

# AURORA

21

Papeles del «Seminario María Zambrano»  
Enero - febrero 2020

*El arte y las artes en María Zambrano*



---

## SUMARIO | CONTENTS

---

### ARTÍCULOS ARTICLES

#### El arte y las artes en María Zambrano | *The art and the arts in María Zambrano*

- 4 Beatriz Caballero Rodríguez, *El papel del secreto en el concepto de arte de María Zambrano* | *The role of the secret in María Zambrano's concept of art*
- 14 Gabriel Gálvez Silva, *Resonancias schneidereanas en Zambrano: música, alma, método* | *Schneider's resonances in Zambrano: music, soul, method*
- 26 Luis Guerra, *María Zambrano + Raúl Zurita. Tentativa de un encuentro entre ecos* | *María Zambrano + Raúl Zurita. Attempt of an encounter between echoes*
- 34 Francisco Martínez González, *Metáforas musicales en la filosofía de María Zambrano: el ritmo* | *Musical metaphors in the philosophy of María Zambrano: rhythm*
- 50 Carmen Pardo Salgado, *Las voces de la música en María Zambrano* | *The voices of music in María Zambrano*
- 62 Goretti Ramírez, *El filósofo es un bailarín: María Zambrano y la danza* | *The philosopher is a dancer: María Zambrano and dance*
- 74 Natàlia Rodríguez Inda, *Expresión poético-vital: el encuentro entre Unamuno y Zambrano en la poesía* | *Poetic-vital expression: the meeting between Unamuno and Zambrano in poetry*
- 80 Carlos Varón González, *Nostalgia hacia la tierra: estética, emoción e historia en María Zambrano* | *Nostalgia for the Earth: aesthetics, affect, and history in María Zambrano*

#### Puentes | *Bridges*

- 94 Alejandro del Río Herrmann, *La compasión por la fragilidad: un nuevo patriotismo* | *The compassion for fragility: a new patriotism*
- 104 Josep Otón, *Vulnerabilidad y violencia en el «Prologue» de Simone Weil* | *Vulnerability and violence in Simone Weil's "Prologue"*
- 118 Reseñas | *Reviews*
- 133 Normas para la publicación | *Rules for publication*

### DOSSIER BIBLIOGRÁFICO BIBLIOGRAPHIC DOSSIER

**Beatriz Caballero Rodríguez**University of Strathclyde  
beatrizcaballero@strath.ac.uk

*El papel del secreto en el concepto  
de arte de María Zambrano*  
*The role of the secret in María  
Zambrano's concept of art*

Recepción: 29 de octubre de 2019  
Aceptación: 5 de noviembre de 2019

Aurora n.º 21, 2020, págs. 4-12

**Resumen**

El propósito de este artículo es abordar la presencia del arte en María Zambrano en cuanto que uno de los pilares fundamentales de su pensamiento acerca de la razón poética. Se prestará una especial atención al papel que desempeña en este contexto el concepto de secreto. Para ello, resultará útil comparar el tratamiento zambrano del arte con la posición heideggeriana al respecto, al menos como punto de partida, ya que entre ambos pensadores se dan también importantes divergencias que este trabajo pondrá asimismo de manifiesto.

**Palabras clave**

María Zambrano, arte, secreto, Heidegger.

**Abstract**

The purpose of this article is to analyse the presence of art in María Zambrano's thought as one of the pillars of poetic reason, paying particular attention to the role that the concept of the secret plays in it. In order to do this, it is useful to approach Zambrano's treatment of art in light of Heidegger's work, as this can be identified as a starting point for the Spanish thinker, although she also departs from his position in significant ways.

**Keywords**

María Zambrano, art, secret, Heidegger.

**1. Introducción**

La filosofía, la poesía y la mística son quizá los ámbitos con los que más suele asociarse el pensamiento de María Zambrano. Son tres ámbitos íntimamente ligados a la razón poética, si bien esta no llega a encajar con nitidez en ninguno de ellos. La obra de nuestra pensadora (autora prolífica), además de ser extensa, abarca una temática muy variada. Así, el arte en Zambrano se convierte en uno de los temas recurrentes de sus escritos. El argumento principal de artículo es que el arte, en sus múltiples formas (que albergan, entre otras, la poesía, la música y la pintura), no solo inspira, sino que

también posibilita el lenguaje de la razón poética, de modo que llega a constituir uno de los pilares *sobre los que este se cimenta*. Así, la razón poética le otorga al arte un lugar privilegiado, como espacio para la revelación del ser. Para desarrollar esta idea, prestaremos especial atención al papel del misterio y del secreto tanto en relación con el arte como dentro del ámbito de la propia razón poética.

La pregunta de cuál es el papel del arte dentro de la razón poética está ineludiblemente unida a la de qué es la propia razón poética. No cabe duda de que la razón poética nace como respuesta a la crisis de la razón occidental. Desde el inicio mismo de su tarea, Zambrano busca ensanchar el marco de esta última razón, puesto que le parece insuficiente. Ya en su primer libro, *Horizonte del liberalismo*, publicado en 1930, nos habla del naufragio positivista, de un cientificismo mediocre y de una razón estéril.<sup>1</sup> Más adelante, en *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939), nos cuenta que «los breves pasos en que hemos acompañado a la razón en su caminar por nuestro angosto mundo de Occidente, son suficientes, creo yo, para poder advertir que la razón se ensoberbeció». <sup>2</sup> Este convencimiento de la insuficiencia e inadecuación de la razón discursiva, la razón de la Ilustración, la llevó a buscar «algo que sea razón, pero más ancho», según le decía a su amigo Rafael Dieste en la conocida carta con fecha de 1944.<sup>3</sup> Fue así como decidió dirigir su atención a explorar la relación entre la razón y lo que ella consideraba otros tipos de saberes, como los sueños, la mística y, por supuesto, la poesía, pero también el arte, hasta por fin desarrollar y ejercitar su conocida razón poética.

Sin embargo, la pregunta de qué es la razón poética se halla lejos de estar zanjada.<sup>4</sup> Como bien indican Xon de Ros y Daniela Omlor, «her championing of phenomenology based on empathy and open to the Rational that sets her work outside the parameters that have defined the disciplinary boundaries of philosophy from the Enlightenment onwards». <sup>5</sup> Así, en su empeño por superar las aporías de la razón discursiva y de incorporar otros tipos de saber, la razón poética no solo ha dado lugar a lo que Jesús Moreno Sanz sucintamente señala como «la tan debatida cuestión sobre si lo que hace Zambrano es o no filosofía», <sup>6</sup> rebelándose ante el amago de una nítida clasificación disciplinar, sino que, al mismo tiempo, por este carácter transdisciplinar, la amplitud de su alcance y su uso de un lenguaje inherentemente elusivo, ha hecho que, en última instancia, resulte insuficiente cualquier intento de aportarle una definición abarcadora y definitiva.

Pese a estas dificultades, también hay que admitir que todo análisis de la obra zambraniana se construye sobre una interpretación concreta de qué es la razón poética; por tanto, aunque la cuestión de qué es la razón poética excede el marco de este artículo por la complejidad y extensión del tema, sí me parece imprescindible explicitar mis propias asunciones al respecto.

1. Zambrano, M., *Horizonte del liberalismo*, en Moreno Sanz, J. (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, vol. 1, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2015, págs. 51-104, págs. 60, 104.

2. Zambrano, M., *Pensamiento y poesía en la vida española*, en Moreno Sanz, J. (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, ed. cit., vol. 1, pág. 553-656, pág. 569.

3. Citado en Moreno Sanz, J., «Cronología de María Zambrano», en Moreno Sanz, J. (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, ed. cit., vol. VI, 2014, pág. 45-126, pág. 79.

4. Son muchos los estudios se han dedicado a explorar en detalle y profundidad esta pregunta; entre ellos cabe destacar, como muestra no exhaustiva de la diversidad de acercamientos, las siguientes publicaciones: Maillard, C., *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*, Barcelona, Anthropos, 1992; Moreno Sanz, J., *El logos oscuro. Tragedia, mística y filosofía en María Zambrano*, Madrid, Verbum, 2008; Piñas Saura, M. C., *Pasividad creadora. María Zambrano y otras formas de lógica poética*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2007; Revilla, C., *Claves de la razón poética: María Zambrano. Un pensamiento en el orden del tiempo*, Madrid, Trotta, 1998; Rívara Kamaji, G., *Vocación por la sombra. La razón confesada de María Zambrano*, México D. F., Edebe, 2003.

5. Ros, X. y Omlor D., *The Cultural Legacy of María Zambrano*, Cambridge, Legenda, 2017, pág. 2.

6. Moreno Sanz, J., «Destierro y exilio: Categorías del pensar de María Zambrano», en Sánchez Cuervo, A. y Hermida de Blas, F. (eds.), *Pensamiento exiliado español: El legado filosófico del 39 y su dimensión iberoamericana*, Madrid, Biblioteca Nueva Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010, pág. 268-322, pág. 291.

7. Moreno Sanz ha escrito ampliamente sobre este tema en *El logos oscuro, op. cit.*

8. Maillard, C., *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética, op. cit.*, pág. 13.

Sin ánimo de contradecir la afirmación de Moreno Sanz de que el pensamiento de nuestra autora se desenvuelve a través de una vía negativa y otra positiva,<sup>7</sup> me parece necesario subrayar el aspecto activo de este marco de racionalidad. Por ello, me propongo desplazar el enfoque de mi análisis sobre la razón poética de la pregunta sobre qué dice o qué significa un texto concreto a la pregunta de qué hace o busca hacer el marco de racionalidad de la razón poética.

No cabe duda de que Zambrano explora en profundidad la relación entre la filosofía y la poesía. Sin embargo, el concepto de razón poética no hace alusión a la poesía en el sentido lírico, sino que más bien nos remite a su origen etimológico; «poesía» en el sentido de *poiesis* 'creación'. En efecto, es este aspecto el que en mi opinión resalta Chantal Maillard al referirse a la razón poética como un ejercicio de «creación por la palabra».<sup>8</sup> Y, sin embargo, la razón poética todavía va más allá.

En particular, a mi modo de ver, la razón poética se concibe como un nuevo marco de racionalidad que la pensadora nos ofrece como alternativa a la racionalidad discursiva dominante, a la de la razón de la Ilustración de la que somos herederos. Esto implica que la razón poética se construye como un marco desde el que pensar y, de un modo crucial, desde el que sentir y actuar. En esencia, dicho en términos zambranianos, la razón poética constituye un nuevo marco desde el cual ensoñar y engendrar nuevas realidades. Por eso, la pregunta de qué es la razón poética está íntimamente ligada a la de qué hace o, mejor aún, qué posibilita hacer la razón poética.

Es aquí donde el arte, en todas sus modalidades (incluida la lírica) y dada su capacidad creadora, evocadora, ensoñadora y transformadora, no solo tiene cabida dentro de la razón poética sino que, además, se erige como uno de los pilares que posibilitan su ejercicio.

Para desarrollar este argumento, conviene comenzar por cuestionarnos cómo deberíamos entender el arte en este contexto. Para ello, primero recalaremos brevemente en algunos aspectos de la influencia de Heidegger en la pensadora, así como en sus divergencias, para luego detenernos en el papel del secreto.

## 2. ¿Qué es el arte para María Zambrano?

Zambrano, al igual que Heidegger, ve el arte como el antídoto para la crisis de nuestro tiempo. Las respuestas a la pregunta de qué es el arte han adoptado en nuestra tradición la perspectiva del espectador que contempla la obra de arte (Kant y Schopenhauer) o la del artista que la crea (Nietzsche). En ambos casos, la esencia del arte queda reducida a un estado psicológico, pues depende del sujeto, al ser este quien le confiere el estatus de arte a la obra, bien sea como observador o bien como creador. Frente a esto, Heidegger, propone

un acercamiento diferente al problema, replanteando la relación entre obra y artista. Según el filósofo, «el artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro. Pero ninguno de los dos soporta tampoco al otro por separado».<sup>9</sup> De esta manera, el artista es el origen causal de la obra de arte, en tanto que sin el artista como agente creador la obra no existiría. Sin embargo, al ser igualmente cierto que sin la obra de arte el calificativo de artista sería un sinsentido, Heidegger pone de manifiesto que este tipo de planteamiento deriva a una lógica de causalidad circular y que, por tanto, la esencia del arte debe radicar en otro punto.

Esa esencia la encuentra Heidegger en la relación del arte con la verdad, y en este aspecto rechaza la idea del arte por el arte.<sup>10</sup> En contraste, afirma que «el arte es ese ponerse a la obra de la verdad».<sup>11</sup> Dicho de otra manera, la obra de arte permite el acontecer de la verdad, y es precisamente el desvelamiento de la verdad que sucede en el arte lo que le confiere su carácter de arte como tal.

Zambrano comparte con el filósofo alemán su interpretación del arte como el acontecimiento de la verdad. El concepto de *aletheia*, que en filosofía clásica nos remite literalmente a una negación del olvido y que viene a significar el desocultamiento del ser o de la verdad, se encuentra en el corazón de la interpretación del concepto de arte de ambos pensadores. Zambrano coincide con Heidegger en concebir el arte como uno de los modos de desocultamiento de ese ser o verdad al cual hemos dejado de tener un acceso inmediato. Zambrano lo describe así: «el arte parece ser el empeño por descifrar o perseguir la huella dejada por una forma perdida de existencia. Testimonio de que el hombre ha gozado alguna vez de una vida diferente».<sup>12</sup> Así, la pensadora se aleja de la concepción clásica del arte en términos de belleza y, en vez de eso, lo concibe en términos de su relación con la verdad y la revelación.

En definitiva, para Zambrano el arte revela el sustrato más profundo de lo real, la revelación del ser, de su entrañamiento. El arte constituye, más que un modo de conocimiento (como serían, según ella, los sueños), una forma de acceso al sustrato más profundo de la realidad, incluso encarnándola. Pero a diferencia de Heidegger, para la pensadora malagueña la naturaleza del arte reside tanto en el artista como en la propia obra de arte y, lo que es crucial, también en quien la contempla. Así, el receptor no está concebido como un sujeto pasivo. Como señala Zambrano en *Algunos lugares de la pintura* (1989), de manera extrapolable a otros tipos de arte, esa revelación «no solo depende de los pintores, sino también de la predisposición de quien mira, y aporta la revelación solo a determinadas miradas».<sup>13</sup> Dicho de otro modo, para poder ser considerada arte, la obra debe ser capaz de transmitir el secreto, ese acontecer de la verdad, a la vez que involucrar al receptor en el proceso de creación y re-creación del significado. Es este uno de los puntos en los que el arte entronca con la razón poética, como veremos más adelante.

9. Heidegger, M., *Caminos de bosque* (Holzwege), Cortés, H. y Leyte, A. (trads.), Madrid, Alianza, 1995, pág. 11.

10. Heidegger, M., *Introduction to Metaphysics*, Yale University Press, New Haven, 2000, pág. 50.

11. Heidegger, M., *Caminos de bosque*, op. cit., pág. 32.

12. Zambrano, M., *Hacia un saber sobre el alma*, en Moreno Sanz, J. (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, ed. cit., vol. II, 2016, págs. 421-578, pág. 451.

13. Zambrano, M., *Algunos lugares de la pintura*, en Moreno Sanz, J. (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, ed. cit., vol. IV.II, 2019, pág. 169.

14. Chacón Fuertes, P., «La pintura como lugar de revelación en María Zambrano» en *Aurora: Papeles del Seminario María Zambrano*, n.º 16, Barcelona, 2015, págs. 28-41.

15. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, en Moreno Sanz, J. (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, ed. cit., vol. III, 2011a, pág. 114.

16. Zambrano, M., *Persona y democracia*, en Moreno Sanz, J. (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, ed. cit., vol. III, 2011b, pág. 454.

El arte para Zambrano mantiene una estrecha relación con la revelación, tal y como Pedro Chacón, centrándose en la pintura, ha argumentado de forma detallada en su artículo «La pintura como lugar de revelación en María Zambrano».<sup>14</sup> No obstante, esta relación con la revelación, aunque perfectamente ejemplificada por la pintura, no queda limitada a la misma, sino que es extensible a otros tipos de arte.

La relación del arte con la razón poética tiene una doble vertiente: por un lado, aunque no toda creación es artística, todo arte es creación y, como hemos visto, la razón poética es una racionalidad eminentemente creadora. Por otro lado, como veremos a continuación, para Zambrano el arte es un lugar de revelación del ser. Mientras que la razón occidental se ha ido distanciando de la vida y del ser, la razón poética aspira a integrar en ella la vida y, para hacerlo, se propone recuperar el sentido de transcendencia del ser humano y ofrecerle acceso al sustrato íntimo de lo real, al ser mismo, al ser entrañado pero a menudo oculto. Es aquí donde la razón poética se apoya en el arte, en la medida en que ofrece un acceso privilegiado al secreto oculto en la realidad.

Por otra parte, conviene no perder de vista que toda revelación o desvelación presupone algún tipo de ocultación o secreto. Zambrano localiza esa ocultación en la naturaleza de la propia realidad radical, tal y como queda reflejado en *El hombre y lo divino* (1955), donde dice: «La realidad no es atributo ni cualidad que les conviene a unas cosas y a otras no: es algo anterior a las cosas, es una irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio; es la realidad oculta, escondida: corresponde, en suma, a lo que hoy llamamos “sagrado”».<sup>15</sup> Así, la raíz ontológica de esta ocultación queda ligada al concepto de lo sagrado, que en *Persona y democracia* caracteriza en los siguientes términos: «entendemos por sagrado lo oculto y misterioso, lo no revelado, ambiguo y ambivalente: de lo que no se puede dar razón, ni por tanto al hombre se le puede ocurrir pedir-la».<sup>16</sup> En resumen, la realidad es anterior a las cosas, se refiere por tanto a una realidad radical, a la verdad, que por preceder y subyacer a las cosas está oculta y envuelta en misterio. Es en cuanto que realidad y en cuanto que misterio que Zambrano también le otorga el apelativo de «sagrado». Se trata de una ruta muy cercana a la circularidad y, sin embargo, iluminadora, como veremos más adelante, respecto al papel del secreto y del arte en relación con la razón poética.

### 3. Secreto, misterio y revelación

«Misterio» y «revelación» son palabras íntimamente ligadas «secreto», pues resulta imposible entender esta última sin las anteriores. No obstante, podemos seguir extendiendo la constelación semántica de este término a otros conceptos, tales como «verdad», «realidad», «sagrado», «comunicación» y, por su puesto, «arte», para continuar

dando pinceladas que contribuyan a esbozar tanto la tensión interna contenida en el vocablo «secreto», como también la centralidad de este concepto dentro del pensamiento zambrano.

Zambrano reflexiona explícitamente sobre este término en «¿Por qué se escribe?», uno de los artículos que componen *Hacia un saber sobre el alma* de 1950, aunque dicho artículo se había publicado por primera vez en *Revista de Occidente*, en 1934.<sup>17</sup> Aquí explica que el secreto es «lo que no puede decirse con la voz por ser demasiado verdad; y las grandes verdades no suelen decirse hablando. La verdad de lo que pasa en el secreto seno del tiempo, en el silencio de las vidas, y que no puede decirse».<sup>18</sup>

El razonamiento que despliega aquí la pensadora es profundamente paradójico, puesto que, a la vez que asocia el secreto con la verdad, trae a colación su relación (casi por definición) con el silencio. Por otra parte, y aquí radica la paradoja, pone de manifiesto la necesidad de transmitirlo, aunque no mediante el habla, sino a través de la escritura. A continuación añade: «Descubrir el secreto y comunicarlo son los dos acicates que mueven al escritor».<sup>19</sup>

Conviene traer a colación en este punto la aclaración que nos ofrece Moreno Sanz, quien subraya que «Zambrano trata —muy cautamente— de dar a pensar, evitando siempre cualquier tentación de arrogarse un saber ‘secreto’, las imposturas que esto conlleva, como dejara muy claro en el capítulo “La tentación” de *Notas de un método*».<sup>20</sup> La clave para desentrañar esta aparente contradicción radica en la puntualización del significado de lo que entiende por (la noción de) «secreto». Como tan acertadamente señala Moreno Sanz, Zambrano en ningún momento se adjudica un acceso privilegiado a un saber secreto, es decir, del que tan solo ella tiene conocimiento y al que los demás solo pueden llegar mediante su obra. En contraste, las referencias de la autora al secreto nos remiten al sustrato profundo de la realidad, respetando su carácter sagrado y, por tanto, también su estatus de secreto. Tal y como señala Carmen Revilla Guzmán en *Entre el alba y la aurora*, «en este escrito la autora se ocupa de marcar el lugar de la verdad, el terreno en el que acontece la revelación del secreto de lo que ocurre».<sup>21</sup> Así se explica la necesidad de escribir y de comunicar el secreto, pero no como un portavoz singular, sino como una voz más cercana a la del guía, que propone y facilita el tránsito del ser humano por senderos (como el arte y la mística) que conduzcan a quien se adentre en ellos a dicho secreto. Por su parte, Zambrano ofrecerá la razón poética como uno de estos senderos.

No cabe duda de que este afán de revelar, desvelar y comunicar está ya presente desde sus primeros escritos. Así queda patente, una vez más, en «¿Por qué se escribe?», donde explica que el acto de escribir es «afán de desvelar, afán irreprimible de comunicar lo desvelado».<sup>22</sup>

17. Se trata además de una reflexión que ya venía elaborando, según consta en el borrador de M-348, tal y como lo pone de manifiesto Fernando Muñoz Vitoria en el «Anejo a *Hacia un saber sobre el alma*», en Moreno Sanz, J. (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, ed. cit., vol. II, 2016, pág. 749.

18. Zambrano, M., *Hacia un saber sobre el alma*, op. cit., pág. 446.

19. *Idem*.

20. Moreno Sanz, J., «Presentación a *El hombre y lo divino*», en Moreno Sanz, J. (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, ed. cit., vol. III, 2011, pág. 77.

21. Revilla Guzmán, C., *Entre el alba y la aurora*, Barcelona, Icaria, 2005, págs. 93-94.

22. Zambrano, M., *Hacia un saber sobre el alma*, op. cit., pág. 446.

23. Zambrano, M., *La Cuba secreta*, en Moreno Sanz, J. (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, ed. cit., vol. VI, 2014, pág. 288.

24. Zambrano, M., *Persona y democracia*, op. cit., pág. 439.

25. Zambrano, M., *Algunos lugares de la pintura*, op. cit., pág. 169.

26. Chacón, P., «La pintura como lugar de revelación en María Zambrano», op. cit., pág. 29.

Aunque ya desde entonces Zambrano habla de compartir el secreto en términos de desvelar, se trata también de un sentido de desvelación muy matizado que irá perfilando más adelante. Así, en *La Cuba secreta* (1948) nos dice: «Pues los secretos verdaderos no consienten en ser develados, lo que constituye su máxima generosidad, ya que, al dejar de ser secretos, dejarían vacío ese lugar que en nuestra alma les está destinado».<sup>23</sup> En definitiva, el secreto, para seguir siendo considerado como tal, ha de permanecer oculto, pues divulgarlo equivale a la pérdida de su estatus de secreto. Y sin embargo, sabemos que Zambrano no renuncia a la *aletheia*, es decir, a la verdad entendida como la revelación del secreto. Es aquí donde el arte juega un papel crucial. La única manera de conservar la sacralidad del secreto es transmitirlo sin desvanecer el misterio, lo cual nos aleja de la línea marcada por la filosofía racionalista. Así, en *Persona y democracia*, explica lo siguiente: «Pues el racionalismo es absolutismo por su parte, al extenderse más los principios de la Razón a la realidad toda: una razón imperante, no contemplativa, no dirigida a descubrir la estructura de la realidad».<sup>24</sup> Dicho de otro modo, el *logos* del racionalismo no solo no está dirigido a describir la realidad más profunda, sino que tampoco es apto para hacerlo. En contraste, el secreto que habita en la realidad únicamente puede comunicarse mediante vías oblicuas.

En este contexto de la tríada realidad, misterio y secreto, Zambrano reivindica propuestas comunicativas y epistemológicas compatibles con los ámbitos del silencio y la penumbra (ámbitos en los que reside el ser). Es aquí donde el arte permite la revelación del secreto, al posibilitar el movimiento dentro de ámbito trazado por la razón auroral, es decir, posibilita que el secreto permanezca en la penumbra, desvelándolo sin deslumbrar, sin romper el misterio.

En su introducción a *Algunos lugares de la pintura*, Zambrano describe la pintura como «un lugar privilegiado donde tener la mirada».<sup>25</sup> Cabe preguntarnos: ¿privilegiado por qué? Y, sobre todo, ¿de qué manera? Tal y como concluye Pedro Chacón en su ya citado artículo, para Zambrano la pintura constituye un lugar privilegiado, pues ahí tiene o al menos puede tener lugar el acontecer de la revelación del misterio. Según Chacón, vemos en la obra de Zambrano, «por un lado, la pintura como medio de mostración de lo oculto en lo real, de su verdad, entendida esta no como la fiel adecuación de la representación con lo representado —no por tanto en su cualidad de mimesis, de copia—, sino como desvelación, des-ocultación, *aletheia*, en el sentido original del término».<sup>26</sup>

Mientras que buena parte de los estudios dedicados a la relación de Zambrano con el arte se centran en la pintura, con toda probabilidad porque la recopilación en forma de libro de muchos de sus escritos en torno a este tema la han posicionado en un lugar privilegiado, considero que es posible extender algunas de las caracterizaciones de la relación de Zambrano con la pintura al arte en general, pues hay

puntos vertebradores comunes a los distintos medios de manifestaciones artísticas. En ese sentido, el arte, que incluye la pintura, la música y la poesía (sin limitarse a estas), constituye un ámbito privilegiado para la *aletheia*, para la revelación de lo sagrado, y nos ofrece una vía de acceso (aunque no la única) a este substrato sagrado de la realidad. Para Zambrano, aquí radica precisamente una de las características que nos permiten identificar una obra de arte como tal. Jesús González de la Torre, pintor que la conoció personalmente, resume la posición de Zambrano a este respecto diciendo que Zambrano «ve el arte a través del prisma de lo sagrado».<sup>27</sup>

De esta manera, para nuestra pensadora, todas las expresiones artísticas tienen en común no solo que constituyen un lugar de revelación del ser, sino también que para hacerlo se valen de un uso del lenguaje (no necesariamente de la palabra, del verbo) que facilita, o por lo menos permite, la comunicación del secreto, sin recurrir a la fulgurante claridad de la razón discursiva, cuya naturaleza explícita y cuya exhaustividad desharían el secreto, pues el misterio que antes era sagrado, al dejar de serlo, se convertiría en profano.

Por eso el papel del observador es central en la obra de arte. Así, Chacón prosigue explicando que «por otro lado, la pintura también es enigma, realidad que exige de nuestra mirada la desvelación del misterio que ella misma encierra».<sup>28</sup> Como hemos visto, para Zambrano el arte nos ofrece una vía de acceso a la realidad oculta del ser, a lo sagrado; sin embargo, distanciándose de Heidegger, para la filósofa, se trata del acontecimiento de una verdad personal, en tanto que lo sagrado únicamente se desvela para un ser humano concreto y solo, siempre y cuando, sepa mirar. Tal y como Zambrano señala en su ensayo «Una visita al Museo del Prado», recogido en *Delirio y destino* y en *Algunos lugares de la pintura*, «saber mirar debe de ser saber mirar con toda el alma, con toda la inteligencia y hasta con el llamado corazón, lo cual es participar la esencia contenida en la imagen, volverla a la vida».<sup>29</sup> La revelación de la verdad en el arte exige la involucración activa del receptor, de manera similar a cómo la razón poética demanda la cooperación del lector en la construcción de significado.

¿Cómo es posible comunicar el secreto sin romper el misterio? Los binomios palabra y silencio, palabra y secreto, secreto y verdad están unidos de manera indisoluble. El arte, a través de su uso de la imagen, el símbolo y la metáfora, aporta las herramientas necesarias para posibilitar la transmisión individual, experiencial y única del secreto, sin por ello reducirlo al corsé de la definición de lo real o a la concreción asfixiante de un análisis con aspiraciones universalistas. En contraste, el arte nos convierte en protagonistas descubridores de nuestra relación con el ser de lo real, el secreto se va desvelando solo mediante el juego de miradas y de participación en la re-creación de significado. Por otra parte, estos son procesos que están en el corazón mismo de la razón poética, lo que subraya una vez más su

27. González de la Torre, J., «La luz de la pintura en María Zambrano: Estética e imágenes», en Mora García, J. L. y Moreno Yuste, J. M. (eds.), *Pensamiento y palabra en recuerdo de María Zambrano (1904-1991): Contribución de Segovia a su empresa intelectual*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2005, pág. 155.

28. Chacón, P., «La pintura como lugar de revelación en María Zambrano», *op. cit.*, pág. 29.

29. Zambrano, M., *Algunos lugares de la pintura*, *op. cit.*, pág. 196.

30. Véanse Chacón, P., «La pintura como lugar de revelación en María Zambrano», *op. cit.*, pág. 37, así como Murcia Serrano, I., «De la carne al espíritu: El color en María Zambrano y Ramón Gaya», en Romero de Solís, D., López Lloret, J. y Murcia Serrano, I. (eds.), *Variaciones sobre el color*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, págs. 163.

profunda conexión con el arte. Recordemos que la poesía está íntimamente unida al ejercicio de la razón poética, aunque, como sabemos, esta última vaya más allá.

Por otro lado, el papel central de la imagen, el símbolo y la metáfora en el proceso de desvelación del secreto explica la insistencia de Zambrano en abordar sus acercamientos a la obra de arte mediante el análisis predominantemente subjetivo y filtrado a través del prisma del simbolismo.<sup>30</sup>

Al relacionar esta opción hermenéutica con la relevancia del secreto se pone de relieve que la aparente sobredependencia de estas estrategias de interpretación no es muestra de las limitaciones del discurso del zambraniano respecto al arte. Más bien, se trata del ejercicio coherente de una postura desde la que aborda el arte como parte del esfuerzo por acceder a los lugares más secretos del ser, a sus entrañas; no para profanar sus secretos, sino para experimentarlos e incluso encarnarlos. Es esto, precisamente, lo que busca la razón poética y es en el arte donde encuentra una de las vías para lograrlo.

Por todo ello, es posible afirmar que la razón poética de Zambrano se sustenta en el ejercicio creador y revelador del lenguaje, que posibilita la revelación del secreto, el misterio del ser, de lo sagrado. Como ya señaló Maillard, la razón poética nos remite a la creación mediante la palabra, pero todavía va más allá. La razón poética también aspira a propiciar la revelación del secreto, de manera que, lejos de quedar limitada al tándem filosofía y poesía, también participa en otras formas de experiencia y expresión, como la mística y, por supuesto, el arte. La razón poética, como marco de racionalidad predicado en la transcendentalidad del ser y que fomenta el acceso a lo sagrado, encuentra en el arte (en su ejercicio y en su contemplación) uno de los ejes sobre los que erigirse. Es así como el arte se constituye en uno de los pilares de la razón poética, en cuanto lugar privilegiado desde el que acceder al secreto.



Jordi Morell. *Blaus clars i olivacis*, 2019

**Gabriel Gálvez Silva**

Universidad de La Serena, Santiago  
de Chile  
ggalvez@userena.cl

# Resonancias schneidereanas en Zambrano: música, alma, método

## Schneider's resonances in Zambrano: music, soul, method

|                                                                                                             | Resumen                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | Abstract                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Recepción: 11 de julio de 2019<br>Aceptación: 16 de octubre de 2019<br><br>Aurora n.º 21, 2020, págs. 14-25 | <p>Nuestro trabajo intenta verificar y relevar las huellas de Marius Schneider en Zambrano. Está organizado en tres episodios: una sinopsis de las ideas fundamentales del musicólogo, un examen de sus relaciones con el problema del «saber sobre el alma» y, finalmente, una revisión de los aportes de Schneider a la propuesta metodológica zambraniana.</p> | <p>In an attempt to verify and uncover the traces of Marius Schneider in Zambrano, our work is organized in three parts: a synopsis of the fundamental ideas of the musicologist, an examination of his relationship with the problem of “knowledge of the soul”, and, finally, a review of Schneider’s contributions to the Zambranian methodological proposal.</p> |
|                                                                                                             | <b>Palabras clave</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | <b>Keywords</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|                                                                                                             | Zambrano, Schneider, música, alma, método.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | Zambrano, Schneider, music, soul, method.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |

### I. Reconociendo a un guía esencial

Moreno Sanz califica a Schneider, en relación con Zambrano, como «uno de sus esenciales guías».¹ Es con el propósito general de iluminar este rol que examinaremos algunas ideas del musicólogo, en especial las contenidas en *El origen musical de los animales-símbolos*, que es, según Jaime D. Parra, «su obra maestra», «la biblia de su pensamiento musical»² y, sin duda, como Moreno Sanz precisa, «uno de los hitos en la lecturas de María».³ Nuestra atención se concentrará en la cuestión simbólica, indisolublemente ligada a la tasación schneideriana de la vida primitiva. En efecto, el tono apologético con que Schneider se refiere a las culturas cuyas raíces «se pierden en la obscuridad de los milenios precedentes» al «segundo milenio a. de C.»⁴ remite a su interés por los más arcaicos modos de simbolización, valorados en cuanto originarios. Estos (y he aquí la médula de la propuesta schneideriana) habrían dado cuenta del mundo no solo en su completitud, sino también en su movilidad; homologando el ritmo a la «última realidad»,⁵ el trabajo del musicólogo,

1. Moreno Sanz, J., «Guías y constelaciones», en Moreno Sanz, J., (ed.), *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes – Fundación María Zambrano, 2004, pág. 224.

2. Parra, J. D., «La simbología de Marius Schneider: el sonido creador», en Schneider, M., *La danza de las espadas y la tarantela*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2016, pág. 9.

3. Moreno Sanz, J. (ed.), *La razón en la sombra. Antología crítica*, Madrid, Siruela, 2004, pág. 715.

4. Schneider, M., *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Madrid, Siruela, 2010, pág. 375.

entonces, supone la exhumación de un primigenio modelo musical del cosmos, dominado por lo que él llama la «forma rítmica», que si bien es perceptible e imitable, «no [está] sometida a la reflexión consciente».<sup>6</sup>

El hombre primitivo no suele analizar lo que ve; percibe cada fenómeno como una totalidad, es decir, como una forma rítmica indisoluble. Esta forma se halla generalmente en un conjunto que podríamos denominar «polifónico». Constituye un «tenor» rodeado de ritmos secundarios (voces acompañantes) que resultan del ambiente sensorial y emocional en el cual se presenta el objeto observado. Merced a la acción simultánea de todas estas voces se forma una «situación entera» (una armonía de diferentes voces), es decir, una totalidad creada por la colaboración de todas las impresiones sensoriales bajo el predominio de una impresión sensorial conductora.<sup>7</sup>

Para Schneider, «el primitivo percibe como esencial el movimiento en las formas y el carácter fluctuante de los fenómenos»;<sup>8</sup> no hay todavía para él abstracciones estáticas sino conocimiento de la realidad mediante una participación vívida en sus ritmos y, sobre todo, en el hallazgo (por la vía del discernimiento analógico) del «ritmo común»<sup>9</sup> o «factor S»<sup>10</sup> en entidades disímiles. Este «no representa un valor, sino que es un valor»,<sup>11</sup> dado que su simbolización consiste en la imitación activa de su «forma esencial», verificada en «el plano acústico».<sup>12</sup> «La concepción primitiva de lo esencial es realista, artística e intuitiva; su carácter, dinámico»,<sup>13</sup> asegura Schneider, que concluye que, a diferencia de los civilizados, «los primitivos “bailan” y cantan sus ideas».<sup>14</sup> Tal dinamismo es el que diferencia radicalmente las primitivas de las «altas culturas» venideras, caracterizadas por la constitución de abstracciones cada vez mayores al momento de querer dar cuenta de la realidad. Es evidente que la condición unificadora del símbolo persistirá en los diseños geométricos y las otras maneras de re-presentar fijamente el mundo que las «altas culturas» irán elaborando en su progreso. Sin embargo, en un movimiento centrífugo y espiral (con forma de «sierpe», dirá Zambrano),<sup>15</sup> tales elaboraciones irán abandonando de forma sucesiva la naturaleza móvil, acústica y vívidamente real del «ritmo-símbolo» central y originario, inaugurado por el puro «grito imitativo de las culturas pretotemísticas».<sup>16</sup>

Se instalan así, en Schneider, lo rítmico y lo acústico como las primerísimas dimensiones abordadas por el hombre en su conocimiento de la realidad, participando y no escindiéndose de ella como sucederá a medida que vaya destruyendo «la noción del tiempo, o sea del movimiento rítmico» para posicionar sustitutivamente «la constancia de los objetos»<sup>17</sup> y la consecuente construcción de *lo distinto*, que por fuerza parte de un concepto de espacio que «el hombre primitivo no percibe».<sup>18</sup> Se trata, entonces, de la arcaica *obaudientia* al *movimiento del mundo*, aquí radicando la razón básica de la importancia que Schneider asigna al oír: la de su absoluta

5. *Ibidem*, pág. 37.

6. *Ibidem*, pág. 46.

7. *Ibidem*, pág. 36.

8. *Ibidem*, pág. 20.

9. *Ibidem*, pág. 19.

10. *Ibidem*, pág. 47.

11. *Idem*.

12. *Idem*.

13. *Ibidem*, pág. 20.

14. *Idem*.

15. Zambrano, M., *Notas de un método*, Madrid, Tecnos, 2011, pág. 88.

16. Schneider, M., *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, op. cit., pág. 48.

17. *Ibidem*, pág. 43.

18. *Idem*.

19. *Ibidem*, pág. 44.
20. *Ibidem*, pág. 43.
21. Colimberti, A., «Anima Mundi. Ritratto di Marius Schneider», en Marinelli, M. E. y Petaccia, A. G. (eds.), *Musicus Discologus*, vol. 2, Pisa, Edizioni ETS, 2007, págs. 229-232, pág. 230.
22. Schneider, M., *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, op. cit., pág. 44.
23. *Ibidem*, pág. 64.
24. Zambrano, M., *Notas de un método*, op. cit., pág. 162.
25. Zambrano, M., «Ciudad ausente», en *Manantial*, n.º 4-5, Segovia, 1928, pág. 16.

preponderancia como original comprobación de lo real en cuanto algo metahistórico. Tal valor arquetípico es el que adquirirá, finalmente, una connotación mística, asumido el oído como «el órgano místico y receptivo por excelencia».<sup>19</sup> «Siendo para el místico el plano de los movimientos acústicos o musicales el plano más real, claro es que el oído pasa por ser el órgano más importante entre los órganos de recepción sensorial».<sup>20</sup>

Este acceso auditivo a lo real, *natural* en el hombre (si se considera con el antropólogo Antonello Colimberti que, en Schneider, «l'aggettivo "primitivo" viene a significare, in fondo, né piu né meno che quello che sarebbe "naturale" alla nostra specie»),<sup>21</sup> irá declinando en la medida en que vaya privilegiándose e instalándose jerárquicamente la percepción visual, característica de las culturas civilizadas. Con todo, Schneider aclarará que «también las altas civilizaciones antiguas subrayaron la importancia mística del oído».<sup>22</sup> Y aunque advierta que en ellas la música «abandona el carácter empírico y elemental que tenía en la mística primitiva»,<sup>23</sup> lo cierto es que asimismo dará cuenta de cómo aflora una extensión analógica que terminará comprendiendo la interioridad humana, idénticamente develada en la audición en cuanto *la* vía de acceso al mundo, ahora, empero, en su esencia: la «última realidad», esa que Zambrano mencionará como «espíritu» y «alma del mundo».<sup>24</sup>

## II. Schneider y el «saber sobre el alma»

Lo primero que nos revela una indagación acerca de la huella de Schneider en Zambrano es que la sensibilidad de la filósofa parece predisuelta desde antiguo como para una feliz recepción de los postulados del investigador. En este sentido, nos resulta del todo anticipatorio el siguiente fragmento de «Ciudad ausente», escrito que data de 1928, o sea dieciocho años antes de la publicación de *El origen musical de los animales-símbolos*:

Y eres en el esquema, tú siempre, la misma, la única: tu esencia no estaba en la imagen, era medida, ritmo de sonidos que no suenan, «música callada». Y el tiempo se ha detenido al borde de sí mismo y te ha mirado sin destruirte, y pasa ligero; tú has quedado desnuda y de pie, alegre y necesaria.<sup>25</sup>

Aparece aquí un elemento que nos parece sustancial como para examinar los ecos de Schneider en la filósofa, y que es la consideración que esta hace del más perfecto orden en cuanto «música» y, en concreto, «música callada», inmejorablemente explicada como «ritmos que no suenan». Esta temprana apreciación, tributaria, por lo demás, de Juan de la Cruz, demuestra que una tasación tan cósmica como anestésica de la música se hallaba presente en ella desde su juventud. Tras una estimación tal, no sorprende que los descubrimientos de relaciones musicales en las piedras, efectuados por Schneider, hayan resonado con tanta fuerza en el proyecto