensión es, para Zambrano, poema “del desconocido que no es sujeto ya, ni autor siquiera, que ni siquiera se esconde ni envuelve en la palabra” (p. 243). El “contemplativo” del capítulo IV anuncia, a través de un mirar inesperado, la palabra poética; ese mirar contemplativo constituye el poema, empero, aunque aquello haya sido el creador no siente a la palabra, sino que esta al ser inextensa se vincula a la luz ancha y perpetua propiciando la estadía de lo poético.

La irradiación de la diosa Aurora va apareciendo, se van abriendo las puertas que despiden al alba y den la bienvenida a la luz límpida. “Antes de la ocultación”, título del capítulo VII, se reparte en lo que Moreno Sanz llama como “seis estampas” que levantan “el paso de la aurora” (p. 693). La primera “estampa”, “El alimento perdido. La letra”, acoge cantidad de metáforas que se relacionan con los capítulos anteriores, puesto que eso que nombró como ser-pensar o palabra inextensa, que fue constituyéndose en la blancura sin dimensión, estuvo “alimentando” a la Aurora para asomar “su rostro de hermosura” y “darse a ver” (p. 247). Este alimento que es pensamiento sin extensión y palabra sin autor se presentan para sostener a la Aurora, empero, la diosa violentó el “alimento naciente” y produjo la desaparición de este. Con esta metáfora, Zambrano aún no emana en la totalidad la palabra naciente debido a que el aparecer auroral apenas está instituyéndose y, por ende, no permite que esta sustancia viviente – la palabra – se convierta en cuerpo independiente.

En “*Radix, Porta*”, segunda estampa que brinda el surgir auroral, aparece la confluencia de dos imágenes: el punto y el confín; esta unión significa, para la autora malagueña, “forma de trascendencia” (p. 248), ya que el confín, como se evidenció en el capítulo IV de la “Primera parte” simboliza el origen pleno de la Aurora: “Hay el confín, que no es límite, sino justamente *Porta*” (p. 248). Puerta a la irradiación auroral que se condensa en un punto que, según, Zambrano, “recoge la inmensidad toda” (p. 248). En *Claros del bosque*, también está el punto como símbolo independiente de toda realidad, empero, hay quienes lo determinan o perciben;

el punto es, no acoge algo: “No es causa ni efecto, ni indica ninguna dirección” (Zambrano, 2019, p. 153). El punto tanto en *Claros del bosque* como en *De la Aurora* significa anticipación – espera – “de un modo de vida en el que la trascendencia se cumpla”; “un puro vivir la cualidad o esencia de la vida” (p. 153). En *De la Aurora* debe interpretarse como la consecución temporal de la aurora a partir del propio origen: las tinieblas. La irradiación y trascendencia que emana la Aurora no elimina la noche; esta luz auroral, que es inicio, “anda escondida en las tinieblas” (Zambrano, 2018, p. 248), esto, en el pensar zambraniano, se traduce como la expansión de la “inmensidad toda” del punto, es decir, el puro vivir trascendental surge dentro de la nada: “La vida misma, pues” (p. 248). Con el surgir de la vida nace el tiempo – vital e histórico – que, también, confluye con las tinieblas; en este punto, Zambrano llama al tiempo como “nocturno” y “luminoso”; esta multiplicidad favorece al nacer de la aurora: vida y palabra. Sin embargo, esta multiplicidad temporal no irriga una totalidad, simplemente el nacer de la vida, la palabra y el tiempo se estancan en “La montaña de la aurora”, esta luz brilla y se enciende “sobre una montaña oscura” y allí se paraliza; aún debe esperarse a que la aurora se “derrame” y esperar el nuevo ofrecimiento de la nueva vigilia: “qué va a darnos esa rara estrella en lo alto de la oscura montaña matutina” (p. 249).

En la última “estampa”, “El alumbramiento” surge, nuevamente, una ambivalencia en la irradiación de la luz auroral dado que no ha podido “derramarse”, por lo que la luz “se derrama y llora, se recoge y vuelve” (p. 250). En este punto, María Zambrano ya ofreció la guía para el nacer de la Aurora; durante esta “Segunda parte” han acontecido presencias simbólicas indispensables para su aparecer, no obstante, la función del tiempo ha trocado el discurrir de la vida – Aurora –, así que, la pensadora al final de este capítulo VII acude al símbolo de la rosa para hacer referencia a la multiplicidad de los tiempos. En este apartado no hay apertura de pétalos para un acontecer de los tiempos que devenga en “tiempo único” y, por consiguiente, en la plenitud auroral. En *Notas de un método* (1989) y *Los bienaventurados* (1990) el derramamiento múltiple de la temporalidad se torna indispensable para un entendimiento poético del mismo tiempo y, además, de la vida. En las primeras páginas de *Los bienaventurados* hay una constante relación entre tiempo y vida, encuentro que se ejecuta a partir del derramamiento de tiempo para un vivir más esclarecedor y luminoso:

Hay otra versión vital: el salirse de la procesión, el derramar el tiempo en que todavía se está durante el ciclo de la vida, el salirse para derramarse y encontrarse en la vida sin más, en la vida toda. El gozo de la vida y su canto. (Zambrano, 2004, p. 26)

Por otro lado, en *Notas de un método*, obra posterior a *De la Aurora*, se esclarece y prospera la apertura de los pétalos de la rosa para una emanación múltiple del tiempo que tiende a ser vital. El apartado “La rosa del tiempo” de aquella obra es el recogimiento de los tiempos antes y después del mismo Tiempo, y, con esto, se rescata y vislumbra todo lo que un tiempo imperante ocultó y desechó. Los “innumerables pétalos” brindan una mirada trascendente y profunda del tiempo: “Lo perdido viene a rescatarse en ella y lo condenado a quedarse oculto. Los tiempos ya pasados se ordenan por sí mismos en signo de cumplimiento sin obsesión” (Zambrano, 1989, p. 139).

Retornando a *De la Aurora*, se evidencia que del capítulo IX al XIV hay una presencia de la luz – fuego – en medio de las tinieblas como símbolo favorecedor del renacer de la palabra. En el “límite impenetrable” acaece, de nuevo, una luz naciente dentro de la oscuridad, que derrama e ilumina, es decir, se convierte en camino para alcanzar el despertar; no obstante, esta luz que se autodenomina como camino – “don celeste” – se zafa de la noche y, por lo tanto, se rebela. Esta rebelión lumínica es, propiamente, el despojo de la palabra de su hábitat: la noche silenciosa. De hecho, en el poema que Zambrano escribió en Roma durante el verano de 1950 titulado “Delirio del incrédulo” se fija una pérdida de la palabra que se torna vacía y desenamorada a causa de la luz: “Ceniza de aquel fuego, oquedad, / agua espesa y amarga: / el llanto hecho sudor; / la sangre que, en su huida, se lleva la palabra. / Y la carga vacía de un corazón sin marcha” (Zambrano, 2001, p. 23).

En el capítulo “La balanza de la aurora”, la filósofa española recoge un pensamiento religioso oriental y alquimista que facilita ubicar una presencia viviente en medio de la “inmensidad de la noche y la limitación del día” (Zambrano, 2018, p. 258). Entre noche y día acontece una “Tierra intermediaria que atrae podersamente” y que, además, “no tiene por propiedad la extensión” (p. 258). Este mundo intermedio, que está vinculado al pensamiento orientalista de Henry Corbin¹³, que tanto leyó Zambrano, refiere a universos diferentes al aprehensible por el intelecto y los sentidos, y que propicia, también, *poiesis*. Corbin afirma que:

¹³ Es menester anotar que Corbin (1903-1978) fue el pensador francés que le ofreció a Occidente una mirada espiritual de la religión islámica. Al trabajar tanto en Irán como en Francia dio una exposición clara y amplia de las religiones árabes, el sufismo y la relación con elementos místicos del islam. Asimismo, sus estudios y cátedras se enfocaron la relación entre el cristianismo, el judaísmo y el islam.

Existe un mundo intermedio, el de las Ideas-Imágenes, las Figuras-arquetipos, los cuerpos sutiles, la «materia inmaterial»; mundo tan real y objetivo, consistente y subsistente, como el mundo inteligible y el sensible, universo intermedio «en el que lo espiritual toma cuerpo y el cuerpo se torna espiritual», constituido por una materia real y dotado de una extensión real, aunque en estado sutil e inmaterial respecto a la materia sensible y corruptible. El órgano de este universo es precisamente la Imaginación activa; es ése el lugar de las visiones teofánicas el escenario en el que ocurren en su verdadera realidad los acontecimientos visionarios y las historias simbólicas. (Corbin, 1993, p. 14)

Esta realidad intermedia creadora es, en esencia, la Aurora que, además, logra equilibrar lo limitado e ilimitado, asunto de armonía pitagórica que se evidenció en *El hombre y lo divino*.

En “El vacío. Las sombras”, la autora vuelve a los símbolos de día y noche como protagonistas del efecto auroral. En cuanto al día, en este caso el sol, este nace del vacío, asimismo, da surgimiento a “rayos de vida” (Zambrano, 2018, p. 259), empero, esta luz “quema”, “oculta”, “ofusca” y, especialmente, oculta la sombra – noche –. María Zambrano manifiesta que en sentido teológico el mirar hacia el cielo es encontrar siempre la luz: “que la luz viene de lo alto”; “toda teología se sustenta en la mirada hacia el cielo” (p. 259). Pero, está la noche que en este punto se interpreta como sombra y que es, entonces, “el primer y primordial fenómeno que despertó el ansia de conocimiento en el habitante de este planeta sombrío” (p. 260). En la cultura egipcia, según Daniel Gil Martínez, el día representa un renacer y vitalizar el cuerpo, diferente a la noche que tiende a ser peligrosa tanto para vivos como para muertos (Gil Martínez, 2012, 289)¹⁴. En cambio, en el mundo griego, latino, celta y germano existen variedad de connotaciones entusiastas en cuanto a la noche siendo esta momento de purificación, creación, pensamiento y fiesta (2012, pp. 295-298). Es indiscutible, además, el valor preponderante que da Zambrano a la noche como espacio de la palabra naciente e inicio de la aurora.

¹⁴ Aquí se presentan algunos fragmentos del *Himno a Atón* para revisar la distinción de la cultura egipcia respecto al día y la noche: “Cada vez que apareces perfecto en el horizonte del cielo, oh Atón viviente, la vida comienza. Habiendo tú despuntado por oriente, has llenado toda la tierra con tus perfecciones. Eres deslumbrante, eres grande, tu resplandor se ha alzado sobre toda la tierra y tus rayos han abarcado las tierras hasta el límite de todo lo que tú has creado [...] Cuando tu movimiento cesa y reposas por poniente, la tierra está a oscuras, como si se tratara de la muerte: los hombres tumbados en sus dormitorios, tapados y sin abrir sus ojos. Uno puede tomar todas sus pertenencias de debajo de sus cabezas sin que ellos se den cuenta. Todos los leones han salido de su guarida y todos los reptiles muerden. La oscuridad es tenebrosa, la tierra está en silencio, pues quien los creó se ha puesto por su horizonte”. (Gil Martínez, 2012, pp. 290-291)

De algún modo, este inicio de la aurora que sucede en la noche ha de germinar en “un silencio revelador” que, según Zambrano, es “luz viviente” dentro del espacio nocturno (p. 261). Luis Villoro en *La significación del silencio y otros ensayos* sentencia que aparte de la mirada objetiva y lógica al mundo, también está la percepción desde lo poético donde se expresa el puro silencio (2018, p. 23). Así, la pensadora malagueña asume que dentro de ese espacio silencioso que es pura creación se encuentra la palabra y, además, este “mundo intermedio”, que es equilibrio entre día-noche, invita, entonces, al amanecer que, de hecho, es como la autora velleña culmina el capítulo “La germinación silenciosa de la aurora”: “Amanece” (Zambrano, 2018, p. 261).

En “La palabra perdida” de *Claros del bosque* hay un “anunciante palpitar” de la palabra que también se refleja en los versos sanjuaninos que se citan en este capítulo. Ahora, en “La palabra perdida” de *De la Aurora*, María Zambrano ubica esta “criatura viviente” en la “órbita sacra” que es donde:

las órbitas de los astros rigen y sostienen, como palabras ellos también, el firmamento visible desde más allá; desde allí donde los cuatro elementos no tienen razón de ser, en la indiferencia de la pura luz, donde no hay muerte al no haber elementos. (p. 263)

El punto que la pensadora halla problemático, por eso lo convierte en cuestión, es cómo debe surgir la palabra: “¿Desde el principio está el poder, o solo desde el comienzo, desde el origen de lo que vemos, de este universo visible y habitable como incierta posibilidad?” (p. 262). A esta pregunta, la pensadora la responde entendiendo que la palabra originaria es poderosa, pero, es el tiempo que se “escapa” e impide que aquella se “apodere de todo” (p. 262). En este punto, se retorna al símbolo de la rosa que es la forma múltiple que recupera los tiempos olvidados y, en consecuencia, logra el ascenso de la aurora.

Así pues, esta “Segunda parte” de *De la Aurora* refiere a un transitar detallado, a eso que Zambrano denominó en la “Primera parte” como “Guía de la aurora”. Hay presencia de varios espacios que facilitan el regocijo de la diosa Aurora, sin embargo, hay componentes que aún no se integran armoniosamente y poéticamente con el amanecer. Por otro lado, esta “Segunda parte” muestra un grado de complejidad superior en cuanto la evocación de símbolos, metáforas y formas que no se encuentran en un entendimiento occidental, sino que aparecen imágenes de religiones orientales que son para la pensadora española imprescindibles en la comprensión de

la temporalidad múltiple y en la relevancia del espacio onírico – imaginación – como lugar poético, lugar auroral de la palabra y el ser. Además, la escritura zambrana que es, en esencia, la guía para el nacer de la diosa se torna contundente a partir de las cortas sentencias y la capacidad metafórica y simbólica que contiene el escribir de la filósofa; un escribir que hurga e indaga en las tinieblas para dar emersión a cada elemento oculto.

3.5. “Tercera parte”

En la “Tercera parte” pueden estar los puntos álgidos en sentido metafórico que compuso Zambrano en *De la Aurora*. La “Tercera parte” recurre a lo que Bachelard toma como método la fenomenología poética e imaginaria, esto permite hallar el origen causante de la palabra poética. La fenomenología dentro de las imágenes poética propicia que el poeta cumpla una relación activa con la poesía; la palabra poética no debe someterse, según Bachelard, a un ejercicio psicológico, puesto que “terminaríamos definiendo la poesía como un majestuoso Lapsus de la Palabra” (Bachelard, 1982, p. 12). Por el contrario, el método fenomenológico brinda una concreción total de la conciencia ontológica y poética:

Ante las imágenes que nos proporcionan los poetas, ante esas imágenes que nunca nosotros habríamos podido imaginar por nuestra cuenta, esta inocencia del maravillarse es muy natural. Pero si vivimos con pasividad ese maravillarnos, no participaremos demasiado profundamente en la imaginación creadora. (p. 14)

María Zambrano constituye, en toda su obra, una fenomenología poética a partir de la decisión imperiosa de reformar el saber y ver la realidad; un conocimiento que aclare y revele formas ocultas, angustiosas y desasosegadas que devendrán sacralidad y armonía. Así lo expone Juan Antonio González Fuentes: “Y es en este punto donde en el pensamiento zambrano se manifiesta el concepto de poesía o lenguaje sagrado como instrumento imprescindible para volver a ligar a un tiempo perdido, a un espacio vital ignorado, a otras realidades” (2004, p. 184).

Así, en el primer capítulo de esta “Tercera parte”, la ensayista malagueña hace un interesante encomio de la vida y de la preponderancia de un saber perdido que se aúne con la existencia humana. “Una progresión: Fuego – Palabra – Llama”, título del capítulo, inicia con una sentencia que ofrece un valor metafísico a la palabra, además, dentro de las tinieblas es esta, la

naciente, la que da origen a la luz: “Habría de estar el *Fiat lux* en la palabra” (Zambrano, 2018, p. 269). De algún modo, la autora veleña retoma la locución latina para simbolizar el inicio del amanecer, de la presencia divina: Aurora. Es con la palabra que se establece un vivir pleno, la palabra da la aparición de la Vida que es “lugar donde el ser humano sucede” (p. 269). Asimismo, la palabra hace que al momento de morir el hombre aún suceda; esto representa un aspecto de trascendencia en cuanto entender la vida; entender el vivir, también, “en el lleno y el vacío” (Zambrano, 1989, p. 126). El apartado “El lleno y el vacío. Aparición de lo inmóvil y el movimiento. Las direcciones del espacio vivido; el espacio viviente” se comprende como un complemento del capítulo I, puesto que María Zambrano simboliza la Vida como un acontecer permanente, ya que en “el acabamiento del ser” (Zambrano, 2018, p. 169) o “la aparición de lo inmóvil” (Zambrano, 1989, p. 127) se logra alcanzar la razón, en sentido sacro, como “siempre vital, siempre viviente” (p. 127). Esta razón reina y surge donde “van dirigidos los siete durmientes de Éfeso” que simboliza, entonces, un adormecerse en la caverna – muerte – para obtener salvación del alma y, asimismo, purificación. Vida y muerte se compaginan siempre que el ser comprenda el razonar desde una base poética.

Retornando a *De la Aurora*, la filósofa española encuentra en el relato de Adán y Eva fragmentación y olvido entre el ser y el saber poético, como lo llama la autora: “*Nous poetikós*” (Zambrano, 2018, p. 270). El hombre toma un rumbo perdido cuando se aleja de la palabra primera y, por ende, de ese vínculo con lo divino. Ante esto, la palabra se torna perdida y el hombre que aparece “enajenado” se encuentra aislado de lo pleno y puro que ofrece la palabra originaria; en este aspecto, la pensadora retoma la necesidad de recuperar un saber sobre el alma por medio de la poesía:

Todo llanto es por algo perdido entonces, inicialmente, pues que el que se nos pierda todo procede de ahí, de lo que se ha llamado pérdida de la inocencia. De la inocencia, que era virtud y poder, que, al irse, dejó a la inocencia desvalida. (p. 270).

Por lo tanto, la palabra que es *Fiat lux* – Aurora – ha de ser encontrada en medio de la noche. Además, es fundamental la correspondencia Vida-Palabra que acontezca en Aurora y, acto seguido, el ser durmiente se traslada a la vigilia en razón vital, *razón poética*.

Luego del primer capítulo sucede cuatro borradores que fueron escritos en abril de 1975. La edición de Galaxia Gutenberg los agrupa para aclarar el símbolo de la serpiente en la aurora. El

“sucedendo, sucediéndonos y sucediéndose” puede referir al movimiento de la serpiente que, según Zambrano, es la “suprema iniciadora, de la cual el primer hombre – ya en dualidad de hombre y mujer – recibió el camino, el humano camino:

La suprema iniciadora, de la cual el primer hombre –ya en dualidad de hombre y mujer –recibió el camino, el humano camino, cayendo, del estado de naturaleza en el que no había camino alguno, a la historia; desde el lugar que se le dio como suyo propio, al camino. En el lugar propio del primer hombre, ser y estar coincidían, como coincidían ser y realidad, anhelo y sufrimiento, visión y tacto. (Zambrano, 1989, citado por Pérez Morales, 2017, p. 27)

Este movimiento circular de la serpiente, que ha de asumirse como forma espiral y no cerrada, pretende entender el devenir del hombre que parte de un inicio – atemporalidad –, que asume la vida no desde la linealidad histórica fundamentada en la razón, sino que se constituye a través de la imaginación y emociones: el padecimiento, la angustia, la calma y armonía. La serpiente simboliza la inserción del hombre en la historia; el adormecimiento de la “larga noche” (Zambrano, 2018, p. 271); estar “encerrado en la oscuridad”; “estar muerto verdaderamente” permite que dentro de esa noche sepulcral que es atemporal surja un “mar de llamas” que deviene palabra y progresión en el hombre hacia la aurora: “surge al toque de una voz que da la palabra única, esa palabra que ella solo puede operar” (p. 272). Este fragmento hace parte del borrador “La serpiente de la aurora” y da apertura al segundo borrador: “La serpiente de la aurora. La voz – La *Durée*”, este breve texto referencia la palabra en sentido órfico en cuanto que, siendo palabra sagrada, surge como llanto y queja para luego convertirse en canto: música:

La palabra crea su tiempo si abre un silencio, y aún más si abre un campo, el campo de la palabra, limitado e ilimitado, como hemos señalado y propuesto. En el principio era el canto, y, antes del canto, el silbido que anuncia la aparición del *logos*. (p. 272)

Esta presencia del saber de la palabra brinda el movimiento circular de la serpiente, es decir, junto con la palabra, también, cae la “psique humana” en medio del rumor y el silbido que es fuego y humedad (p. 272). En este borrador, Zambrano da temporalidad – *logos* – al hombre por medio de la palabra y, por lo tanto, surge la luz en medio de la oscuridad; esto quiere decir que el ser de la vida y la palabra naciente no se extrae de la circularidad que brinda la serpiente; no hay separación de lo que Zambrano denomina como “raíces del ser”, es decir que estando resguardados en el espacio divino y tener, ahora, la posibilidad de concretar una realidad

profana no deber ser útil, para el hombre, aislarse de lo sacro: “del alma ni del *Nous*” (p. 272). Con esto, Amanda Pérez afirma que:

La sierpe estará relacionada con las raíces, de ahí el vínculo con el primer movimiento del ser. Esto ocurre debido a que la serpiente tendrá que adecuarse tanto a la temporalidad lineal como a la estructura recta raizal y entonces la única salida será enroscarse, mantener el movimiento circular, pero de manera cilíndrica y no cerrada. (2017, p. 27)

En el borrador “En la Pentecostés” surge el movimiento pasional, hay latir en ese “centro humano”, además que alumbra: “Hay en la aurora fuego, y donde hay fuego, hay sangre, pasión” (p. 272). Este brevísimo borrador anuncia la presencia de la luz originaria por un centro, espacio que en *Claros del bosque* se entiende como quietud que se mueve y, por consiguiente, es centro que inspira y crea, así lo afirma Zambrano en un ensayo publicado el 28 de mayo de 1974 titulado “La ordenación”: “Y entonces el centro será doble: el aparente aun para mí misma. Y el centro recóndito inspirador que abre e inspira” (p. 824). De alguna manera el “centro recóndito” que anuncia la ensayista malagueña es un elemento crucial en su pensamiento, por lo que, fue para ella, una necesidad poética ordenar sus ideas – su escritura – para que estas fueran, entonces, la guía para sumergirse en ese centro y ubicar en la sierpe esa llama que es puro *logos* y ser: poesía y alma. Y, así, la luz que penetra en ese “centro humano” hace que la palabra surja, se revele, y sea propia luz: “Y la palabra también surge de esa luz sola. Y entonces la revelación sería total. El corazón abierto. Rosa sin cruz” (p. 273).

En el capítulo II surge, de nuevo, unas disquisiciones notables en cuanto al germinar de la palabra naciente desde un espacio sagrado, además, se entabla una interesante interpretación de la noche como espacio de sentido, relacionado con San Juan de la Cruz, y la aparición de la aurora. En 1967, cuando vive en La Pièce, Zambrano publica *España, sueño y verdad*; en este recopilatorio de ensayos hay uno donde la pensadora construye un encomio a la palabra: “Un capítulo de la palabra: «El idiota». En este escrito aparece, en primer momento, una explicación al viaje, o viajes, que tiene constantemente la poesía y cómo la palabra perdida se torna naciente gracias al movimiento de lo sacro. En las primeras páginas de este capítulo, la pensadora española retoma elementos que ya había presentado en *El hombre y lo divino* en cuanto la estadía de la poesía en la “abismática soledad”; la poesía nace del canto infernal que es “música arrancada a la infinitud del tiempo” (Zambrano, 1994, p. 149). Además, la filósofa-poeta comprende que ese canto sagrado e infernal es netamente palabra originaria – poesía – y que,

también, propicia el surgir del ser dentro del centro oscuro y quieto donde aquella habita, de la atemporalidad que, como ya se ha mencionado, es raíz de palabra y ser:

Y así la poesía ha sido como esos lugares de la antigüedad, nombrados «ónfalos», aperturas por donde reaparecen las almas de los que han ido más allá de todo, o aquellos lugares de donde solamente como voz o como sombra se puede retornar al tiempo. (p. 150)

Es posible encontrar relación entre el capítulo de *España, sueño y verdad* con el capítulo II de la “Tercera parte” de *De la Aurora*: “Las palabras y los dioses: la germinación de la aurora” dado que en los primeros párrafos de este capítulo la autora arguye que la palabra antes de ser palabra era como forma divina; la palabra ilógica no se correspondía con la idea – *logos* – sino que su forma equivalía, al igual que los dioses, a formas “inviolables, enigmática, polivalente” (Zambrano, 2018, p. 274). No obstante, esta forma que difiere de la idea tiende a convertirse en “formas reveladas de la vida del ser” (p. 274); en este sentido la palabra en las tinieblas dio presencia al alma humana. En “Un capítulo de la palabra: «El idiota»”, María Zambrano sentencia que la palabra poética está “desprendida del tiempo, y que le opone una forma, una consistencia, casi un cuerpo” (Zambrano, 1994, p. 149). Esta significación de la palabra es la que brinda el alimento al alma; en la mera atemporalidad situada en lo onírico y siendo solo clamor o gemido aparece danzante el alma; cuando la filosofía desprende de la raíz a la palabra, el secreto se disuelve y, por tanto, se abandona:

Y así el sentido último de esta condenación de la palabra, sensible, figurativa y musical que de la filosofía se desprende, sería esa especie de «voto de pobreza» que reduce el alma y la mente al centro invulnerable donde sólo la verdad puede darse en palabra. (p. 151)

En el capítulo de *De la Aurora*, la palabra debe germinar, empero, debe nacer en medio de la noche y el abismo; la palabra nace de lo sacro; no es lo sagrado lo que constituye la palabra: “¿Estaba acaso ella [la palabra] ahí, quizá, desde un principio, de todas estas formas sacras?” (Zambrano, 2018, p. 274). La ensayista española, tanto en *El hombre y lo divino* como en *Claros del bosque*, afirma que la palabra es en sí mismo, y siendo forma no lógica dentro de la noche se percibía en “algunos árboles oraculares o rocas y fuentes y ríos, lugares simplemente naturales” (p. 275). El germinar de la aurora y de la palabra en medio de la noche corresponde a un movimiento que confluye cada forma e imagen que Zambrano ha anunciado desde *Claros del bosque*; es un latir del corazón armónico que permite el despertar de cada signo; la palabra

tiene sustancia, esencia propia, asimismo la aurora tiene esencia y entre la noche se mueve libremente y por fin surgir. En este capítulo, la autora comprende que desde el mismo espacio sacro hay un brevísimo fluir de lo auroral en cuanto la palabra sin ser palabra se siente, es sustancia, en otro elemento – forma – que es enigma en la oscuridad, pero que se ve ante la llama. Esta “manifestación de la luz” en medio de la noche hace que la aurora se anuncie:

Pues que, en una primera consideración, la noche, sin más, no existe; la noche lo es siempre de algo; que solamente la oscuridad no hace noche; y tratándose de la luz, la noche sola, sorda y muda, sin el latido, por pálido y remoto que se haga sentir, de la germinación de la luz, es decir, de la Vida, no sería sino seca y sórdida privación. (p. 275)

Zambrano retorna y recupera la noche como espacio por antonomasia del nacer auroral y de la palabra, pero, en este capítulo, la autora sentencia que “la noche, sin más, no existe” y que “solamente la oscuridad no hace la noche”, por lo que la noche debe suponer una composición plenamente mística que posibilite el puro nacer de la Vida. Por lo tanto, la pensadora malagueña arguye que la noche debe presentarse en “una de sus formas de plenitud” que es, esencialmente, “la noche de sentido” (p. 275). Este símbolo que utiliza la filósofa-poeta para construir un caminar purificador de la aurora es tomado de la poesía de San Juan de la Cruz, específicamente en su obra *Subida del Monte Carmelo*. En el párrafo V del Prólogo, San Juan anuncia que “la luz del día está llena de males y pecados”, por lo que Dios dará “luz de conocimiento en aquella noche de contemplación” (2007, p. 9). El símbolo de la noche en el poeta de Fontiveros se entiende como el espacio que necesita el alma para purificarse de cualquier aspecto mundano y, así, un renacer del hombre unido con Dios. En María Zambrano, también está la noche como espacio inicial que brinda el transcurrir del ser y la palabra para acontecer en la aurora. La “noche de sentido” zambraniana debe entenderse como la completa “negrura” que es “incomunicación”, pero, que en esa “su soledad y su mudez” (Zambrano, 2018, p. 275) hay anunciación de comienzo y *logos*, y, por ende, Vida.

En San Juan de la Cruz surgen tres tipos de noche de la “Noche oscura” esenciales para la purificación del alma y su amanecer puro. En el “Libro primero” de la *Subida*, el poeta místico hace referencia a este caminar de las tres noches tanto con su canción *Noche oscura* como con el libro bíblico de Tobías. En el capítulo II del “Libro Primero” se da la síntesis de cada “noche de sentido”; aparece, pues, la “primera noche” que es la necesidad de purgar el alma y deshacer

del corazón cualquier elemento mundano, San Juan lo simboliza con el fuego, ya que este elemento significa el amor de Dios:

En la primera le mandó que quemase el corazón del pez en el fuego, que significa el corazón aficionado y apegado a las cosas del mundo; el cual, para comenzar a ir a Dios, se ha de quemar y purificar todo lo que es criatura con el fuego del amor de Dios. Y en esta purgación se ahuyenta el demonio, que tiene poder en el alma por asimiento a las cosas corporales y temporales. (Cruz, 2007, p. 16)

Esto puede simbolizar, como espacio nocturno, un punto de partida para acceder a la “Noche oscura” y, por consiguiente, a Dios en una plena desnudez. La “segunda noche”, el poeta español, la define como una noche de pura fe en cuanto despojo del alma y del corazón de toda criatura: “luego entra el alma en la segunda noche, quedándose sola en fe (no como excluye la caridad, sino las otras noticias del entendimiento -como adelante diremos-) que es cosa que no cae en sentido” (p. 17). Termina, entonces, el tríptico de la Noche con un espacio íntimamente oscuro que posibilita la comunicación y comunión del alma con Dios; esta plena oscuridad de la “tercera noche” no permite que se avise alguna luz debido al encuentro y unión del ser y lo divino: “Y pasada esta tercera noche, que es acabarse de hacer la comunicación de Dios en el espíritu, que se hace ordinariamente en gran tiniebla del alma, luego se sigue la unión con la esposa que es la sabiduría de Dios” (p. 17).

Zambrano aprehende en todo su pensar poético esta transición – camino – sanjuanino en medio de la noche que culmina con la “inmediata luz del día” que es unión y amor con Dios dada la necesidad de desnudar al hombre de todo pensar objetivo y lógico, para alcanzar, así, una nueva vigilia y, además, la recuperación de la palabra originaria perdida y escondida en las tinieblas. Por lo tanto, la “noche de sentido” se presenta esencial puesto que extingue cualquier visibilidad de cosas para obtener el nacimiento de la palabra que, para la pensadora española, se da “en el negror de la noche” (Zambrano, 2018, p. 276). La aurora de la palabra es un trasegar nocturno que debe suceder allí en cuanto necesidad de purificación de aquella respecto a cualquier estructura o forma lógica. La palabra debe aunarse, primeramente, con la presencia divina para, luego, establecerse en la temporalidad; este proceder en la noche es serpentino, por lo tanto, da nacimiento a lo propio vivo:

Porque en la noche del sentido germina la aurora de la palabra. Y así, cuando las palabras que han germinado durante la noche del sentido aparecen, son ellas mismas la sustanciación posible, en este lugar, la diosa Aurora, de lo divino que aparece y se cela en la Aurora; la manifestación de la palabra misma, de ella, que no es lenguaje, aunque lo sustente y le dé vida. La palabra que da vida por la luz. (p. 276)

Se sucede a un capítulo III en el que Zambrano referencia unos cuantos versos del “Canto V” del “Infierno” de la *Divina Comedia* con el fin de referenciar una pérdida de la palabra y la infabilidad de esta. El “Canto V” es el descenso al segundo círculo del infierno, en este lugar Dante y Virgilio sienten y escuchan el lamento de las almas. En este canto hay símbolos que la pensadora pudo hallar semejantes a su guía auroral de la palabra, empero, con características peyorativas que impiden el surgir del *logos*. El lamento de los espíritus condenados da cuenta de la fragmentación y el despojo de aquellos con lo divino:

La borrasca infernal, siempre movida, / los espíritus lleva en remolino, / y los vuelca y lastima a su caída. / Y en el negro confín del torbellino, / se oyen hondos sollozos y lamentos, / que niegan de virtud el don divino. (Alighieri, 1922, p. 28)

Estos quejidos infernales de los espíritus son denominados por Zambrano como palabras “castigadas” que revolotean sin la posibilidad de encontrar el nido (Zambrano, 2018, p. 282), esto simboliza que las palabras se encuentran desviadas de la luz auroral. Sin embargo, la filósofa-poeta expone que si bien la “palabra castigada” se encuentra perdida el nido aún permanece y espera por ella: “El nido en alto, entre cielo y tierra, más que emboscado, alojado entre ramas de las que hace nido como límite de su «lugar natural»” (p. 282). Ante esto, María Zambrano crea una relación con los versos 82-84 del “Canto V” que es el revolotear de los espíritus hacia Dante; esto se puede interpretar como la palabra perdida vu ela para anidad en la Aurora: “Cual dos palomas por amor llevadas, / con ala abierta vuelan hacia el nido, / por una misma voluntad aunadas” (Alighieri, 1922, p. 30). Del verso 88 al 107 quien canta lo hace con serenidad, sin quejido, sino de forma amorosa e intentando solicitar al poeta – Dante – una nueva unión con Dios:

Si Dios escucha nuestro ruego pío / por tu paz rogaremos en buen hora, / pues que te apiada nuestro mal sombrío. / «Y pues oír y hablar tu voz implora/ te hablaremos prestándote el oído, / mientras el viento calla, como ahora. (p. 30)

En el caso zambrano, esa “palabra que revolotea sin nido” debe ser recogida por el amor del poeta, puesto que este es el nido de la palabra perdida porque en aquel se alborea esta: “Palabras del nido, que en él, dentro del él, hallan vida” (Zambrano, 2018, p. 282).

El capítulo “De los números y los elementos” es, en esencia, una recuperación de lo órfico y pitagórico como fundamentos incióticos y místicos para el inicio del camino que lleve a la palabra ser palabra sin abandonar la forma sagrada. Este capítulo está dividido en dos breves apartados; en el primer apartado, Zambrano crea la unión entre número y palabra que se interpreta como elementos sagrados contrarios que nacen de la misma raíz, del espacio originario surge lo ilimitado y limitado para instituir armonía – orden – y, así, dar surgimiento al *logos spermatikós* (p. 283). Siendo este saber seminal un pleno saber vital, la pensadora española vincula la palabra poética – lenguaje sagrado – con el alma afirmando que: “Una palabra increada, por el humano hacer, perteneciente no a las *pragmata* sino a las *onta*; no a las cosas del hacer sino a las del ser” (p. 283). Sin embargo, al final del apartado, María Zambrano lanza una crítica al hombre, dado que al ser el único donde puede anidar la palabra, la pierde, siendo elemento viviente y despierto el hombre nunca lo halla ni en la imagen única: “Una herida devoradora, una palabra nunca hallada, mas nunca acallada, nunca dormida” (p. 284). Aunque el hombre no encuentre la palabra naciente y sea aún indescifrable para aquel, esta sigue siendo revelación en su danzar dentro de la noche. Así, cuando el hombre creador halle la palabra y la estructure en su obra seguirá siendo en sí misma *logos* seminal, por lo que la estructura humana es solo “representación”. Al final del segundo apartado, y teniendo claridad que para la autora la palabra naciente es en sí y para sí, acontece la transmutación de los elementos – los de Empédocles – que brinda el surgir de la aurora que es fuego originario, viviente, y, por ende, “aliento de vida”. La aurora que es, pues, “misteriosa conjunción de los cuatro elementos y de algún otro más” (p. 285) ofrece la salvación del extravío de la palabra.

En el capítulo V, “La mirada y el decir”, se simbolizan diversas expresiones corporales que no tienden a la exterioridad del ente, sino al ser del ente: al alma. En este capítulo, Zambrano hace referencia a un breve ensayo de su maestro Ortega y Gasset publicado en 1925: “Sobre la expresión, fenómeno cósmico”; la pensadora española recoge este ensayo para sustentar la expresividad del hombre como movimiento interno. Dice Ortega: “El cuerpo humano tiene una función de representar un alma. El cuerpo humano es lo que es y, «además», significa lo que él no es: un alma” (1963, p. 580). Con esto, Ortega afirma que la expresividad emocional tiende a convertirse en un componente complejo de comprensión dentro de lo útil para el hombre,

por lo tanto, el reír, llorar o quejarse es “fenómeno cósmico”. Aquí, Zambrano encuentra en el decir – la palabra – también una acción cósmica puesto que esto no solo es crear sonido para enunciar algo, por eso la escritora malagueña ve la necesidad de las expresiones previas al decir para un surgir puro de la palabra. En cuanto a la trascendencia del simbolizar la palabra, Ortega expresa que:

Mas lo que se entiende de la palabra no es su sonido, que sólo se oye; lo que se entiende es el sentido o significación que ella expresa, que ella representa. Nos induce, pues, la palabra humildemente a que la desdeñemos a ella y penetremos lo antes posible en la idea que ella significa. (p. 578)

Antes de alcanzar este argumento orteguiano, Zambrano halla en la mirada, símbolo que se evidenció en *Claros del bosque* y el primer capítulo de la “Segunda parte” de *De la Aurora*, un anunciar silencioso del alma que es, ciertamente, verdad. El mirar, que es silencio, permite que en el palpar amoroso – el corazón – se sienta la palabra poética, porque es esta la que “llega a decir lo que no se puede decir, y que, al ser verdad, vida; vida en el amor” (Zambrano, 2018, p. 287). El albor de la palabra naciente no se da en medio de la idea, como lo argumenta Ortega, sino que se presenta en medio del silencio y la noche. El ver, como fenómeno expresivo del alma, recoge la totalidad en la plena oscuridad para expresa en el poema el secreto: “Aurora de la palabra son los ojos que así miran” (p. 287).

Continuando con la idea del surgimiento de la palabra sin el anuncio propio de la palabra, está el capítulo VI titulado “El balbuceo” y hay, también, un borrador que luego fue publicado en la revista *Escandalar* en 1980: “El temblor”. En “El balbuceo” se recuperan los símbolos del quejido, el sollozo y el llanto como núcleos, acciones iniciales, de la palabra: “En el interior más hondo del reino del sollozo y del llanto y del gemido habita tal vez el núcleo, semilla indisoluble ha de ser, de la palabra misma” (p. 288). Es indiscutible que María Zambrano pretende clarificar y significar el espacio profundo y abismático como el preciso inicio auroral de la palabra poética; el esclarecimiento del no-decir inmediato representa la configuración mística y sagrada de lo que, posteriormente, será poesía. Por otro lado, en este capítulo VI, el angustiarse y el gemido sufriente también caracterizan el nacer de la palabra, puesto que el exilio a los ínferos ha de brindar un resurgir ontológico: paralelo a esto, “ese «no sé qué» que queda flotando” va enlazándose con el alma a través del mirar y sentir silencioso del corazón para alcanzar “las palabras más nítidas y transparentes” (p. 289).

Otro símbolo que denota el movimiento de la palabra naciente es el temblor. Este corto esbozo que se publica en 1980 expone con claridad como todo el cosmos – armonía – se encuentra en perpetuo temblor: “Tiembla todo lo vivo” (p. 290). Esto referencia al palpitar del centro humano como quietud que se mueve y mueve moviéndose, por lo tanto, este “modo de palpitar que responde a una llamada sin argumento” (p. 290) ofrece la presencia en pleno espacio divino de la palabra, “palabra no oída”, palabra que silencia y que, además, se aferra al ser para ascender a la más “perenne aurora” (p. 291). Zambrano construye toda una red de símbolos que, claro está, desemboca en metáfora en cuanto emanación de la palabra creadora a la aurora. Al final de “El temblor”, la ensayista malagueña se acerca a la poesía de la escritora gallega Rosalía de Castro con el propósito de entablar un vínculo entre el temblor cósmico y la presencia de los astros en la obra de Castro. La pensadora malagueña se enfoca en la luna como astro que “siente” e ilumina al mortal en medio de la noche¹⁵, lo que puede simbolizar la posibilidad del ser recorrer la oscuridad para alcanzar el horizonte y unirse a lo divino:

Ella [Rosalía de Castro], que parte a veces del tópico de la sencilla margarita, que está en el rincón de su huerto, de un salto hacia arriba llega a las estrellas, donde, excepto un poeta, que con ella nada tiene que ver – Francisco de Quevedo – solamente llegó. (p. 291)

Martin Heidegger en su obra *De camino al habla*, que se publica a finales de la década de los cincuenta, expresa en el capítulo “La palabra” que esta pertenecía al ámbito de los Dioses y del silencio; asume, además, que la palabra primera, en este caso la poética, es puro enigma: “Una palabra poética de este rango, cuyo decir retornó al silencio hace tiempo, es enigmática” (Heidegger, 1990, P. 197). Es claro que Heidegger entiende la palabra como compuesto anterior y originario al lenguaje – habla –; asimismo, el poeta es el único, inicialmente, en encontrar y desvelar el misterio. Durante el capítulo, el filósofo alemán plantea un ejercicio hermenéutico a partir de un poema de Stefan George titulado “La Palabra”¹⁶. Heidegger se

¹⁵ Se presenta aquí las primeras estrofas del poema “A la luna” de Rosalía de Castro:

“¡Con qué pura y serena transparencia / brilla esta noche la luna! / A imagen de la cándida inocencia, / no tiene mancha ninguna. / De su pálido rayo la luz pura / como lluvia de oro cae / sobre las largas cintas de verdura / que la brisa lleva y trae. / Y el mármol de las tumbas ilumina / con melancólica lumbre, / y las corrientes de agua cristalina / que bajan de la alta cumbre. / La lejana llanura, las praderas, / el mar de espuma cubierto / donde nacen las ondas plañideras, / el blanco arenal desierto, / la iglesia, el campanario, el viejo muro, / la ría en su curso varia, / todo lo ves desde tu cenit puro, / casta virgen solitaria”. (Castro, 1884, p. 123)

¹⁶ “Sueño o prodigio de la lejanía / Al borde de mi país traía / Esperando a que la Norna antigua / En su fuente el nombre hallara - / Después denso y fuerte lo pude asir / Ahora florece y por la región reluce... / Un día llegué feliz de viaje / Con joya delicada y rica / Buscó largamente y hízome saber: / «Sobre el profundo fondo nada así

concentra, principalmente, en el último verso: “Ninguna cosa sea donde falta la palabra” (p. 198), este interés por el verso que lo convierte en “un enunciado de contenido” (p. 199) se da porque la palabra es puro enigma y es principio, pero, para el poeta es mera revelación silenciosa que permite un entendimiento de la palabra sin ser palabra, es decir, la relación del poeta con la palabra no tiende a ser estructura, sino que es pura experiencia:

Como negación a sí misma la renuncia sigue siendo un decir. Preserva así la relación con la palabra. Pero al haberse dejado entrever la palabra en otro reino superior, la relación con ella también debe sufrir una transformación. El decir alcanza a otra articulación a otro μέλος, otro tono. Que la renuncia del poeta haya sido vivida en este sentido lo atestigua el propio poema que dice la renuncia cantándola. Porque este poema es un canto. (p. 205)

De la misma manera, en el capítulo “El lenguaje y la palabra” de *De la Aurora*, María Zambrano sentencia que en asuntos de orden y armonía cósmica “la palabra, toda ella, es el principio sobre todos” (Zambrano, 2018, p. 192); siendo la palabra en y para sí misma se convierte para el hombre en una revelación. Ahora bien, es la palabra naciente, la originaria y perdida, la que debe ser revelada para el hombre; la palabra que provenga de la danza y el llanto: “Ella es criatura a su vez, mas una criatura tan singular que en ellas pueden residir varios dioses” (p. 292). Aquí Zambrano brinda, luego de una guía que se presenta desde *El hombre y lo divino*, a la palabra sagrada el lugar de principio que es semilla e inicio de Vida, de perpetua aurora. Ahora, la palabra naciente deviene lenguaje, empero, este “no deja apenas lugar ni respiro a la palabra, quedando de la preciosa estación tan solo algunas memorias de una perdida forma de amor, que es, por sí misma, trascendente” (p. 292). La filósofa-poeta en este punto muestra una cuidadosa transición al lenguaje, puesto que la palabra no debe crear un sonido banal y tecnificado, sino que debe ser pura expresión del alma.

Heidegger en el capítulo “El camino al habla” encuentra una necesidad de caminar de forma pausada para alcanzar un lenguaje que se aúne con el ser, por lo que no debe entenderse el “habla” como una “cadena de afirmaciones sin probar” (1990, p. 217), sino que debe ser una “experiencia del camino al habla a la luz de lo que, haciendo camino, se da con el camino” (p. 217); encaminarse para obtener una luminosidad del habla relacionado con el mundo y con el “ser-ahí”. Este camino al habla, Heidegger lo despliega con la fórmula: “Llevar el habla como

descansa» / Entonces de mi mano se escapó / Y nunca el tesoro de mi país ganó / Así aprendí triste la renuncia: / Ninguna cosa sea donde falta la palabra” (Heidegger, 1990, p. 198)

habla al habla” (p. 218); el caminar hacia el habla debe convertirse en una senda significativa y de esencia para la comprensión del ser en el mundo:

Cuanto más claramente se nos muestra el habla misma en lo que le es propio, tanto más significativo se hace, en el camino, el camino al habla para ella misma y tan más decisivamente se transforma el sentido de la fórmula del camino. Pierde su carácter de fórmula e, inesperadamente, viene a ser una resonancia silenciosa que no hace oír algo de lo que el habla tiene de propio. (p. 219)

Zambrano también encuentra en la formación del lenguaje un encaminarse armónico y musical que impida una degradación de la pura palabra en aquel “sonar”. El lenguaje que es decir y sonar debe adoptar, dentro del camino zambraniano, una musicalidad constante, dado que, como aparece en *El hombre y lo divino* y *Claros del bosque*, la palabra naciente surge, en primer momento, como música inicial que es lenguaje sagrado. Con esto, la pensadora española refuerza la idea de establecer en la música la primera expresión de la palabra poética que acaece en el pleno silencio, por lo que la pensadora española encuentra en la penumbra el germen de la vida:

Todo lo que es semilla fecunda parece provenir de la luz, destinada a penetrar de algún modo en algún oscuro, oscurísimo recinto a veces, de donde nacerá una criatura con una certera forma en los grados más altos del ser viviente. (Zambrano, 2018, p. 293)

Es incuestionable que este capítulo se refiere a la manifestación de la escritura ensayística zambraniana en donde la palabra naciente alborea: “La palabra está en la Aurora perenne” (p. 294). Al final de este capítulo, la autora veleña anuncia la “Palabra” como pura revelación luminosa y enamorada que emana de la plena oscuridad y que, además, no se limita y estanca en el lenguaje. La palabra naciente es imperecedera e ilimitada por lo que es complejo para Zambrano estructurar de inmediato a aquella en el lenguaje. La palabra originaria tiende a ser en su libre movimiento, estando con el hombre – poeta – y conectada con la raíz sagrada: “Siendo así la Palabra, no necesita del estar envuelta en una relación sino que siempre la suele romper para crear ámbitos ilimitados, horizontes imprevisibles” (p. 294).

Sin embargo, para María Zambrano es imprescindible un camino del habla – del lenguaje – que sea, al igual que la palabra naciente, pura revelación. Por esto, tanto en el capítulo “La raya de

la escritura” como en “Lenguajes no humanos” se vislumbran modos diferentes de concebir el lenguaje, y, además, formas lingüísticas ocultas por el lenguaje imperante. Moreno Sanz afirma que estos dos capítulos refieren a la presencia de “algo divino” en el sentido del modo como la palabra recoge formas, signos e imágenes de lenguajes ocultos para ubicarlos, junto a ella, en la aurora (p. 698). En “La raya de la escritura”, Zambrano halla en la forma de escribir árabe una dirección hacia un “centro” o una “fuente”, diferente a la manera occidental que es pura aridez (p. 295). La escritura árabe simboliza, para la pensadora, un movimiento serpentino, una serpiente de la vida en el escribir; aquí, la palabra se vivifica en el lenguaje fluctuante y danzante: “Y las palabras, así, han de ser infalibles, como es la música pura enajenada en sí misma, en su propio canto” (p. 295). Precisamente el simbolismo del alfabeto hebreo y su cábala significan, dentro del pensar zambrano, un caminar mediante la escritura, una peregrinación mística con la palabra; esto, para la autora española, es la forma tanto poética como ontológica de conducir la palabra naciente con sus “otros” lenguajes al permanente albor:

Como en la escritura árabe, con que la ha hecho, solo así, sin premeditación, guiándose en la oscuridad por el rumor de la fuente, por la paloma prometida, por el agua que mana aun en la noche, por el silbo de los aires. (p. 296)

En “Lenguajes no humanos”, la pensadora española muestra algunos de esos lenguajes que difieren del sistemático y que, también, muestran un preexistir de la palabra donde esta misma nace y se comprende pura. Moreno Sanz interpreta este capítulo como la manifestación metafórica del ser inacabado en búsqueda de la Aurora que permita el renacer completo de aquel, por lo que la necesidad de arropar nuevas formas o primeras formas del habla se entiende como el recorrido a un nuevo centro y una nueva órbita (p. 698). Así que en los cinco apartados que componen el capítulo surge un encomio al lenguaje de la naturaleza en cuanto la relevancia que halla Zambrano al silbido del pájaro como lenguaje que “revela el origen cósmico, y no exclusivamente humano” (p. 298). La ensayista malagueña encuentra en el pájaro una figura que simboliza un ascenso libre a un despertar. Gaston Bachelard en su obra *El aire y los sueños* (2017) dedica un capítulo al símbolo del pájaro y el vuelo unido con la imagen poética y onírica. En “La poética de las alas”, Bachelard asume el vuelo del pájaro como una “fuerza simbólica” que acontece en el “ensueño humano” (pp. 88-89). Ante esto, el pensador francés expone que el pájaro ha de entenderse como la más perfecta y libre creación de la naturaleza, además, relacionado con la imagen poética y onírica, sostiene que la figura del pájaro “hace olvidar el tiempo” y arrastra al hombre “a un viaje inmóvil en que las horas ya no suenan, en que la edad

ya no pesa” (pp. 90-91). Estableciendo una relación con María Zambrano y su idea de “lenguaje no humano”, al momento de escucharse el silbido del ave hay apertura al vacío “en medio de la continuidad del sonido” (Zambrano, 2018, p. 299), tanto el vuelo, en Bachelard, como el silbido, en Zambrano, deviene poesía:

«Pájaro, ¡nunca lo fuiste! ... oh tú, espíritu jubiloso.» El ser real no nos enseña nada; la alondra es “pura imagen”, pura imagen espiritual, que solo encuentra vida en la imaginación aérea como centro de las metáforas del aire y de la ascensión. Vemos que el hablar de una “alondra pura” tiene el mismo sentido que hablar de una “poesía pura”. (Bachelard, 2017, p. 112)

En el silbar discontinuo aparece el esbozo de la sílaba, que, para ser tal, necesita que se abra un vacío, por infinitesimal que sea, en medio de la continuidad del sonido, análogamente al vacío que se produce entre una y otra neurona. La inteligencia humana, de la cual el signo más alto es la palabra, tiene en su interior, aunque sea monosilábica, un vacío, aunque sea un vacío infinitesimal. Vacío salvador de la homogeneidad de la continuidad, respiro, suspiro, poesía ya. (Zambrano, 2018, p. 299)

Siendo entonces, el pájaro, su silbido y vuelo, una expresión simbólica tanto de ascenso como de apertura al vacío, se da, entonces, la aurora. Gracias al movimiento libre y al lenguaje cósmico del ave que se comprende como modo de habla distinta al sistema occidental se produce el albor. En la vacuidad y silencio, que es espacio fluctuante y extenso, se va alcanzar la aurora del ser y la palabra gracias a la luz creadora: *Fiat lux*. En este espacio pululan cantidad de lenguajes no humanos que ofrecen una creación lumínica que conlleva al alborear; en este caso, el vacío y silencio pertenecen a esa “noche de sentido” en la que nacen nuevas formas y lenguajes ocultos, y que es la palabra naciente, en este caso a través del silbido del pájaro, que aparece la aurora:

Para que haya palabra tiene que cesar o extinguirse, aunque sea insensiblemente, la sílaba, ya que la palabra se arquitecta en la intersección del vacío y el silencio, así como para que haya visión, sentido de la luz, o asimilación a la luz, ha de haberse vivido la Noche; en la Noche, de cuya oscuridad llega a nacer, como de una materia primera, el reverberar de la Aurora. (p. 300)

Esta Guía reveladora y pura se acerca y toca “La aurora de la palabra”. Este capítulo X reúne tres apartados que fueron publicados en la revista *Poesía* de Madrid en 1979: “La palabra perdida”; “La palabra inicial” y “El germen”, además, se incluye, en la edición de Galaxia

Gutenberg, un mecanoscrito de 1976: “El Búho”. Este capítulo es la representación del alborear de la palabra, propiamente de la palabra perdida: “La completa aurora de la palabra sería la aparición de esa palabra única llamada «palabra perdida»” (p. 303). La aurora de la palabra es la pura exaltación de la *razón poética* en el sentido de la insaciable búsqueda – “*Quête*” – de diversos centros que fueron “abolidos” por la historia filosófica. Esta aurora de la palabra es, antes que nada, silencio; es lo que denomina la pensadora como anuncia de “algo que débilmente se insinúa”, “una especie de balbuceo”, “un fuego sutil que da frío” (p. 303). La creación de la palabra poética se da en el silencio y en este se va dando un mirar, decir, silbar que no refieren a ideas o estructuras del lenguaje, simplemente son palabras inexpresivas que denotan transparencia. En *Algunos lugares de la poesía* (2007), María Zambrano plasma que el lugar único y natural de la palabra poética es el silencio (p. 49); ante el extravío de esta palabra poética, debido a la pluralidad de lenguajes que proliferaron en Babel, debe darse un nuevo nacimiento que alcance, también, el surgir de figuras que esos lenguajes imperantes olvidaron. Y mientras la palabra en y para sí despierta en la perenne aurora, se mantiene, serena, en el espacio onírico que es “germen” y “creación”.

En el capítulo “Antes de la palabra” de *El sueño creador*, la ensayista malagueña asiente que la palabra perdida transita libremente en “ese remoto silencio, fondo, horizonte, océano de silencio, de donde llegan las palabras sueltas” (Zambrano, 1986, p. 63). Estas “palabras sueltas” que son inexpresivas se caracterizan por ser reveladoras en ese vacío silencioso, dado que la palabra es en sí misma; la palabra que es solo balbuceo, llanto o grito revela algo y esto lo que ofrece el inicio del camino a la aurora. La palabra perdida germina “en el oscuro sentir”; la palabra perdida en el silencio va y vuelve libremente, y cuando se esconde se mantiene el aroma que balbucea.

En el apartado de “La palabra perdida” de *De la Aurora*, Zambrano hace una breve referencia al poeta Hölderlin: “Ineludiblemente se aparece el largo, duradero, balbucear de Hölderlin” (2018, p. 304). Este acercamiento al espíritu hölderliniano se ubica cuando el poeta entra en la etapa de locura que es puro silencio constituyendo, así, unos versos en los que el entorno natural y sus imágenes se detallan gracias a la luz; ante el silencio y soledad del poeta, el balbuceo, que es palabra poética, se vincula íntimamente con el ser y con lo sagrado. Ante esto, Heidegger, interpretando la poesía hölderliniana, sentencia que:

El poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son. Este nombrar no consiste en que sólo se prevé de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser con la palabra. (Heidegger, 1988, p. 138)

Este argumento de Heidegger se asocia con la idea de palabra naciente en Zambrano, ya que es el poeta el único hombre que se asocia a la palabra desde la propia soledad y silencio para anunciar el secreto, asimismo, la palabra en sí misma sigue manteniendo su raíz sagrada, y pausadamente se va vinculando a la historia: “Pues que la palabra germina desde antes de la aurora; antes de que se extienda esa raya, no siempre luminosa, que anuncia la escritura” (Zambrano, 2018, p. 304).

La palabra inicial, que es palabra perdida, tiende a la inexpresividad e incorporeidad: “se hace como silencio tenue” (p. 305); en medio de este silencio, del espacio iniciático y originario surge un leve ardor que servirá para la búsqueda de eso inicial. En “La palabra inicial”, Zambrano retorna al símbolo del fuego como elemento que, en medio del silencio, permite el mirar a través de las entrañas. No obstante, la pensadora comprende que esta luz ha de ser eterna y constante, y que brinde el nacimiento de la Vida, por lo que, en una primera aparición de luz solar, que es precisamente aurora, aparece “la sequedad” y “la polvareda” que conlleva a una aridez en las palabras que nacieron de este amanecer. Por lo tanto, la palabra originaria se esconde y pierde en el silencio a la espera de una aurora donde la llama sea divina y ofrezca un renacer de la palabra estableciendo contacto con el ser, por esto, la filósofa afirma que el ardor debe propiciar la aurora que dé surgimiento a la palabra: “No a la palabra, sino a su arder inicial nace su aurora” (p. 306).

No cabe duda que el fuego – luz auroral – deviene creación: “El guía del crecer vegetal, ¿es el sol o la luz? Sin duda que es ella” (p. 309). El fuego representa, entonces, un conocimiento simbólico en cuanto que el entendimiento y creación que puede ofrecer aquel es ilimitado, dado que el fuego no solo simboliza una realidad profana, indiscutiblemente esta luz es divina, misteriosa. Gaston Bachelard en su *Psicoanálisis del fuego* (1966) afirma que el fuego lo explica todo, ya que es “ultra-vivo”, además de ser “íntimo y universal” (p. 17). El fuego, según Bachelard, alberga tanto en el corazón y el cielo como en “las profundidades de la substancia y se ofrece como un amor” (p. 17). Es límpido el conocimiento simbólico que ofrece el fuego

que, en términos zambranianos, es amor y, por ende, surgir de la palabra. En el breve apartado “El germen”, María Zambrano comprende que el fuego divino – verbo divino – es la semejanza del *logos spermatikós* tanto en Heráclito como en Justiniano Mártir, pensadores que acoge la autora para simbolizar el fuego como acción creadora originaria. En cuanto a Justiniano es pertinente agregar que la comprensión y construcción del *logos spermatikós* parte de la unión entre cristianismo y pensamiento helénico, por lo tanto, este *logos* es fuego y, seguidamente, palabra que es pronunciación de Dios hacia afuera; se hace la voluntad de Dios por medio del *logos*, su palabra.

Ahora bien, en el último capítulo de esta “Tercera parte”, Zambrano vuelve al símbolo del fuego configurado en llama como elemento divino que enciende el día. Aquí la filósofa-poeta asciende finalmente a la aurora por medio del palpitar y balbucear de la llama que ha de convertirse ante el lento ascenso – *anábasis* – en palabra naciente: “Toda llama, en diferente materia que nazca, solloza, y, según se va haciendo, va dejando de sollozar, y su rumor se hace ritmo de palpitar leve; se va haciendo llama silenciosa ganando vida; luz de contenido arder” (2018, pp. 312-313). El fuego, pues, que arroja y acoge todo signo y elemento que antecede y sucede es la mismísima imagen creadora; es *logos* seminal que brinda un saber de la luz y la oscuridad; brinda un descender a los infiernos donde el ser y la palabra se hallan perdidos, empero, su luminosidad divina y perpetua logran que aquellos, aunados bajo el centro oscuro de la llama, se establezcan en la luz auroral y surjan en y para la historia.

3.6. “Cuarta parte: Finalmente, la Aurora”

Se afianza, pues, la llama como símbolo que da nacer a la Aurora; la llama es el alimento de la Vida, esta ha de comprenderse desde el punto ontológico, dado que en el transcurso de *De la Aurora* la pensadora ha insistido en recuperar el palpitar del corazón para un renacer del hombre. Sin embargo, Zambrano encuentra en la llama – luz auroral – la guía para recobrar la palabra perdida; la luz logra recoger esos sonidos previos a la palabra y, asimismo, esos lenguajes no humanos que ofrezcan la luminosidad y renacimiento de la poesía. El surgir de la palabra naciente devino, además, en percepción diferente de la realidad; la aurora, ese nuevo *logos*, da luz a un nuevo cosmos: “La luz y la palabra dieron sentidos, vista y oído al universo «físico». Ellos, los mundos creados, nacieron de la luz y del sonido” (2018, pp. 317-318). Ahora bien, ¿de qué forma presenta María Zambrano la Aurora como espacio mítico y fenoménico?

En la última parte de *De la Aurora*, titulado “Finalmente, la Aurora”, aparecen siete capítulos en los que la pensadora malagueña da la bienvenida a la Aurora desde diferentes miradas que tienden a la creación metafórica a través de los símbolos y sus bases teóricas que agrega en esta “Cuarta Parte” que son Ortega y Nietzsche. Para hacer cierre al análisis metafórico y simbólico del ensayo se tomarán y estudiarán los capítulos I, V y VII que vislumbran una escritura en la que se exalta el surgir de la palabra poética y el nuevo hombre.

En el capítulo I, “La geografía de la aurora”, María Zambrano dibuja en un sentido espiritual, mítico y casi poético la naturaleza; el espacio oculto sagrado, lo que puede asemejarse a una Edad de Oro, donde el resplandor de la Aurora se anuncia. En un primer apartado, la autora veleña se concentra en tres símbolos naturales que arropan significaciones místicas y ascéticas: montaña, piedra y río. Inicialmente, Zambrano estudia la geografía auroral de la montaña que, para ella, es camino que “lleva hacia arriba” (p. 326). La montaña siempre ha tenido una relación profunda con lo religioso y místico en cuanto aislamiento, revelación y, especialmente, acercamiento a Dios. Asimismo, dentro de la literatura romántica alemana, se simboliza la montaña como espacio para el encuentro con algo oculto y la posibilidad de observar una totalidad¹⁷. Eduardo Martínez argumenta que:

El símbolo religioso de la ascensión es, pues, explícito, y prosiguió en diversas propuestas ascéticas y místicas. Y la subida es entonces expuesta como un método religioso y una de las maneras de realizarse el viaje de la prueba que lleva a la iluminación o a la revelación. (2012, p. 10)

Este fragmento, aunado con la propuesta zambraniana, permite comprender que la Aurora acontece el viaje y el caminar del ser, que esto es una constante búsqueda de la luz, que puede interpretarse como la verdad, que no ha de engeguecer y ni ser ilusorio. Ahora, el viaje que inicia con un “hacia arriba” se convierte en movimiento “circunvalar”, ese moverse de manera serpentina es una necesidad vital del hombre auroral de seguir llenándose de ser, esto conlleva,

¹⁷ Aquí un pequeño fragmento del *Heinrich von Ofterdingen* del poeta Novalis respecto al espacio montañoso: “Pronto se encontró ante un desfiladero que subía montaña arriba. Tuvo que trepar por piedras musgosas, arrancadas de la roca viva y lanzadas corriente abajo por un antiguo torrente. Cuanto más subía más luminoso iba haciéndose el bosque. Por fin llegó a un pequeño prado que estaba en la ladera de la montaña. Al fondo del prado se levantaba un enorme peñasco, a cuyo pie vio una abertura que parecía ser la entrada de un pasadizo excavado en la roca. Anduvo por él cómodamente un buen rato, hasta llegar a un ensanchamiento, una especie de amplia sala, del que salía una luz muy clara, que él había visto brillar ya de lejos”. (Novalis, 1998, pp. 88-89)

entonces, a detallar desde la montaña las diversas circunstancias desde un sentir poético y, además, filosófico. Haciendo esta interpretación es menester agregar que Mircea Eliade entiende el símbolo de la montaña como figura cósmica, dado que, siendo “centro del mundo” y “la columna universal” permite que se visualice la totalidad del mundo habitable que “se extiende alrededor de ella” (1999, p. 32). La montaña que el peregrino circunvala, rodea, asciende y desciende representa la guía que adopta el hombre auroral para mantener ese contacto con lo sagrado durante el desarrollo de la historia a través de un *logos* poético-filosófico.

María Zambrano rescata un símbolo que aparece en el primer romanticismo alemán que representa un conocimiento espiritual de la naturaleza y del propio espíritu humano, dicha imagen es la “flor azul”: “El ciervo reposa sin herida, apoyada su cabeza sobre una piedra, flor azul” (2018, p. 327). Este símbolo recoge, indiscutiblemente, toda la geografía de la Aurora. La “flor azul” es el elemento romántico que simboliza la concreción de lo real, en sentido sacro, desde la poesía y el amor. Este símbolo aparece en la novela fragmentaria *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis; la “flor azul” es para el protagonista de esta novela la aparición onírica que le permitirá emprender un viaje donde el vínculo con las piedras preciosas, la naturaleza, el amor y la poesía serán revelaciones que darán a Heinrich la unión imperecedera y absoluta con esa misma naturaleza que recorrió:

Lo que anhelo es ver la Flor Azul. Su imagen no me abandona; no puedo pensar ni hablar de otra cosa. Jamás me había ocurrido algo semejante: es como si antes hubiera estado soñando, o como si, en sueños, hubiera sido trasladado a otro mundo. Porque en el mundo en que antes vivía, ¿quién hubiera pensado en preocuparse por flores? Antes jamás oí hablar de una pasión tan extraña por una flor. (Novalis, 1998, p. 87)

El teórico Eustaquio Barjau (1998) afirma que la “flor azul” en la novela de Novalis representa “la evolución espiritual del futuro poeta va de la flor azul soñada a la Flor Azul realizada, que es el amor, que, por obra de la Poesía, transfigura todo lo real y lo devuelve al señor de Dios” (p. 29).

La presencia de la “flor azul” en Novalis y la que aparece en Zambrano, por solo un momento, constituye un vínculo potente en la manera como la pensadora malagueña incluye este símbolo al final de *De la Aurora*. En Novalis la “flor azul” ofrece el viaje por diferentes espacios de la

naturaleza, tanto sagrado como profano, para establecer una mirada poética del entorno. En cuanto a la filósofa-poeta española ya el transcurrir fue realizado, y el peregrino en su andar por las montañas y su vínculo con las piedras preciosas se encuentra con la “flor azul” (2018, p. 327). Este símbolo significa, en *De la Aurora*, la armonización músico-poético del espacio auroral y el desvelamiento de la “Era de la Aurora” (p. 328). Esta “flor azul” zambrana es la unión de la poesía con la propia vida: “Y así, en esta Era de ocultación se puede llamar locura a la pretensión de escuchar el abrirse de una flor, o, si se toma en serio, el oír crecer la hierba, y cuánto más el oír el canto de las piedras de la Aurora” (p. 328). Así, la geografía de la Aurora en este primer apartado puede confluir en un breve símbolo que recoge los tres que titulan el primer apartado, dado que se interpreta la “flor azul” como la realización poética de la realidad. Sin duda la montaña, el río y la piedra acontecen en armonía y en constante canto que alude a la presencia de la diosa y la palabra naciente.

Por otra parte, en el capítulo V, “El reino de la aurora”, María Zambrano inicia anunciando que el espacio de la Aurora no debe significar, ahora, una utopía; es claro que tiene un componente metafórico esencial, dado que la metáfora y la red de símbolos propiciaron el nacimiento de la luz: “Su significación metafórica alude casi de continuo a un comienzo, a una vida nueva, o a un nuevo conocimiento y no enteramente predecible” (p. 339). Siendo, entonces, un espacio iniciático y, además, un espacio constituido a partir de símbolos y figuras que difieren a las terrestres, la filósofa española, en este capítulo, recurre al símbolo de los “rebaños de las nubes” que aparecen “en manada, hasta el punto de borrar, de superponerse, al disco solar todavía naciente” (p. 339). Gaston Bachelard en *El aire y los sueños* (2017) se ocupa de las nubes en un capítulo expresando que estas son puras imágenes poéticas y oníricas que están en constante dinamismo; el poeta que detalle estas formas comenzará a tejer una ensoñación e imaginación: “Las nubes cuentan entre los «objetos poéticos» más oníricos. Son los objetos de un onirismo de pleno día. Determinan ensueños fáciles y efímeros. Estamos un instante en las nubes y volvemos a la tierra mientras sonrían los hombres positivos. Ningún soñador le atribuye a las nubes el grave significado de los otros signos del cielo” (2017, p. 231). La imagen de “rebaño de nubes” en Zambrano constituye, entonces, la presencia absoluta y victoriosa de la luz auroral: “Este insólito rebaño no puede ser sino una impronta, un regalo, un desprendimiento de los rebaños de la Aurora” (2018, p. 340). Este “rebaño de nubes” que crea formas e imágenes que difieren completamente con la geometría terrestre significa una ascensión de esos signos y modos de pensamiento olvidados. Este símbolo de “rebaño” y “nube” se condensa en uno que Zambrano anuncia como “un animal desconocido, y sagrado, que es llevado en procesión” (p.

339). Este animal que surge del rebaño es, en esencia, el cordero. Dentro de la simbología e iconografía medieval cristiana, el cordero representa una complejidad dada la diversidad de interpretaciones que se dan. El cordero es símbolo directo de Jesús que puede representar pasión, mansedumbre, humildad, virtud o resurrección. Raquel Torres Jiménez expone que el cordero de corte místico recoge las diferentes formas del símbolo:

El Cordero Místico es un auténtico resumen del mensaje cristiano y cristológico. Cordero Víctima, cordero Pascual; cordero eucaristía, cordero adorado en la culminación escatológica de la historia. Cordero Cristo que recapitula la historia de salvación de la humanidad y de una Iglesia que llega a la meta después de la victoria final contra el Anticristo. (2013, p. 52)

En María Zambrano este animal sagrado simboliza la guía y la luz que debe dirigir al hombre dentro de la Aurora, además, este animal favorece la inserción del corazón y el sentimiento que darán apertura a un nuevo comienzo:

Y, sobre todo, produce un abrirse en la mente y en el corazón, o más bien entre la mente y el corazón, entre los sentidos también, que se aguzan y que salen de sí, que afloran en zonas desconocidas que acuden en ansia, se diría, de ser heridas, de ser abiertas, de abrirse también, como si suscitaran el surgir de nuevos sentidos que peregrinan ascendiendo desde las zonas vedadas de la mente y el corazón hacia esos rebaños, anhelantes de adentrarse en ellos, no en el sol. (2018, pp. 339-340)

Además de la simbología cristiana, el cordero también se presenta en el simbolismo astrológico; el signo zodiacal Aries se representa con un cordero y, además, traduce como llama sagrada. Oswald Wirth estudia el símbolo de Aries y lo relaciona con el “Agni védico y el culto primitivamente rendido a la llama sagrada” (1982, p. 56). Este símbolo de Aries, que es fuego oculto, se entiende, además, como luz creadora y cálida que cumple su objetivo de dar nacimiento al ardor latente: “el Fuego-Luz manifiesta una espontaneidad juvenil, heroica, inaugurando la nueva carrera anual. Ese Fuego animador estimula en primavera las energías vitales constructivas” (p. 57). Con esto, se vislumbra que el animal sagrado que introduce Zambrano tiende a ser resplandor de la Aurora reinal. En la última parte del capítulo, la autora construye todo un espacio simbólico y festivo para recibir al cordero de la Aurora en la tierra; este recibimiento que elabora Zambrano es de índole ritual donde el rebaño “dibujan insólitas figuras, y aun se mueven sin movimiento de traslación” (2018, p. 340). Este recibimiento al

animal sagrado y de luz representa la presencia, la “aparición real”, de la Aurora: “Ninguna de las causas conocidas tiene, con estas apariciones, nada que hacer. Son simplemente la Aurora sobre la tierra. Solamente el ser, que en los cielos iba llevado por los rebaños, en la tierra no aparecía, o al menos por ahora, en este ahora” (p. 340).

“Se enciende la Aurora en los cielos tal como si fuera cosa de la tierra” (p. 346). Así inicia el último capítulo de *De la Aurora* que luego de ocultaciones, breves apariciones, vacíos, silencios y tinieblas, nace, de forma pura, la Aurora. Esta Guía, este caminar discontinuo y dispar que se posa en diferentes claros, que se topa con diversas formas y que, precisamente, es lo que logra el alborear del ser y la palabra que emanan del mismo confín de donde proviene la Aurora, esa “encendida llama [que] se fija y cae sin apagarse” (p. 346); cae para darle paso a la noche auroral, esa noche de sentido esencial para el contacto con lo sagrado. Esta llama pura y sagrada que ilumina toda geografía brinda, además, *poiesis*; de la Aurora “proviene toda la creación” (p. 347), creación que acontece de un amor que fue engendrando y desvelando imágenes y signos olvidados; llama amorosa que posibilitó el despertar, surgir y renacer de la palabra naciente. Esas “alas extendidas” de la Aurora que viajaron por diversos espacios y confines dieron con el encuentro de la palabra poética, es esta la que arropa todo el ensayo y es ella, la palabra, el gran resplandor que se posa junto a la llama auroral. La Aurora deviene poesía.

Se evidencia que en *De la Aurora*, María Zambrano construye un claro recorrido simbólico que ratifique, en realidad, el comienzo desde las tinieblas que aconteció en ensayos anteriores. La guía que forja la autora española puede asumirse como la síntesis y expresión completa de la *razón poética*. En estos capítulos estudios de la “Cuarta parte” se halla una exposición espacial concreta de lo auroral, es decir, se clarifica y se evidencia el *télos* al que deseaba llegar Zambrano con su método, con su escritura. Es de aclarar, además, que esos espacios aurorales, si bien no deben entenderse como utopías dado la componente fenomenológica de la poética zambraniana, sí mantiene la creación metafórica, es decir, el espacio donde nace la Aurora debe corresponder, dentro de la obra zambraniana, a la manera como el hombre debe percibir su “circunstancia” luego del resurgir de la palabra naciente. La poesía es claramente Aurora, en el sentido en que es aquella la ilumina el caminar del hombre, es la palabra sagrada, originaria y naciente el signo que mantiene en constante palpitar al corazón lo que conlleva una transformación ontológica; la poesía brinda un estar en el mundo fundamentado en el sentir primario.

Es claro que dentro de los estudios zambranianos poco interés se ha dado a *De la Aurora*, sabiendo la riqueza simbólica y poética que contiene este ensayo permitiría un acercamiento más detallado a imágenes que la pensadora agrega a su pensar poético y que, seguramente, poca profundidad interpretativa se ha dado. El derrotero de *De la Aurora* es, en esencia, la guía para el ascenso e iluminación de la diosa, sin embargo, el ensayo no se agota en ello, dado que mientras María Zambrano ofrece un leve avistamiento de la Aurora, paralelamente se va fortaleciendo, a través de la escritura creadora y la argumentación, la reforma del entendimiento. Implícitamente, la ensayista veleña ofrece al lector una comprensión de cómo a partir de la presencia de símbolos míticos, religiosos, místicos de corte occidental y oriental el *logos* poético germina y, por consiguiente, se establece una reinención del hombre.

La utilización de los diferentes referentes teóricos en este capítulo, especialmente a Bachelard, Heidegger y el breve estudio que hace Moreno Sanz de la obra permitieron una claridad metodológica que proporcionara una capacidad interpretativa adecuada para la comprensión del modo como María Zambrano, por medio de las diversas imágenes y símbolos, daba el albor de la palabra. Especialmente en la “Tercera parte”, la escritora concentra su método o guía en dar surgimiento a la palabra naciente aunado a una figura que transversaliza gran parte de la obra zambranianiana: el fuego, la llama. La presencia del fuego originario, que puede denominarse como luz auroral, facilitó el encuentro de la palabra primaria en la noche – noche de sentido –

.

4. Conclusiones.

Haber abordado durante esta investigación algunos ensayos, ya sean cortos o extensos, cruciales en el pensar poético de María Zambrano no conllevó a una dilucidación absoluta y cerrada de las diversas maneras de concebir las “circunstancia” en la pensadora española; por el contrario, la lectura hermenéutica desarrollada en esta investigación construyó tránsitos a otras formas de interpretación posibles que, seguramente, favorecerán a nuevas lecturas literarias, filosóficas y simbólicas de la obra zambraniana. La proliferación de símbolos y metáforas, de imágenes y signos religiosos y míticos en los diversos escritos incluidos en esta investigación produjeron, en primera instancia, un desarrollo de la guía metódica que se utilizó para la obtención de los objetivos de esta monografía; y como segundo aspecto, mientras se iba transcurriendo en la exégesis de cada capítulo y apartado el método zambraniano iba desarrollando otras vías de interpretación que, indiscutiblemente, conectarán luego con el trasegar poético principal. Sin embargo, para el propósito de la investigación conllevaría a un desvío metodológico problemático. Es por esto que la obra zambraniana es una red inconmensurable que ha de llegar a un “centro oscuro”, pero que atravesar esa red puede acaecer en “ocultamiento” para alcanzar el albor.

Durante las primeras páginas de esta monografía se propuso, a partir de diversas perspectivas teóricas de contexto español y fuera de este, que el escribir ensayístico evidenciaba fundamentos esenciales que complejiza su lugar en algún género preponderante de la literatura. Empero, la marginalidad e hibridez del ensayo brinda un desarrollo de escritura con tendencia a lo estético y ontológico, es decir, el ensayo, siendo un género moderno, constituye la posibilidad de afianzar el subjetivismo – la escritura del *yo* – por medio de la composición escritural cimentada en una poética que difiera de las clásicas. Es por esto que en el desarrollo de esta investigación se evidencia que la ensayística zambraniana, aunada a las diversas situaciones de la historia española y la concepción de vida que va adoptando la autora malagueña en el exilio, arroja una escritura extraída de las propias tinieblas que tiene como esencia la recuperación del saber originario y puro, el saber del alma y que, con la presencia de esta, se exalte una poética de la emoción y del corazón que favorezca a la reconstrucción del entendimiento basado en el *logos* poético y la forma primera de hacer filosofía. Ante esto, entonces, se afirma que la escritura ensayística de Zambrano adquiere otro sistema, muy alejado del discurso moderno filosófico; por esto, se continúa con la línea de la teórica danesa Ana Bundgaard al proponer que el escribir zambraniano, siendo de forma ensayo mayoritariamente, vislumbra un componente “transgénero” en el sentido de la inclusión de

otras formas de escritura ocultas u abandonadas que tienden a la construcción ontológica desde miradas místicas y míticas de la realidad. Al abordar, dentro de esta investigación, poemas, cartas y fragmentos autobiográficos de Zambrano se evidencia la forma “transgénica” de su escribir con un fin trascendental: lograr una reforma del entendimiento. Sin embargo, en el transcurso de estas páginas fue el ensayo de la pensadora el que prevaleció; ahora bien, debe sustentarse que en la lectura y análisis de los diferentes textos ensayísticos se evidencian otras maneras de escritura, es decir, la combinación de géneros literarios, dentro del ensayo literario, daba la posibilidad de detallar viajes por diferentes sendas olvidadas y oscuras que, sin duda, el escribir racional sería incapaz de ingresar, sentir y comprender. La escritura de Zambrano es plenamente poética, y es precisamente por la presencia de la palabra poética que se logra adentrar a las tinieblas, al vacío, al silencio, la Noche, el sueño, la atemporalidad y hallar en estos “centros” las formas sagradas extraviadas: alma y palabra naciente.

Al ser, entonces, la escritura zambraniana la propia Guía, la que brinda la luz para recorrer los diversos “claros” y “centros”, también ofrece una construcción estética y literaria que no se queda solo en el adorno y embellecimiento del escribir, sino que aparece como función creadora que facilita el encuentro con la palabra naciente: la metáfora. Dentro del estudio e interpretación del pensamiento de María Zambrano puede considerarse que las obras *El hombre y lo divino*; *Claros del bosque* y *De la Aurora* manifiestan una diversidad de símbolos y metáforas de tendencia religiosa – occidental y oriental –; mítica y místicas que, debido al afianzamiento de la racionalidad occidental, se han excluido al comprenderse como formas ilógicas y abstractas para el discurso imperante metódico. Aquellos ensayos mencionados pueden establecerse como Guías en el sentido de brindar al lector un recorrido detallado, minucioso y en ocasiones complejo en cuanto a la presencia de imágenes que albergan diferentes miradas dada su carga metafórica. Dentro de la investigación puede establecerse el recorrido simbólico y metafórico que permite el alborear de la palabra a partir de *El hombre y lo divino*, con el análisis de los primeros capítulos de esta obra se vislumbra la necesidad de María Zambrano de recurrir de diversas figuras mitológicas – dioses olímpicos – que anuncien un simbolismo que se relacione con el amor, la luz, la fiesta y la música; por lo que la presencia de Afrodita, Apolo, Dionisio y Orfeo se tornan imprescindibles en el inicio del viaje a los confines en busca del ser y el canto sagrado: alma y poesía. El pensamiento mítico de Zambrano en aquel ensayo adquiere una preponderancia dado que con la reivindicación del espacio sagrado y la constitución del espacio profano se acude y se recurre la exaltación de un *logos* previo a la razón filosófica, por lo que la pensadora española aprehende el saber místico e

iniciático del culto órfico-pitagórico. Este transcurrir que es un descenso y estadía en los infiernos significa, entonces, el surgimiento de una metáfora que hace parte de la mitología griega y que, además, se convierte para María Zambrano el “preexistir” que es vital para la reforma y el encuentro con lo sagrado.

Por lo tanto, una de las primeras consideraciones finales dentro de esta investigación es evidenciar como los primeros capítulos de *El hombre y lo divino* presentan un comienzo claro y bien establecido de la razón poética, debido a que hay una urgencia de resurgir elementos míticos que estuvieron aunados a la palabra originaria; este renacer de símbolos mitológicos permiten el inicio del caminar dentro de una atemporalidad.

Ahora debe concentrarse en las consideraciones que se lograron luego del análisis de *Claros del bosque* y la obra crucial *De la Aurora*. En un primer momento puede insinuarse que *Claros del bosque* es una manera de prólogo a *De la Aurora* dado que en ambos ensayos se exaltan símbolos y metáforas semejantes, además, en ambos textos hay una poetización en la prosa que no tiende a ser solo embellecimiento, sino que la escritura que afronta María Zambrano en los textos de 1977 y 1985 exige una rigurosidad musical – poética – que facilite la incursión de esos diversos símbolos y esas miradas estéticas a los elementos cruciales para el salto de “claro” en “claro” o, en otro caso, para un despertar leve de la diosa Aurora. Los diferentes análisis de los apartados de *Claros del bosque* muestran una continuación del trasegar que se dio en los primeros capítulos de *El hombre y lo divino*; en aquel ensayo o prosa poética se encuentran los espacios quietos que mueven: “claros”. Cada apartado puede establecerse como un “claro” que va permitiendo el adentrarse al bosque y acceder al “centro” que tiende a ser complejo. Lo que se evidencia en *Claros del bosque* son tres momentos cruciales que conllevan al encuentro con la palabra originaria que ha de despertar en *De la Aurora*: el primer momento se anuncia sin el “Método”, acontece en puro “preexistir”, este espacio oscuro y silencioso se torna relevante para presenciar y sentir el despertar de formas e imágenes olvidadas; luego, se acude al “Método” para aunarse con eso abandonado, por lo que el corazón como metáfora es, sin duda, el signo creador por antonomasia de la *razón poética*; gracias al palpitar de ese “centro humano” se ilumina el espacio oscuro y se evidencia la belleza del vacío y el silencio. Este palpitar del corazón, como segundo momento relevante de la obra, representa la aparición del alma, por lo que el recorrido no se afianza en la razón, sino que por medio del padecer, la angustia, el quejido, la danza y el canto se recorre la oscuridad para el vínculo ser – palabra. Con esto, está el tercer momento fundamental de *Claros del bosque* y es, precisamente, la

búsqueda de la palabra naciente a través del silencio y la “noche oscura”. En este tercer momento, que son los primeros “balbucesos” de la palabra perdida, hay una carga metafórica impresionante, puesto que recoge el saber mítico, órfico y pitagórico de *El hombre y lo divino*, vinculado con el inicio del “Método” en *Claros del bosque*, esto con el propósito de iluminar y sentir levemente la palabra poética.

Es claro que *Notas de un método* es posterior a *De la Aurora*, sin embargo, puede considerarse e interpretarse este ensayo como la obra culmen del pensar zambraniano, la pura exposición de la *razón poética*. *De la Aurora* ha sido una obra que dentro de los estudios zambranianos poco se ha estudiado, sabiendo, claramente, que este ensayo presenta detalles simbólicos que se renuevan de interpretaciones anteriores o presencias metafóricas nuevas que diversifican la interpretación de la obra de Zambrano.

La propuesta de esta investigación fue estudiar los diferentes símbolos o imágenes poéticas que expusiera María Zambrano en *De la Aurora*. Luego de la lectura de este ensayo es claro que el objetivo de la pensadora malagueña allí era establecer una Guía que propiciara la presencia de la llama auroral en la realidad profana. Esta Guía auroral tiene un componente metafórico considerable; la presencia de símbolos y signos hace que la ruta a la Aurora se torne serpentino o circular, puesto que las referencias simbólicas aparecen en la cuatro partes que dividen el ensayo, empero, esto no se asume como una redundancia en la escritura de María Zambrano en *De la Aurora*, sino que el encuentro con las diferentes formas simbólicas y su posterior ascenso no debe contemplarse desde lo vertiginosa, sino que la escritora española toma cada figura para llevarla en un danzar lento y sereno hacia la Aurora y, junto con ella, ponerse en lo más alto de los cielos.

Si en *Claros del bosque* el pasar de “claro” en “claro” permitía la luminosidad del recorrido en las tinieblas, en *De la Aurora* son algunos símbolos puntuales que van logrando aunarse con la Aurora. Esto quiere decir que a través de la escritura creadora de María Zambrano va fortaleciéndose la figura simbólica y esto va constituyendo una Guía que, posteriormente, ilumine un espacio donde la palabra y el “hombre nuevo” se observen, se sientan y se vinculen.

Se considera, entonces, que *De la Aurora* afianza y recoge diversas categorías simbólicas que en ensayos anteriores fueron presentados para mantener el método poético zambraniano. Además, puede interpretarse que las cuatro partes del ensayo, entendidas como guía, es la síntesis de todo el pensar zambraniano, dado que los símbolos que se van afianzando para

alcanzar la Aurora permiten que el *logos spermatikós* – saber primario y puro – se posicione como entendimiento nuevo para el renacer del hombre. Y, por otro lado, la Aurora deviene poesía, esto quiere decir que la presencia lumínica auroral puede significar como el albor de la palabra perdida. En el transcurso de la Guía auroral, la palabra naciente también iba resurgiendo; ante la presencia de las metáforas creadoras, la palabra que antes se asomaba, gemía, lloraba o balbuceo fue apareciendo junto con la diosa en los confines. De alguna manera, María Zambrano logra una excelsa construcción ensayística literaria donde en cada presencia fenomenológica de un símbolo o imagen poética iba surgiendo, paralelamente, la Aurora, la palabra naciente y el “hombre nuevo”.

Referencias

- Adorno, T. (2003). *Notas sobre literatura*. Akal.
- Aliguieri, D. (1922). *La Divina Comedia*. Centro Cultural "Latium".
- Aristóteles. (2004). *Poética*. (A. Villar Lecumberri, Trad.). Alianza Editorial.
- Aullón de Haro, P. (1997). El ensayo y Adorno. En V. Jarque, *Modelos de crítica, la escuela de Frankfurt* (págs. 169-180). Verbum.
- Aullón de Haro, P. (2016). *Idea de la literatura y teoría de los géneros literarios*. Universidad de Salamanca.
- Bachelard, G. (1966). *Psicoanálisis del fuego*. Alianza Editorial.
- Bachelard, G. (1982). *Poética de la ensoñación*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2017). *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica.
- Barrientos Rastrojo, J. (2012). Bases metafísicas del delirio en el pensamiento de María Zambrano. *Límite. Revista Interdisciplinaria de Filosofía y Psicología*, 7(25), 41-60.
- Begué, M.-F. (2013). "La metáfora viva" de Paul Ricoeur, comentada. *Teoliteraria*, 48-86.
- Beneyto, J. M. (2004). La multiplicidad de los tiempos. María Zambrano en diálogo con Reinhart Kosselleck, Hans Blumenberg y Emmanuel Lévinas. En J. M. Beneyto, & J. A. González Fuentes, *María Zambrano: la visión más transparente* (págs. 477-503 Trotta.
- Bense, M. (2004). *Sobre el ensayo y su prosa*. UNAM.
- Berrocal, A. (2010). *Poesía y filosofía: María Zambrano, la Generación del 27 y Emilio Prados*. Pre-Textos.
- Besa, C. (2014). El ensayo en la teoría de los géneros. *Castilla. Estudios de Literatura*, (5), 101-123.
- Beuchot, M. (2004). Los pitagóricos y la analogía. La visión de María Zambrano. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 9, 27-39.
- Blanchot, M. (1969). *El espacio literario*. Editorial Paidós.
- Bundgaard, A. (2001). Los géneros literarios y la escritura del centro como transgénero en la obra de María Zambrano. *Aurora. Papeles del 'Seminario María Zambrano'*, 1(3), 43-51.
- Campos Fonseca, S. (2011). María Zambrano: ser/caja de música. En R. Iniesta Masmano, *Mujer versus música. Itinerancia, incertidumbres y lunas* (págs. 223-251). Rivera Editores.
- Carrillo Espinosa, M. (2012). *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 doctoral]. <https://repositorio.colmex.mx/concern/theses/6d56zw88q?locale=es>
- Cassirer, E. (1968). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. Fondo de Cultura Económica.
- Castro, R. de (1884). *En las orillas del Sar*. Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fé.
- Cervera, V., Hernández, B., & Adsuar, M. D. (2005). *El ensayo como género literario*. Universidad de Murcia.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Labor.

- Corbin, H. (1993). *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Ibn 'Arabi*. Ensayos/Destino.
- Cruz, S. J. (2007). *Subida al Monte Carmelo*. Apostolado Mariano.
- Cruz, S. J. (1991). *Poesía*. Monte Ávila Editores.
- Dumézil, G. (2016). *Mito y epopeya III*. Fondo de Cultura Económica.
- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Taurus.
- Eliade, M. (1991). *Mito y realidad*. Labor.
- Eliade, M. (1999). *Lo sagrado y lo profano*. Paidós.
- Esteban Santos, A. (2002). Eos: el dominio fugaz de la Aurora. Fuentes literarias y representaciones artísticas del mito de Eos. *Cuadernos de Filología Clásica*, 12, 287 - 318.
- Genette, G. (1993). *Ficción y dicción*. Editorial Lumen.
- Gil Martínez, D. (2012). La distinta naturaleza del día y de la noche en la antigüedad y sus divisiones en las horas. *El Futuro del Pasado*, 3, 285-316.
- Gómez Blesa, M. (2018). Presentación de Claros del bosque. En M. Zambrano, *Obras Completas IV. Tomo I* (págs. 55-70). Galaxia Gutenberg.
- González Fuentes, J. A. (2004). La poesía en Zambrano, ligazón con el mundo. En J. M. Beneyto, & J. A. González Fuentes, *María Zambrano: la visión más transparente* (págs. 181-189). Trotta.
- González Oliver, A. (2012). Paul Ricoeur: creatividad, simbolismo y metáfora. *Revista Nordeste*, (31), 73-103.
- González Valerio, M. A. (2003). Filosofía y poesía en el pensamiento de María Zambrano. *Signos Filosóficos*, (9), 17-24.
- Grimal, P. (1989). *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós.
- Gusdorf, G. (1960). *Mito y metafísica. Introducción a la filosofía*. Editorial Nova.
- Gutiérrez Pozo, A. (2003). El ensayo como filosofía. Arte y filosofía en Theodor W. Adorno. *Revista de Filosofía*, 59, 59-81.
- Heidegger, M. (1988). *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (1990). *Del camino al habla*. ODÓS.
- Hernández González, M. B. (1997). *El ensayo literario en Ortega y Gasset y Pirandello*. [Tesis doctoral]. <https://www.tdx.cat/handle/10803/10810?locale-attribute=es#page=1>
- Hölderlin, F. (2005). *Hiperión o el eremita en Grecia*. Hiperión.
- Iglesias Serna, A. (2004). Algunos lugares de la poesía. La palabra pensante de María Zambrano. En J. M. Beneyto, & J. A. González Fuentes, *María Zambrano: la visión más transparente* (págs. 191-205). Trotta.
- Janés, C. (1984). La palabra poética en María Zambrano. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (413), 183-187.
- Jung, C. G. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Paidós.
- Laurenzi, E. (2001). María Zambrano, filósofa de la Aurora. *Aurora: Papeles del "Seminario María Zambrano"*, (3), 16-24.
- Levi-Struss, C. (2012). *Mito y significado*. Alianza Editorial.
- Lizaola, J. (2021). Las categorías de lo sagrado y lo divino en María Zambrano. *Aurora. Papeles Del "Seminario María Zambrano"*, (22), 86-95.

- LLevadot, L. (2021). Filosofía y literatura: apuntes sobre la cuestión del género en la filosofía de María Zambrano. *Aurora. Papeles del "Seminario María Zambrano"*, (22), 163-167.
- Lukács, G. (1970). *El alma y las formas*. Grijalbo.
- Maillard, C. (1992). *La creación por la metáfora : Introducción a la razón-poética*. Anthropos.
- Marías, J. (1950). *Miguel de Unamuno*. Espasa-Calpe.
- Marquer, É. (2017). Sobre el alcance de la metáfora en el pensamiento de María Zambrano. *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, (12), 49-60.
- Martínez de Pisón, E. (2012). La montaña simbólica. *Cuadernos geográficos*, 8-17.
- Martínez González, F. (2008). *El pensamiento musical en María Zambrano*. [Tesis doctoral]. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/1998>
- Molina Aragüez, S. (2007). *María Zambrano: el carácter mediático de la piedad y del amor en la realización de la persona*. [Tesis doctoral]. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/4565>
- Moreno Sanz, J. (2018). Presentación a De la Aurora. En M. Zambrano, *Obras Completas IV. Tomo I* (págs. 173-198). Galaxia Gutenberg.
- Nieto Blanco, C. (2004). La conciencia lingüística en María Zambrano. En J. M. Beneyto, & J. A. González Fuentes, *María Zambrano: la visión más transparente* (págs. 77-90). Trotta.
- Nietzsche, F. (2009). *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial.
- Novalis. (1988). *Los discípulos de Sais*. Hiperión.
- Novalis. (1998). *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Ediciones Cátedra.
- Ortega Muñoz, J. F. (1994). *Introducción al pensamiento de María Zambrano*. Fondo de Cultura Económica.
- Ortega y Gasset, J. (1958). *Meditaciones del Quijote*. Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, J. (1963). Sobre la expresión, fenómeno cósmico. En J. Ortega y Gasset, *Obras Completas. Tomo II* (págs. 577-594). Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, J. (1964). *Obras Completas VI*. Revista de Occidente.
- Paz, O. (1983). *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Morales, A. R. (2017). *El sacrificio en María Zambrano, como base de su pensamiento ético*. [Tesis de maestría]. <https://repositorioinstitucional.buap.mx/handle/20.500.12371/451>
- Pérez, M. d. (2015). Mito y símbolos. Un conocimiento más allá de lo narrado. *Revista Cruz de Sur*, (14), 61-107.
- Piñas, M. d. (2005). Sobre la razón poética de María Zambrano. En *El ensayo como género literario* (págs. 131-142). Universidad de Murcia.
- Pujalá, G. (1993). Centro, método y poesía en Claros del bosque. *Anales de Literatura Española*, (9), 115-127.
- Revilla, C. (2004). La palabra escondida. En J. M. Beneyto, & J. A. González Fuentes, *María Zambrano: la visión más transparente* (págs. 117-134). Trotta.
- Ricoeur, P. (1980). *La metáfora viva*. Ediciones Cristiandad.
- Rivera, L. (2010). La metáfora de las entrañas en María Zambrano. *Devenires*, 50-66.

- Rodríguez Alfonso, A. (2015). El vacío fecundo. Breve aproximación a las poéticas de María Zambrano y José Ángel Valente. *Ensayo Crítico*, (1), 42-51.
- Romera Navarro, M. (1928). *Miguel de Unamuno. Poeta, novelista, ensayista*. Sociedad General.
- Romo Feito, F. (2010). María Zambrano, ensayista. *Aurora. Papeles del "Seminario María Zambrano"*, (11), 96-102.
- Sánchez Selaya del Pozo, M. (2011). La poética del silencio como centro gnóstico en María Zambrano y José Ángel Valente. *The Coastal Review*, 3(3), 1-10.
- Sánchez-Gey Vanegas, J. (2005). Lo originario en el pensamiento religioso de María Zambrano. *Aurora: papeles del "Seminario María Zambrano"*, (6) 78-83.
- Torres Jiménez, R. (2013). Ecce Agnus Dei, qui tollit peccata mundi . Sobre los símbolos de Jesucristo en la Edad Media. *Hispania Sacra*, 65(1), 49-93.
- Trevi, M. (1996). *Metáforas del símbolo*. Anthropos.
- Unamuno, M. de (1910). *Mi religión y otros ensayos breves*. Biblioteca Renacimiento.
- Unamuno, M. de (1974). *San Manuel Bueno, mártir. Cómo se hace una novela*. Alianza Editorial.
- Unamuno, M. de (1977). *Del sentimiento trágico de la vida*. Losada.
- Unamuno, M. de (1987). *Vida de Don Quijote y Sancho*. Espasa-Calpe.
- Val Jiménez, M. (2013). *Las sendas de la razón poética de María Zambrano*. [Tesis de maestría]. <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:masterFilosofiaHistoria-Mval>
- Valente, J. Á. (1981). Del conocimiento pasivo o saber de quietud. *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, (8), 6-9.
- Villoro, L. (2018). *La significación del silencio y otros ensayos*. Universidad de Guadalajara.
- Wirth, O. (1982). *El simbolismo astrológico*. Teorema.
- Zambrano, M. (1939). *Pensamiento y poesía en la vida española*. Casa de España.
- Zambrano, M. (1986). *El sueño creador*. Turner.
- Zambrano, M. (1989). *Notas de un método*. Mondadori.
- Zambrano, M. (1989). *Notas de un método*. Mondadori.
- Zambrano, M. (1994). *España, sueño y verdad*. Ediciones Siruela.
- Zambrano, M. (1995). *La confesión: género literario*. Ediciones Siruela.
- Zambrano, M. (2001). *El agua ensimismada*. Universidad de Murcia.
- Zambrano, M. (2001). *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económica.
- Zambrano, M. (2004). *Los bienaventurados*. Ediciones Siruela.
- Zambrano, M. (2005). *Hacia un saber sobre el alma*. Editorial Losada.
- Zambrano, M. (2007). *Algunos lugares de la poesía*. Trotta.
- Zambrano, M. (2009). *Las palabras del regreso*. Cátedra.
- Zambrano, M. (2011). *Confesiones y guías*. Entelequia.
- Zambrano, M. (2012). *El hombre y lo divino*. Fondo de Cultura Económica.
- Zambrano, M. (2012). Un descenso a los infiernos. *Aurora. Papeles del "Seminario María Zambrano"*, 76-81.
- Zambrano, M. (2015). *Obras Completas I*. Galaxia Gutenberg.
- Zambrano, M. (2018). *Obras Completas IV. Tomo I*. Galaxia Gutenberg.
- Zambrano, M. (2019). *Claros del bosque*. Alianza Editorial.