MARÍA ZAMBRANO EN LOS CLAROS DEL JURA

Edición y presentación de María Carrillo y Aurélie Deny

ORBIS TERTIUS

María Zambrano
en los claros del Jura

Ouvrage publié avec le soutien des Universités de Bourgogne et de Franche-Comté (BQF uB – UFC)

© Éditions Orbis Tertius

Photo de couverture : Amparo Climent, «María Zambrano», (Óleo 2x2).

Éditions Orbis Tertius, 40, rue de Bruxelles F-69100 VILLEURBANNE
ISBN : 978-2-36783-039-1(Broché) 978-2-36783-041-4 (Ebook-PDF)
ISSN : 2265-0776

Remerciements à Amparo Climent pour son aimable autorisation.

María Zambrano en los claros del Jura

Edición y presentación
de María Carrillo y Aurélie Deny

Éditions Orbis Tertius

Presentación

A lo largo de su camino itinerante, la casita en el Jura francés se volvió para María Zambrano un lugar privilegiado para la reflexión y la creación. De este periodo, 1964 a 1978, y de este espacio, La Pièce-Crozet, provienen obras de notable contenido poético. *La tumba de Antígona* y *Claros del bosque* son las primeras que vienen a la mente, pero también de este momento data la redacción de fragmentos de libros posteriores, *De la aurora*, sobre todo; además del intercambio epistolar con sus amigos y compañeros de viaje.

El espacio como lugar de pertenencia, constante inquietud de la autora, se resolvió hacia el final de su exilio en una dimensión poética. Habitar la propia tierra exige dejarse templar por el entorno, la naturaleza y su simplicidad, para así nombrar una realidad más íntima: las piedras de la tumba de Antígona desprenden la musicalidad que la conduce a un segundo nacimiento; el bosque ofrece en sus claros el instante de luminosidad que concilia la vida y la existencia.

Las colaboraciones de este libro provienen de la Jornada Internacional de Estudios sobre la obra de María Zambrano celebrada en la Université de Franche-Comté, Besançon, el 23 de mayo del presente año con la financiación del proyecto

«Bonus Qualité Formation Université de Bourgogne – Université de Franche-Comté», en el marco de la preparación a la *Agrégation Interne d'Espagnol* que se imparte conjuntamente en el *Département d'Études Hispaniques* de la UB y en el *Département d'Espagnol et Portugais* de la UFC. La organización estuvo a cargo de Aurélie Deny, *agrégée d'Espagnol* y *maître de conférences* en *Civilisation Espagnole Contemporaine* de la Université de Franche-Comté, especialista en teatro español contemporáneo, y María Carrillo profesora investigadora de El Colegio de San Luis (anteriormente *maître de langue* de la UFC), especialista en la obra de Zambrano. Nos acompañaron especialistas del teatro español contemporáneo y de la literatura del exilio español reconocidos internacionalmente: Rose Duroux *professeur* émérite de la Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, Emmanuelle Garnier *professeur* de la Université de Toulouse II, Carole Vinals *maître de conférences* de la Université de Lille III; y, asimismo, tuvimos la fortuna de contar con la presencia de los integrantes del Seminario María Zambrano de la Universitat de Barcelona: Carmen Revilla, Rosa Rius, Laura Llevadot y Virginia Trueba.

La finalidad de esta Jornada fue hablar de *La tumba de Antígona* y otros textos coetáneos desde su espacio de creación: una pequeña casa en la Pièce-Crozet en el Jura Francés a diecisiete kilómetros de Ginebra, como nos precisa Rose Duroux.

Carmen Revilla, directora del Seminario María Zambrano, nos ofrece una lectura del personaje de Antígona desde conceptos centrales del pensamiento zambraniano: la razón poética, el exilio y el tema de la mujer. La razón poética, nos dice, rescata la actitud del poeta que recurre al «fondo creador de la memoria», pues Antígona encuentra

esta nueva conciencia una vez que ha habitado el fondo de la historia. Se relaciona esto con el interés de Zambrano en el papel de las mujeres en la sociedad. Haciendo alusión a textos de la misma época que abordan esta problemática, Carmen Revilla muestra la importancia que tuvo para la autora centrarse en la narración de los personajes femeninos, una voz que dota de sentido a la tragedia de Sófocles.

Carole Vinals y Rosa Rius nos hablan de la ciudad como concepto y materia poética en la obra de la andaluza. Así Carole Vinals explora la herencia que dejó Zambrano en la generación española llamada de los cincuenta, a partir del análisis del poema de Gil de Biedma «Piazza del Popolo». Aquí la ciudad es un lugar nombrado y creado de forma tal que permite rebasar las contradicciones reuniendo los contrarios. Aun con las diferencias generacionales y circunstanciales entre estos autores, ambos buscaban este lugar de conciliación y apertura: una casa junto al mar para Gil de Biedma y un claro en La Pièce para Zambrano. Por su parte, Rosa Rius nos precisa que la ciudad para Zambrano es una construcción y no una imposición. Analizando tres ejemplos, entre ellos un texto poco conocido, muestra la ciudad como un centro que une y entrelaza otros centros. En correspondencia con Giordano Bruno, el cosmos es un ser vivo, con «entrañas» que comunican diferentes planos.

Emmanuelle Garnier y María Carrillo nos presentan dos estudios sobre *La tumba de Antígona*. Emmanuelle Garnier pone de relieve la larga génesis de la única obra de teatro zambraniana publicada en 1967, después de más de veinte años de maduración. Se pregunta entonces si es razonable analizar la obra bajo el prisma de la postmodernidad, y al respecto ella nos recuerda que «las artes –y el teatro en particular– optaron muy pronto por orientaciones estéticas que las

situaron en el paradigma postmoderno». Gracias al estudio metodológico de varias características dramáticas esenciales de *La tumba de Antígona,* como la ausencia de conflicto, la poesía de lo trágico, la abolición del tiempo y del espacio, la fragmentación del discurso, la figura del ciclo, el carácter difuso de los personajes, la participación activa del lector receptor..., Emmanuelle Garnier nos demuestra que María Zambrano puede considerarse finalmente como una verdadera precursora de la postmodernidad, al proponernos en esta obra una escritura «pre-postmoderna». En cuanto a María Carrillo destaca la representación corporal de esta heroína zambraniana, poniendo en evidencia el proceso de descorporeización que atraviesa la protagonista. Una comparación con los personajes femeninos de la obra así como con otras divinidades de *El hombre y lo divino* y *Claros del bosque*, permite aventurar la pérdida de las dimensiones corporales como un eco del destierro.

Laura Llevadot nos habla del libro *Claros del bosque* y de la relevancia del lugar en el que fue escrito. Desmitifica que el Jura haya sido un espacio idílico; fue, más bien, un lugar de reclusión y condiciones precarias a pesar de las cuales la autora llegó a los mismos caminos reflexivos que sus contemporáneos. Un ejemplo de esto es la inversión zambraniana del mito platónico de la caverna según la cual, a diferencia de lo que proponía Platón, vivir es un viaje de ida y vuelta al fondo oscuro de la caverna. Desnacer antes que darse por ya nacido. Y esto nos conduce a la importancia de lo musical en Zambrano, pues la música es el fundamento de una escritura no determinada. A continuación, Rose Duroux profundiza en este aspecto al presentar la relación de la andaluza con el musicólogo y poeta José Herrera Petere. Duroux da cuenta con minuciosidad de los

diferentes momentos de esta amistad que había comenzado desde los años treinta, resaltando una visión común de la música como una necesidad vital y un medio sagrado de revelación.

Por último, Virginia Trueba nos habla de su edición de *La tumba de Antígona* (Madrid, Cátedra, 2012). Cuenta las dificultades encontradas en el camino y los motivos que la impulsaron a llevar a cabo este proyecto. Explica la relevancia de incluir en esta edición los otros textos dedicados a Antígona. Sintetiza la importancia de la heroína trágica en la obra de Zambrano e indaga en la actualidad de esta obra.

Estos textos, en conjunto, guardan el objetivo común de poner en movimiento una forma de pensamiento que lejos de imponerse siempre trató de tender puentes hacia otras perspectivas. De ahí que, aun con enfoques muy distintos, todos los estudios aquí presentados se relacionen entre sí.

María Carrillo y Aurélie Deny

Antígona y la *razón poética*

Carmen Revilla Guzmán
Universitat de Barcelona

En *Notas de un método* María Zambrano nos dice que «de la razón poética es muy difícil, casi imposible, hablar»; se trata de una razón que conjuga silencio y palabra y es la razón del «desamparo», del sentir con el pensamiento y con el cuerpo, concreción del «logos sumergido» que «clama por ser dentro de la razón»[1]; es, pues, para ella, objeto de búsqueda y en ejercicio: una razón atenta a cuanto germina en el plano del sentir; su uso constituye, por otra parte, una forma de vida que es fidelidad a lo que se nos da –lo que ella llamará «el rescate de la pasividad»– y a la palabra que lo nombra, por eso quizá su amigo el poeta Edison Simons le insistía, ya en su madurez: «No dejes que te hagan renegar de la palabra que has recibido y que has dado, y de una forma de vida que es pura fidelidad a esa palabra»[2].

1. María Zambrano, *Notas de un método*, Madrid, Mondadori, 1989, p. 130.
2. María Zambrano – Edison Simons, *Correspondencia* (carta fechada en París, 15 de agosto de 1982), Madrid, Fugaz, 1995, p. 166.

La «fidelidad» a la palabra convive en Zambrano con la voluntad de hablar y escribir de lo que está más acá y más allá de la palabra y la escritura, con el reconocimiento de la fuerza tanto de lo particular que escapa al concepto como del fondo originario, oscuro e indistinto de lo sagrado, que también opone resistencia a la dinámica racional. Tal vez éste sea el motivo de que la razón poética se acoja cada vez más al silencio. Zambrano, sin embargo, escribió siempre e incansablemente; la progresiva estilización de su escritura y el cambio de estilo, que se percibe en el abandono de la argumentación a favor de un discurso enunciativo y simbólico, especialmente en la última etapa de su obra, tras la redacción en La Pièce de *Claros del bosque*, son expresión de un pensamiento que cultiva la intensidad de la palabra entendida como «semilla», cuya capacidad significante intenta dejar que se despliegue; y éste es uno de los aspectos quizá más problemáticos de su pensamiento porque pone en juego el sentido de la filosofía y de su invitación a abrir el filosofar a cauces inéditos.

Zambrano introduce una forma innovadora de filosofar, de carácter fronterizo aunque esencialmente arraigada en la tradición y coherente con su concepción de lo real y de la condición humana; su filosofar responde a una precisa necesidad y situación histórica –marcada por la condición de exilio– y expresa una radical revisión de la historia del pensamiento ante la experiencia de la crisis a la que ha conducido el desarrollo de la modernidad occidental. En este contexto el núcleo de su aportación gira en torno a la cuestión del lenguaje, pero no porque elabore una «filosofía» o «teoría del lenguaje», sino por el alcance que adquiere el «uso poético de la razón», un uso que parece responder a la necesidad de adentrarse y desentrañar la vida ante la

percepción de que «algo grave ocurre en las entrañas de la historia», ante la experiencia de un proceso de deshumanización en el que la vida profunda aparece «hermética».

Es en la experiencia de esta situación, en el diagnóstico de la misma y en el modo de afrontarla donde la figura de Antígona irrumpe en los escritos zambranianos con una fuerza singular.

La imagen de Antígona en el pensamiento del exilio

Hay dos ejes en torno a los cuales la figura de Antígona irrumpe como una presencia imprescindible en la biografía de Zambrano, adquiriendo una relevancia cada vez mayor, aunque es entre 1948 y 1967 cuando redacta la mayor parte de los escritos que le dedica directamente[3]. Estos dos ejes, que se cruzan en el inicio de su largo exilio, serían, por una parte, la experiencia del mismo incorporada como tema de reflexión, por otra, la atención prestada, en esos momentos, al tema de la mujer. Se trata de dos aspectos que atañen a lo más esencial de su condición y que ahora asume como algo irrenunciable y punto de referencia de su filosofar. El cruce de estas dos líneas posiblemente no sea ajeno al sentido que la figura de Antígona, con la que la autora llegará

3. Los puntos de referencia más señalados serán la elaboración del *Delirio de Antígona*, entre París y La Habana, donde lo publica el año 1948, y la redacción de *La tumba de Antígona* en La Pièce, el año 1967.
Para una contextualización detallada de estos, y otros muchos textos zambranianos, véase el monumental trabajo en 4 volúmenes de Jesús Moreno Sanz, *El logos oscuro: tragedia, mística y filosofía en María Zambrano*, Madrid, Verbum, 2008 (especialmente las páginas 107-111 del vol. I).
Véase también la Introducción de Virginia Trueba a su edición de María Zambrano, *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, Madrid, Cátedra, 2012.

a identificarse, tiene en su obra y a la originalidad de la versión que de ella ofrece.

Lo que del exilio y de la condición del exiliado nos dirá posteriormente –que se define por el abandono radical, forzado pero conscientemente asumido, por la pérdida de un lugar no sólo de salida sino al que poder volver, por el hecho de quedar al margen de la historia y hundido en su fondo, en soledad y sin palabras...– es la experiencia por ella misma vivida a partir de enero de 1939[4]. Y es esta experiencia el acontecimiento que marca el horizonte en el que Antígona aparece como figura de una tragedia que no se cierra con su muerte: su entrada en la tumba es, en la versión de Zambrano, justamente el comienzo, con el que, por otra parte, subsana lo que considera que fue el «error inevitable» de Sófocles, porque «Antígona –nos dice– no podía suicidarse»; como el exiliado es alguien a quien se ha dejado, superviviente, «en la vida» como único lugar de pertenencia.

La joven, víctima de un cúmulo de desdichas que culminan en su propia tragedia, no podía suicidarse porque sólo con ésta, con la entrada en la tumba, accede a la conciencia y «despierta» entonces de «su sueño de niña»: Antígona es, para Zambrano, «aurora de la conciencia», representa y

4. El tema del exilio es uno de los más tratados en los estudios sobre María Zambrano, desde distintos puntos de vista, pero subrayando siempre su relevancia. Sobre el mismo puede verse *Aurora. Papeles del "Seminario María Zambrano"*, nº 14, Barcelona, 2013, por ejemplo.
Sobre la figura del exiliado Zambrano escribe en reiteradas ocasiones, si bien los textos más representativos serían: «Carta sobre el exilio» (1961) en María Zambrano, *La razón en la sombra. Antología crítica*, ed. de Jesús Moreno Sanz, Madrid, Siruela, 2004, pp. 462-469; «Amo mi exilio» (1989) en María Zambrano, *Las palabras del regreso*, ed. de Mercedes Gómez Blesa, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 65-67; y el capítulo dedicado al exiliado en María Zambrano, *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 1990, pp. 29-44.

realiza el surgir de ésta, tras haber habitado el subsuelo de la historia y haber padecido en su fondo. Sófocles, al no ser éste su lugar, no podía saberlo y de ahí su «error inevitable».

El acceso a la conciencia tiene lugar en un espacio preciso que encierra sus condiciones de posibilidad, porque «los lugares preceden a las funciones que en ellos se realizan»[5]. No es, pues, anecdótico, ni siquiera secundario, que este espacio dé título al escrito más relevante de la autora sobre la figura de Antígona, ni la atención que presta al escenario de una tragedia que encuentra ahí y entonces su inicio.

Por otra parte, Antígona no sólo representa el despertar de la conciencia, como decía, sino que realiza su emergencia al expresarse, al tomar la palabra mediante el diálogo, pero también a través de otras formas de expresión como la confesión o el delirio, géneros propios de la experiencia, y en la actualidad olvidados, que dan fluidez al tiempo dotándolo de sentido y por los que Zambrano se interesa muy especialmente. Antígona se convierte así en origen de una «estirpe», la de las víctimas de la historia, sacrificadas a los «ínferos» sobre los que se asienta la «ciudad», estirpe a la que Zambrano se adscribe y en la que se identifica, aceptando su herencia y haciéndola fructificar.

De la Antígona de Sófocles Zambrano no propone una traducción, ni un comentario, ni una nueva interpretación, sino, más bien, una continuación y corrección, modificando el argumento, el escenario, el papel y protagonismo atribuido a los distintos personajes. Si su presencia en la trayectoria intelectual y en la obra de la autora es central, constante y bastante singular se debe, entre otras cosas, pero

5. María Zambrano, *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, ed. de VirginiaTrueba, Madrid, Cátedra, 2012, p. 156.

muy fundamentalmente, a una peculiar «simbiosis» entre autor y personaje[6], sobre la que también reflexiona: el modo zambraniano de tratar al personaje trágico y con él se diría que es, propiamente, un ejercicio de «razón poética». En este sentido, las coordenadas que delimitan la perspectiva en la que releer las páginas que le dedica las proporciona esta misma noción, motivo por el que se ha dicho que «la Antígona de Zambrano no puede entenderse al margen de la razón poética»[7], e incluso podríamos añadir que ésta necesita de alguna forma su presencia. Como ejercicio de «razón poética», las páginas de Zambrano sobre el personaje de la «más filosófica» de las tragedias griegas, páginas cargadas de sugerencias, no dejan de interpelarnos por su dificultad y por sus posibilidades interpretativas.

Entre las notas que ejemplificarían el nuevo cauce de la razón que Zambrano propone, su uso poético, destaca, en primer lugar, el que requiere recuperar la actitud del poeta, recurriendo al «fondo creador de la memoria» en el que se deposita la pluralidad informe de lo vivido, y el que se dirige y tiene como objetivo el desentrañar la historia mediante un lenguaje esencialmente innovador, cuyas raíces antropológicas rastrea. En esta dinámica racional Antígona aparece y cumple una función insoslayable.

6. Carlo Ferrucci, en la Introducción a la traducción italiana de *La tumba de Antígona*, Milán, La Tartaruga, 1995, por ejemplo, habla de esta obra como «obra bisagra entre la etapa histórico-especulativa y la simbólico-poética» de la autora, llamando la atención sobre este aspecto, sobre el que ella misma se detiene en «El personaje autor: Antígona», cuya primera edición apareció en México en 1965, pero encontramos formando parte de *El sueño creador*, obra en la que esta temática aparece tratada en otros momentos, como en el artículo sobre *La Celestina*.

7. Virginia Trueba Mira, «Introducción» a María Zambrano, *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, ed. cit., p. 28.

En este sentido, es muy sintomático que la presencia de Antígona a Zambrano se le vuelva especialmente viva tras sus primeras reflexiones al comienzo de su exilio, marco en el que redacta sus principales textos sobre esta figura[8].

La «aurora de la conciencia»

En el trayecto intelectual de Zambrano, la salida de España coincide con la propuesta de incorporar la actitud del poeta, como única alternativa ante la experiencia de la crisis a la que ha llegado no sólo su país, sino los ideales de la modernidad europea, ideales que han conducido a un «ensueño absolutista» cuya raíz encuentra en el racionalismo moderno. Hay unas páginas de *Persona y democracia* sobre la «constitución interna del absolutismo», en las que, tomando como referencia la empresa de Felipe II que se plasma en el monasterio-palacio-panteón de El Escorial, Zambrano reflexiona, en otra perspectiva, sobre la originaria voluntad de poder y de ser característica de Occidente. El «querer», que «es sinónimo de construir, de edificar», se despliega sobre un «fondo abismal de sacrificio», cuya primera víctima es la persona misma[9], y conduce al «ensueño absolutista» de la modernidad. El rasgo más característico de este «ensueño» es el culto a la unidad, como consecuencia de la afirmación de los principios de una Razón,

8. Recordemos que la elaboración de *La tumba de Antígona*, ya en La Pièce, corresponde a una etapa de plena madurez: coincide con la segunda y definitiva versión de *El hombre y lo divino*, obra central en el desarrollo del pensamiento de la autora, así como con la redacción de los escritos que darán lugar a *Claros del bosque*, *Notas de un método*, *De la aurora* y *Los bienaventurados*, publicados a su regreso a España y considerados como ejemplo paradigmático de la racionalidad poética zambraniana.

9. María Zambrano, *Persona y democracia. La historia sacrificial*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 84-85.

absolutizada también, e imperante; el racionalismo –«expresión de la voluntad de ser [...] (que) ha funcionado como instrumento y medio de la voluntad de ser, de la voluntad de poderío del hombre occidental»– es, en sí mismo, una forma esencial de absolutismo «al extender sin más los principios de la Razón a la realidad toda. Una razón imperante, no contemplativa, no dirigida a descubrir la estructura de la realidad»[10]. Ante esta situación Zambrano propone un replanteamiento radical, que pasa por revisar los orígenes de la tradición filosófica.

El núcleo conceptual de su propuesta lo presenta explícitamente en *Filosofía y poesía*, una obra publicada en 1939, al inicio del largo exilio que le proporcionará un excepcional lugar de visibilidad y reflexión. En esta obra la autora aborda el nacimiento de la Filosofía reparando en su ruptura con la poesía, con lo que esto supone de pérdida de contacto con las cosas en su pluralidad cambiante. Sin embargo, quizá convenga atender, antes que a la muy comentada y discutible versión de la expulsión platónica de los poetas de la república de los filósofos-reyes, a las páginas del capítulo cuarto sobre «Poesía y metafísica» en las que se detiene en ese «segundo nacimiento» de la filosofía que es la modernidad y cuyo cumplimiento se da con la «metafísica de la creación» –representada por el idealismo y el romanticismo–, momento en el que poesía y metafísica aparecen como formas de realización de la esencia humana irreconciliables porque ambas se presentan como formas de creación absolutas. Es éste un momento de crisis en el que, de nuevo y de manera definitiva, se escinden dos formas de la palabra y dos modelos de racionalidad que responden a necesidades que, sin embargo, en el ser humano conviven: la de atender

10. *Ibid.*, p. 87.

a las cosas y al mundo en su plural particularidad y corporeidad y la de hacerlo a los dictados y exigencias de una razón que estabiliza y abstrae; la filosofía moderna permite ver que ambas formas, siendo irreconciliables, nacen de un designio compartido, de una misma actitud e ideal que se concreta en un proyecto centrado en la acción que, a su vez, hará de la creación una afirmación de autonomía y expresión del ideal de libertad[11]. Para Zambrano, se habría dado así un proceso de deshumanización porque este sujeto, que se atribuye a sí mismo el papel de fundamento, será «espíritu desprendido de la naturaleza», que se cierra en sí mismo y pierde el contacto con las cosas.

Las notas más destacadas que caracterizan esta empresa son, a juicio de Zambrano, la afirmación de la voluntad y el proceder cauteloso[12]; «hija de la desconfianza», la metafísica moderna se ha alejado de las cosas volcándose en la construcción de los «altos muros del sistema», una tarea «anticontemplativa» en su misma raíz, porque el sujeto esencialmente activo, que descubre y afirma, queda incapacitado para aceptar lo que se revela y se muestra. De hecho, en este «desprecio del orden de las cosas» encontrará el germen de la actitud totalitaria que ha conducido a Europa a la situación actual.

A lo largo de *Filosofía y Poesía* María Zambrano irá señalando algunos rasgos que considera sustantivos del poeta y de la actitud poética: en primer lugar, su capacidad para captar el nexo entre lo que está más acá –antes de la construcción racional– y más allá de la filosofía –porque es ya manifestación creadora de la vida en su intrínseca novedad–;

11. María Zambrano, *Filosofía y poesía*, Madrid, FCE, 1993, pp. 77-78.

12. *Ibid.*, pp. 86-87.

es éste uno de los aspectos que desarrolla en el capítulo sobre «Pensamiento y poesía», situando al poeta frente al filósofo cuya «mirada ha dejado de ver las cosas» y así ha perdido la energía creadora que la vida contiene, haciendo de sus construcciones algo cerrado, sin posibilidad de abrirse a lo nuevo. Por otra parte, el hecho de ser «fiel a lo que ya tiene» y «esclavo de la palabra»[13], un rasgo que subraya la conexión esencial entre lo dado y la palabra como forma en la que algo se nos da; la actitud poética se realizaría, en consecuencia, en una «ética del martirio y la lucidez», como entrega a lo real y afán de visibilidad, que choca con la actitud del filósofo que excluye la receptividad, tal como explica en las páginas sobre «Poesía y ética». En tercer lugar, la consideración de que la acción del poeta, sin embargo, opere una «perversión del *logos*» porque «descubre lo que debe ser callado» y así pone en peligro el orden racional; de hecho, éste es el origen de la condena platónica de los poetas, como nos dice, una condena que dejará sumergidas en la sombra formas de relación con lo real que el *logos* filosófico será incapaz de recuperar, ocupado en la conquista de la propia naturaleza a través del esfuerzo y la violencia que destruye el nexo que lo une a la realidad; el capítulo sobre «Mística y poesía» introduce, en este sentido, su particular versión del mito de la caverna, según la cual el prisionero que sale verá modificada su naturaleza por la visión, de modo que ya sólo tendrá de «humano», de «común con los demás», la «piedad», un «saber tratar con lo otro» en el que se funda su regreso a la caverna y es relación constitutiva de la humanidad[14].

13. *Ibid*, pp. 41-42.

14. Sobre el tema de la piedad puede verse: Cristina de la Cruz Ayuso, «Acotación temática en torno a la piedad» en Carmen Revilla, *Claves de la razón poética*, Madrid, Trotta, 1998; Elena Trapanese, *Memoria e entrañamiento. La parola*

En Antígona, figura por antonomasia de la piedad, encontrará que estos trazos se dan con singular nitidez. De hecho, la publicación del «Delirio de Antígona», en la revista *Orígenes* el año 1948, coincide con la conferencia, impartida en La Habana, y publicada como artículo ese mismo año con el título «Para una historia de la piedad»[15].

Ahora bien, el poeta, «vacío, en disponibilidad», sabe, ante todo, «recoger» el don de la poesía que le permite «oír en el silencio y ver en la oscuridad»[16] en una actitud de «amor a los orígenes y descuido de sí»[17], y se convierte así en referencia privilegiada de la actitud filosófica que propone. La filosofía que asume esta actitud poética será, en consecuencia, un comportamiento, una práctica de relación con el mundo que consciente que las cosas, las personas, los acontecimientos se muestren en su germinar, en estado naciente, tal como se revelan en el plano del sentir. Y lo que en este plano se nos da, queda, nos dirá, en «el fondo creador de la memoria».

in María Zambrano, Milán, Ipermedium libri, 2010; en especial, Mercedes Gómez Blesa, *La razón mediadora. Filosofía y piedad en María Zambrano*, Burgos, ed. Gran Vía, 2008, así como, de esta misma autora, «La piedad: el trato con lo otro» en el volumen colectivo editado por Jesús Moreno Sanz, *María Zambrano: De la razón cívica a la razón poética*, Madrid, Residencia de Estudiantes/Fundación María Zambrano, 2004, donde defiende que el tema de la piedad es la «solución» que Zambrano propone durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta a la crisis de la modernidad (p. 493) además de cuestión esencial en *El hombre y lo divino*, trabajo «vertebrador» del pensamiento zambraniano (p. 485).

15. En general, para este tipo de precisiones véanse los estudios biográficos de Jesús Moreno Sanz, particularmente el que recoge en *María Zambrano (1904-1991): de la razón cívica a la razón poética*, Madrid, Residencia de Estudiantes/Fundación María Zambrano, 2004 y la «Cronología» contenida en el recientemente aparecido vol. VI de María Zambrano, *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2014.

16. María Zambrano, *Filosofía y poesía*, ed. cit., p. 110.

17. *Ibid*., p. 106.

El cuidado de la memoria y el «rescate de la pasividad» la llevarán a apelar al «fondo creador de la memoria» –expresión que aparece en la correspondencia con A. Andreu[18] y alude a la capacidad generadora de la memoria– que viene a ser un segundo rasgo que podría caracterizar el uso poético de la razón que propone.

Para Zambrano la memoria es «nodriza y madre del pensamiento», esto es, su intervención es imprescindible en la articulación del plano de la vida y del sentir, para «tratar con el tiempo» que, en este plano, es múltiple y laberíntico. Zambrano intentará devolver a la memoria su «función originaria rescatadora» de una suerte de temporalidad cuyo «ímpetu» vital y originario quedaría constreñido por la acción de la conciencia a la que remite «cada vez con mayor furia el hombre occidental», imponiendo «la ley del tiempo de la conciencia –pasado, presente, porvenir–, tiempo sucesivo»[19].

La intervención de la memoria se concreta en tres formas de acción que proporcionan tres formas de visión de lo vivido: un «ir y venir» que permite volver a «visitarlo»; un movimiento circular en el que, al «dar vueltas» en torno a ello, nos vemos como «centro»; la detención atenta que da lugar a que lo vivido y conservado se condense en imágenes que iluminan, que irradian. A estas imágenes corresponde la «palabra escondida»:

> La palabra escondida, a solas celada en el silencio, puede surgir sosteniendo sin darlo a entender un largo discurso, un poema y aún un filosófico texto,

18. María Zambrano, *Cartas de La Pièce. Correspondencia con Agustín Andreu*, Valencia, Pre-textos, 2002, p. 271.

19. María Zambrano, «Del método en filosofía o de las tres formas de visión» en *Anthropos. Suplementos*, nº 2, 1987, p. 121.

> anónimamente, orientando el sentido, transformando el encadenamiento lógico en cadencia; abriendo espacios de silencios incolmables, reveladores […]. Engendradora de musicalidad y de abismos de silencio, la palabra que no es concepto porque es ella la que hace concebir, la fuente del concebir[20].

La opción por un lenguaje que incorpora imágenes simbólicas no es un aspecto accidental en el filosofar de la autora[21]. Su utilización forma parte esencial del intento de forjar un lenguaje que recoja el «*logos* sumergido» que discurre por el ámbito de las «entrañas» y lo hace visible, posibilitando así el discurrir realmente creador de la vida. Lo que en ello hay, o puede haber, de denuncia de un lenguaje incapacitado por su rigidez y abstracción para llevar a cabo esta tarea se une a una actitud ante la realidad eminentemente receptiva que permite el surgir de la palabra de la razón poética en la que lo humano se desvela:

> 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. Y aún se diría que la confianza radical y la raíz de la palabra se confundan o se den en una unión que permite que la condición humana se alce[22].

Por eso, una tercera nota de la razón poética, pero no menos decisiva que las anteriores, sería la utilización de

20. María Zambrano, *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 99.

21. Además del conocido trabajo de Chantal Maillard, *La creación por la metáfora*, Barcelona, Anthropos, 1992, sobre la cuestión del lenguaje de Zambrano es especialmente interesante el reciente volumen colectivo, monográficamente dedicado al tema: Chiara Zamboni (ed.), *María Zambrano, in fedeltà alla parola vivente*, Florencia, Alinea, 2002. Sobre las imágenes y los símbolos en la autora puede verse también el nº 4 de *Aurora. Papeles del "Seminario María Zambrano"*, Universidad de Barcelona, 2002, monográficamente dedicado a este tema.

22. María Zambrano, *Claros del bosque*, ed. cit., p. 25.

imágenes simbólicas, o «metáforas esenciales» en expresión zambraniana.

Por otra parte, no es casual que coincidiendo con la elaboración de esta obra pronuncie las conocidas conferencias sobre «La mujer en la historia» y «La mujer en la cultura» y, poco después, redacte también «A propósito de *Grandeza y servidumbre de la mujer*»[23], trabajos en los que introduce un tema que no puede considerarse paralelo, y menos aún marginal; en mi opinión, al abordar este tema Zambrano retrotrae su reflexión a su propia condición, asumiéndola, en muchos sentidos como punto de partida. En estas conferencias subraya, en primer lugar, la importancia de una narración que evite que el tiempo se estanque y se haga intransitable el futuro, por otra parte, la necesidad de atender, en esta narración, a las capas profundas de la vida de una cultura, a los estratos que la sostienen y contienen su fuerza oculta y sumergida; a estas capas correspondería la presencia de la mujer que, genéricamente, se ha amoldado a las representaciones masculinas, aunque conservando subterráneamente, en el *fieri* de la historia, su identidad y capacidad de expresión propia. La diferencia específica de la mujer estriba, a su juicio, en la aptitud para establecer y mantener un contacto con lo real que el ideal constructor, impositivo y violento, del varón ha perdido; por ello busca en testimonios, como las cartas de Heloísa, por ejemplo, una forma de creación propia, y no reconocida, alternativa

23. Publicadas en *Ultra*, nº 45-46, La Habana, 1940. Juan Fernando Ortega, en *La aventura de ser mujer*, Málaga, Veramar, 2007, pp. 113-133 y 194-203, recoge estos escritos. El texto sobre «A propósito de la grandeza y servidumbre de la mujer», publicado en el nº 150 de *Sur*, Buenos Aires, 1947, puede encontrarse también en el nº especial de *Aurora. Papeles del "Seminario María Zambrano"* que, con el título *Documentos de María Zambrano* se publicó en 2012.

a la creación masculina, cuya «raíz guerrera» e «idealismo congénito» da lugar a un saber incapaz de acoger las posibilidades creadoras que anidan en lo que nos viene dado. A partir de ahora Zambrano atiende con especial detenimiento a diversas figuras femeninas –Antígona, por supuesto, pero también a las mujeres de Galdós, Nina o Fortunata, a autoras como Heloísa...– a las que intenta «dejar hablar», llevando a expresión lo que en ellas ha quedado fracasado o como posibilidad sin desarrollar[24].

La Antígona de Zambrano, cuando, tras haberla encontrado, la deja que hable, lleva a expresión la acción de la memoria creadora y, en sus delirios y diálogos, se sirve de esas imágenes simbólicas que, en la versión zambraniana, adquieren una suerte de protagonismo, manifiesto en la importancia y cuidado con que aparecen en sus acotaciones al texto de la tragedia. Es, sin embargo, la misma Antígona, como arquetipo –y aquí conviene recordar el interés de la autora por Jung, así como la alusión explícita a Massignon–, el eje vertebrador de su versión: «Es una

24. Sobre el sentido de estos escritos son especialmente interesantes los trabajos de Elena Laurenzi, entre los que puede verse, por ejemplo, «El saber del alma (María Zambrano y Ortega y Gasset)» en el volumen colectivo *María Zambrano: de la razón cívica a la razón poética*, ed. cit., p. 542, donde, refiriéndose a las conferencias aquí aludidas, dice: «La reflexión de María Zambrano sobre la diferencia entre los sexos se nutre directamente de las teorías de Simmel, Jung y Ortega. Pero las mismas categorías que a ellos les sirven para afirmar la inferioridad de las mujeres o su exclusión del campo de la producción cultural, le sirven a ella para proclamar la especificidad de un saber femenino al que se le debe reconocer dignidad filosófica y que además puede y debe contribuir a trazar un nuevo curso en el camino filosófico de Occidente».
Sobre este importante y controvertido tema, y con referencias bibliográficas al respecto, puede verse: Carmen Revilla, «Amistades intelectuales: la mujer y las mujeres en la obra de María Zambrano», *Brocar. Cuadernos de investigación histórica*, nº 35, 2011.

estirpe la que Antígona funda o a lo menos nos da a ver. En el lenguaje de hoy, un arquetipo»[25].

La estirpe de Antígona

A Antígona, pues, Zambrano la encuentra y le concede un tiempo al atribuirle una vida que es, literalmente, representación de la vida y sus conflictos; por otra parte, descubre en su gesto no tanto el lado heroico, cuanto más bien la memoria de lo doméstico; en sintonía con ella recrea su actitud y su aportación propia al acompañarla, incluso identificándose, y siendo identificada, con ella; es así como le reconoce su función: la doncella sacrificada a los ínferos es origen de una estirpe, la de quienes habitan el lugar del sacrificio que es a la vez «resorte de la historia»[26].

En este sentido, su figura no sólo representa el uso de la razón que esta filosofía pondrá en juego, renunciando al ejercicio violento de la voluntad, que es, como ella misma nos recuerda, «voluntad de poder»: Antígona es propiamente una presencia originaria y real en quienes realicen la capacidad de detenerse y acoger, la confianza en lo dado y recibido como posibilidad de novedad, imprescindible para llevar a expresión lo que «pide ser sacado del silencio», tarea encomendada al verdadero escritor, según nos decía en uno de sus primeros ensayos, «¿Por qué se escribe?».

De la imbricación de la figura de Antígona en los intereses teóricos y en la biografía misma de Zambrano nace la singularidad de su versión, evidente ya en el inicio de *La tumba de Antígona*; subsanando lo que juzga como el «error

25. María Zambrano, *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, ed. cit., p. 167.

26. *Ibid.*, pp. 146-147.

inevitable» de Sófocles –Antígona no se suicida, ni podía hacerlo– la autora introduce, de hecho, una nueva tragedia en la que, a diferencia de la de Sófocles, acentuará, por ejemplo, que esta figura transcienda, y no sólo transgreda, tanto las leyes de la ciudad como las de la familia. Por otra parte, el núcleo conflictivo que sustenta la tragedia no es tanto el enfrentamiento con Creonte, cuanto el conflicto entre hermanos que hace de la obra un «símbolo un tanto ingenuo de toda guerra civil»[27].

Quizá por eso la obra acaba con una apelación a la «tierra prometida»[28] dirigida a los «desconocidos», final que parece desdecir anteriores interpretaciones de esta tragedia, cuya resolución, para la autora, apuntaría tanto a una reconciliación originaria entre los hermanos, que en su versión intervienen con una sola voz, como a la necesidad de ir más allá del orden del linaje y de la sangre. Igualmente es muy destacable su insistencia en que se trata de una tragedia en la que «los dioses no intervienen»: «Antígona estuvo sola […] se le dio una tumba. Había de dársele también tiempo»[29], por eso, añade, «la pasión de Antígona se da en la ausencia y silencio de los dioses»[30]. Y así Zambrano reconduce la trama de la historia trágica al plano, propiamente humano, que le sería propio.

De las innumerables versiones de la tragedia clásica, la referencia explícita que encontramos en *La tumba de Antígona* es a Kierkegaard y Hölderlin; es muy posible, sin embargo, que la autora conociese, e incluso hubiese leído,

27. *Ibid.*, p. 147.

28. *Ibid.*, p. 236.

29. *Ibid.*, p. 152.

30. *Ibid.*, p. 154.

bastante más en torno a esta figura, aunque no dispongamos de demasiados datos al respecto. Pudo conocer el texto de Scheler, autor al que admira y reconoce a lo largo de toda su obra, *Sobre el fenómeno de lo trágico*, de 1914, donde lo trágico aparece como «componente primario del universo»[31]; quizá también tuvo presente, en algún sentido y por la fecha y lugar de redacción de sus páginas sobre el personaje trágico, la invocación *A la eterna Antígona* de R. Rolland[32] y cuanto tiene de referencia al papel de la mujer, o bien el acento puesto por Anouilh, el año 1944, en los cadáveres sin sepultar[33], aunque esta interpretación, como rehabilitación de la figura de Creonte[34], difiera considerablemente de la suya. Tampoco parece que pueda ser ajena Zambrano a las aportaciones de Jung, o a versiones de Antígona como la de Bergamín o la que, más tarde, presentará Valente[35], por ejemplo.

En todo caso, y con independencia de lo que más detalladas investigaciones puedan aportar, quisiera simplemente apuntar tres aspectos que llaman especialmente la atención en la versión zambraniana y resultan plenamente originales por la íntima vinculación que los une a su pensamiento:

—Tal vez, en primer lugar, el hecho de que con estos escritos introduce un género literario inédito y liminar, en el que conjuga el diálogo con el delirio y la confesión,

31. George Steiner, *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*, Barcelona, Gedisa, 1987, p. 42.

32. *Ibid.*, p. 113.

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*, p. 148.

35. Virginia Trueba, «Introducción» a María Zambrano, *La tumba de Antígona*, ed. cit., pp. 84-98.

como formas de expresión a las que Zambrano atenderá cuidadosamente y cultivará en otros escritos. En este sentido, en las páginas sobre Antígona se efectúa la renovación del discurso filosófico que responde a «la necesidad que la vida tiene de expresarse»[36].

—Por otra parte, la relevancia del escenario, que da título al más significativo de estos textos: la tumba, «lugar apropiado para la germinación»[37], para acabar de nacer –motivo quizá por el que Edipo, que no ha sido capaz de nacer como hombre, sea el primer personaje con el que Antígona dialoga– es el lugar de la posibilidad que entraña lo fracasado, esencialmente unido a la función que a ésta le atribuye.

—Y, sin duda, la complicidad de Ismene, con quien comparte un «secreto» originario y los juegos de infancia, así como el claro protagonismo atribuido a otras figuras femeninas: presencias que pueblan las «entrañas de la historia», a veces todavía sin voz –«el sueño de la hermana», «la sombra de la madre»[38]–, que, en otros casos, son nuevos e imprescindibles personajes que, como Ana la nodriza no aparecen en Sófocles –aunque sí en Anouilh– o la harpía –que tampoco aparece en Sófocles pero parece recoger su tradición más próxima y familiar, la de la Celestina, según ha señalado V. Trueba[39].

Entre los rasgos, en fin, con los que Zambrano caracteriza a esta figura –de la que se puede decir que representa la síntesis de todas las constantes del conflicto trágico de

36. María Zambrano, *La confesión: género literario*, Madrid, Siruela, 1995, p. 25.

37. María Zambrano, *La tumba de Antígona*, ed. cit., p.167.

38. Virginia Trueba, «Introducción» a María Zambrano, *La tumba de Antígona*, ed. cit., p. 55.

39. *Ibid.*, pp. 54-60.

la condición humana[40]– he destacado, por su especial relevancia, dos puntos que hacen de ella una presencia crucial en la elaboración zambraniana: para Zambrano Antígona es «aurora de la conciencia» y «origen de una estirpe», a la que ella misma se adscribe y en la que se identifica, linaje al que habrá de pertenecer el «hombre nuevo» del que hablaba ya en escritos de juventud y que vendrá a ser punto de referencia nuclear en *La agonía de Europa* y *La confesión, género literario y método*, esto es, cuando reflexiona sobre el desmoronamiento de la civilización al que ha conducido la historia europea.

> Para ella, una consecuencia del proceso de destrucción del horizonte racional de la cultura occidental es, paradójicamente, la incapacidad de abandonar la perspectiva racionalista para abrirse a una más amplia, y más real, consideración del sujeto humano. Y como en la época en que todavía estamos sumergidos ha privado la idea racionalista sobre la vida del alma, el saber sobre los sentimientos ha ido decreciendo hasta acabar refugiándose en lugares cada vez más herméticos. Una de las mayores desdichas y penurias de nuestro tiempo es el hermetismo de la vida profunda, de la vida verdadera del sentir que ha ido a esconderse en lugares cada vez menos asequibles. Hacer su historia, aunque tímidamente, será una labor de liberación[41].

La reducción del sujeto a conciencia, y su correlativa reducción de la realidad a la idea, ha llevado al abandono de los sentimientos, que «constituyen la vida toda del alma, que son el alma misma»[42], y muy particularmente de esa

40. Véase George Steiner, *Antígonas*, ed. cit., pp. 179-183 y Rosella Prezzo, «La scrittura del pensiero in María Zambrano» en la traducción italiana, citada, de *La tumba de Antígona*, p. 19.

41. María Zambrano, *Para una historia de la piedad*, ed. cit., 1989, p.13.

42. *Ibid.*, p. 11.

«matriz originaria de la vida del sentir»[43] que es la piedad, «sentimiento de la heterogeneidad del ser, de la cualidad del ser»[44]; esto nos ha conducido a una patética situación de soledad:

> Y así hemos venido a quedar solos; solos e inhábiles para tratar con "lo otro". Pero, si reunimos las diversas clases de "lo otro", vemos que es nada menos que la realidad, la realidad que nos rodea y en la cual estamos enclavados. Y así ahora vemos ya más claramente el problema vital escondido en el problema del conocimiento de la última etapa de la Filosofía[45].

Las dramáticas circunstancias en las que había escrito sobre «Los intelectuales en el drama de España», ya desde la guerra civil, le habían evidenciado lo que en la culminación del trayecto de la modernidad europea hay de soberbia, pero, sobre todo, de inmadurez, de obstinada permanencia en una actitud adolescente que impide poner en juego posibilidades y recursos latentes, cuyo estallido, violento e incontrolado, constituye la amenaza a la que Europa se enfrenta. Es ésta la «tremenda enfermedad» que, a su juicio, aqueja a la Europa de los totalitarismos: una radical incapacidad de experiencia por desprecio del «orden de las cosas y de las cosas mismas» que precisa de «la imagen del hombre nuevo imponiendo su realidad a todos los caprichos de la mente, barriendo todo idealismo y toda imagen creada sobre los despojos del ayer»[46].

43. *Ibid.*, p. 16.

44. *Ibid.*, p. 21.

45. *Ibid.*, p. 19.

46. María Zambrano, *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, ed. cit., p. 96.

Sobre este fondo conviene tener presente la pequeña obra en la que apela a la confesión como forma de expresión adecuada a la transformación que el actual momento de crisis necesita: «La vida no se expresa sino para transformarse», nos dice, y el género que corresponde a una situación de crisis, cuando «el hombre, el hombre concreto, aparece al descubierto en su fracaso», es justamente la confesión que manifiesta «los géneros de fracaso que nuestra cultura ha soportado y algo tal vez más importante: los distintos anhelos, los profundos anhelos encubiertos por el arte, objetivados por la Filosofía, desteñidos en las épocas de indecisión y ocultos en la plenitud de los tiempos maduros», en los que, sin embargo, «la existencia humana en su desnudez se oculta»[47].

La «anulación», por parte de la filosofía moderna, de una «previa intimidad con la realidad», no destruye, observa Zambrano, el pensamiento, pero crea «delirio y desvarío» al dejar el «mundo de la intimidad sin palabras»[48], necesitado de un centro que lo ordene y lo unifique, haciendo del «yo errante» un «quien», el sujeto que parece haber desaparecido de la «pavorosa faz de la actualidad»[49]. La propuesta de hacer de la confesión un método de revelación la autora la cifra y la concreta en hacer de la memoria «historia del corazón», porque éste es «el medio para que la confesión se realice»[50], recorriendo ese «espacio interior», «con sus lugares secretos y adecuados a todo lo que revuelto y asfixiado agoniza», que se había llamado alma «antes de que el yo

47. María Zambrano, *La confesión: género literario*, ed. cit., pp. 38-39.

48. *Ibid.*, pp. 105-106.

49. *Ibid.*, pp. 107-108.

50. *Ibid.*, p. 78.

cartesiano la barriera»[51], «sede de la intimidad» que «alcanza contacto con todo»[52].

El "filosofar" de la autora es, por lo tanto, el trayecto de una razón que desciende al fondo originario de la vida para desentrañarla y llevarla a la luz; para ello busca la palabra que declare el fracaso de la realidad naciente del ser humano, porque en lo fracasado pervive su posibilidad de transformación; toda su reflexión parece tener así un origen en la experiencia de la crisis del sujeto en la que se concretan los límites de la racionalidad moderna, pero no se limita a la descripción y denuncia de esta situación.

Aunque, en este sentido, es obvia la sintonía con buena parte del pensamiento del siglo XX, no puede dejar de acentuarse la capacidad de la autora para percibir las múltiples facetas de un problema que afecta profundamente a la constitución interna de nuestro mundo occidental y para reconducir sus síntomas a su misma raíz, dirigiendo la dimensión crítica de su filosofar hacia un proyecto marcadamente positivo, comprometido con la esencial precariedad del ser humano que sólo puede acabar de nacer como tal asumiendo su fracaso, aprendiendo, como escribía en *La agonía de Europa*, a vivir en él.

Y es en este marco donde encontramos el lugar y el sentido de su Antígona. Antígona, sola, «en ausencia de los dioses», es «aurora de la conciencia» al dotar de sentido a la tragedia a través de su palabra: en su tumba, y en el hecho mismo de tomar la palabra, accede a la conciencia y ello le permite «acabar de nacer». De este modo, la «doncella sacrificada a los ínferos», a los dioses y lugares de

51. *Ibid.*, p. 102.

52. *Ibid.*, p. 103.

ultratumba «sobre los que se alza la ciudad», se convierte en origen de una estirpe fundada por ella: la de las víctimas de la historia, «enmurados» vivos o vivientes que, al asumir su condición –la de tener que descender para ascender– realizan la dinámica creadora «de vida, de luz, de conciencia» que Zambrano reclama como tarea propia de la razón, necesaria como respuesta al momento personal e histórico que vive.

Encuentros y desencuentros entre María Zambrano y Jaime Gil de Biedma

puentes entre filosofía y poesía

Carole Vinals
Université de Lille 3

La filósofa María Zambrano, ya exiliada, dejó una impronta duradera y profunda en la generación poética llamada de «los cincuenta». El poeta Jaime Gil de Biedma es un ejemplo de ello. En su poema «Piazza del popolo» narra lo acaecido durante una cena con su compatriota exiliada en Roma.

Mas la huella de Zambrano no se limita a este texto, comprometido, sino al conjunto del libro *Las personas del verbo.* Se pueden rastrear similitudes e influencias en toda la obra poética del barcelonés.

Sin embargo, pese a que la filosofía de Zambrano dejó una impronta singular en toda una generación poética, la autora de *Antígona* sigue siendo una figura singular, aislada, que se diferencia de sus seguidores por la importancia de la esperanza en su pensamiento.

Plaza, música y pueblo: la espacialización de un sentir en «Piazza del popolo»

El poema «Piazza el popolo» está incluido en *Moralidades,* uno de los libros más comprometidos de Jaime Gil de Biedma. Se encuentra en el apartado «La historia para todos». En este poema, la voz poética de Biedma que solía hablar siempre en primera persona y ser el protagonista de sus poemas, le cede la palabra al otro, una actitud muy zambraniana.

En su *Diario del artista seriamente enfermo,* Gil de Biedma narra las circunstancias de escritura del texto. Este último surgió tras una velada con Zambrano en Roma. Así cuenta Biedma el surgir de este poema:

> Cena de despedida con María Zambrano en una trattoria cerca de su casa, anoche. Habló de nuestra guerra, del éxodo final, de su emoción al escuchar el otro día la Internacional cantada por una multitud en la Piazza del Popolo, con tal viveza, con tanta intensidad que me sentí dignificado, exaltado a una altura significativa, purificado de todo deseo trivial. Cuando la dejé, fui a sentarme en la terraza de Rossati y escribí veinte versos, el monstruo de un poema que me gustaría escribir, contando lo que ella me contó[1].

Cabe resaltar el uso del posesivo «nuestra guerra» para poner de realce la complicidad de dos españoles en una capital extranjera. Por otra parte, Biedma, que suele complacerse evocando lo sucio y lo trivial se siente «purificado» al contacto con la filósofa, algo muy extraño en él. El poema pretende contar algo que fue a su vez contado. No se trata

1. Jaime Gil de Biedma, *Diario del artista seriamente enfermo,* Barcelona, Lumen, 1989, p. 78.

de una presencia directa sino de algo que pasa por el filtro de una narración.

El texto fue escrito en Roma en una terraza. Roma es una ciudad-singular, fue incluso una ciudad-estado. Roma es la ciudad donde Zambrano residía y a la que Biedma viajó. El espacio de la ciudad cobra un papel importante en este poema, siguiendo las huellas de Zambrano en cuya filosofía la ciudad ocupa un papel central. La ciudad permite figurar, representar. En ella, «el *logos* se ha corporeizado, si no encarnado en la ciudad-estado, verdadera mediadora»[2]. Como lo subraya Revilla,

> La ciudad es el espejo en el que tiene lugar esa mirada posibilitadora de la historia, allí donde la historia –el diálogo entre el hombre y el universo– se mira y, al mirarse, se hace, continúa haciéndose, generando sentido y novedad[3].

La plaza es un espacio público grande, en el que desembocan muchas calles. Representa el espacio de lo colectivo, la reunión de otros espacios que desembocan en él. La plaza es esencial aquí como espacio de reunión y acogida. El lugar es personaje y la palabra «pueblo» como siempre en Zambrano, no ha de leerse en el sentido marxista sino como sociedad.

> Desde su *Horizonte del liberalismo* al último de sus artículos, *Los peligros de la paz*, de 1930 a 1990, María Zambrano advierte sobre la existencia en la historia de «fuerzas largo tiempo contenidas, dormidas» y de los

2. María Zambrano, *El sueño creador,* Turner, Madrid, 1986, p. 114.

3. Carmen Revilla, «La ciudad, espejo de la historia en el pensamiento de María Zambrano» en *Aurora n°2, Papeles del Seminario María Zambrano,* Publicacions de l'Universitat de Barcelona, 1999, p. 8.

> riesgos que implica su «retención subterránea-subsocial» pero también de las potencialidades que encierran[4].

En esta plaza romana, hay voces que cantan. El verbo «cantar» es recurrente y se conjuga a todas las personas: «Cantaban./ Y yo cantaba con ellos. Oh sí, cantábamos todos». Se trata de la Internacional como lo sugiere la expresión «otra vez, qué movimiento,/ qué revolución de soles». En este poema, la influencia de Unamuno es perceptible. Para Unamuno, la historia tiene una dimensión íntima, y modesta:

> Las olas de la historia, con su rumor y su espuma que reverbera al sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol[5].

El acontecimiento aquí es casi una nadería: gente que empieza a cantar. Pero esa canción, por el mensaje universal de esperanza que contiene, es mucho más que eso: remite a lo más profundo. En *Piazza del popolo* tenemos este rumor de las olas, del pueblo. Dice Unamuno:

> Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido; sobre la inmensa humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la historia. Esta vida intrahistórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentira que suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles, y monumentos, y piedras[6].

4. Carmen Revilla, «Indicios zambranianos para una "historia de las entrañas de la historia"», *Aurora n°1, Papeles del Seminario María Zambrano,* Publicacions de la Universitat de Barcelona, año 1999, p. 6.

5. Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo,* Madrid, Cátedra, 2005, p. 98.

6. *Ibid,* p. 99.

El pueblo canta y pone en esta canción todo su corazón, su eterna, defraudada y sin embargo siempre viva esperanza. En «Piazza del popolo» aparece esta tradición viva de la muchedumbre, «el mismo latido inmenso/ de un solo ensordecedor corazón/ a voz en cuello»[7]. La idea de pueblo trasciende en este poema como en la obra de Zambrano los límites de lo local y lo geográfico. En *Persona y democracia*, Zambrano critica los particularismos y los nacionalismos:

> Todo nacionalismo tiene su término, por amplio que sea su radio, está condenado a cesar un día. Sólo tiene un futuro ilimitado, un futuro verdadero, lo universal. Y aquella tesis o posición que de verdad lo sea tendrá que abrirse para acoger en sí cuanto de razón, de verdad, haya en las demás. Y tendrá que desbordar de sí misma para penetrar en las demás, para fecundarlas, al par que es fecundada por ellas[8].

Para Zambrano «no sólo es proletario aquel que trabaja manualmente, sino todo aquel que nunca llegó a dirigir y que nunca ha mandado; que ha asistido a la sucesión de ajenas hegemonías y predominios»[9]. Según María Zambrano, el «supuesto de la democracia» sería «que toda la sociedad sea pueblo»[10]. Para Zambrano, el pueblo es lo único real, el *ens realissimum* de lo social. Eso explica su emoción al oír a toda esa gente cantar. Según ella,

> La palabra pueblo tiene dos significaciones. El pueblo como realidad humana que padece más que hace la historia, que interviene solo en esos momentos

7. Jaime Gil de Biedma, «Piazza del popolo», en *Las personas del verbo, op. cit.*, p. 67.

8. María Zambrano, *Persona y democracia: la Historia sacrificial,* Madrid, Anthropos, 1988, p. 181.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

> extraordinarios, esa especie de «éxtasis histórica» que luego resultan ser paradójicamente los momentos más históricos.
>
> Y otro sentido de la palabra pueblo es el que se refiere a la totalidad, el que incluye a todos los miembros de una sociedad determinada. Y ése es el supuesto de la democracia: que toda sociedad sea pueblo[11].

La canción es aquí un eco del pasado revolucionario. Encarna esa dimensión colectiva que rebasa lo individual: «era la misma canción/ en las plazas de otro pueblo/ era la misma esperanza. […] sí reconozco esas voces como cantaban./ Me acuerdo». Tenemos un eco de la guerra civil, de unos momentos que Biedma no pudo conocer, pero Zambrano, sí.

Pero el canto se vuelve interior: «Y me tapo/ los oídos y no puedo/ dejar de oír estas voces/ que me cantan aquí dentro». El canto es un canto silencioso, se trata de sugerir poéticamente la naturaleza acústica, aunque no audible, del alma, como lo explica Zambrano en *Claros del bosque:*

> La palabra escondida, a solas celada en el silencio, puede surgir sosteniendo sin darlo a entender un largo discurso, un poema y aún un filosófico texto, anónimamente, orientando el sentido, transformando el encadenamiento lógico en cadencia; abriendo espacios de silencios incolmables, reveladores. […] Engendradora de musicalidad y de abismos de silencio, la palabra que no es concepto porque es ella la que hace concebir, la fuente del concebir[12].

Biedma plasma esa intuición zambraniana en el poema escrito por él, inspirado por ella. La canción está omnipresente y remite a la idea de un carácter *total*. La canción es

11. María Zambrano, *Persona y democracia, op. cit.*, p. 182.

12. María Zambrano, *Claros del bosque,* Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 99.

trascendencia, permite rebasar las contradicciones y reunir todos los contrarios, es decir, espacialmente, hacer que todas las calles desemboquen en una sola plaza: la plaza es una espacialización de la música. La plaza es el reencuentro en el que desaparecen las oposiciones. El poema recuerda *El sueño creador* donde aparece también un espacio común posible donde «el vivir humano sería, como el astro, pensamiento, forma, *eidos*»[13].

La canción repetida como un eco que devuelve el pasado remite también en ambos autores a la receptividad con el mundo, a la empatía. En *Hacia un saber sobre el alma*, Diotima afirmaba de sí misma: «Recogida en mí misma, todo mi ser se hizo un caracol marino; un oído; tan sólo oía»[14]. En «Piazza del popolo» también, lo importante es el oído. Biedma evoca en su poema un:

> Silencio de multitud,
> Impresionante silencio
> Alrededor de una voz
> Que hablaba[15]

El quiasma subraya el carácter excepcional del momento en el que todos los hombres escuchan una voz única, colectiva, comulgando en silencio. De hecho en Zambrano,

> La escucha es siempre inseparable de un estado determinado de receptividad, que implica, por una parte, la aceptación de que el otro tiene algo que decir o de que puede decir algo que no sabemos y, por otro, la creación

13. María Zambrano, *El sueño creador,* Turner, Madrid, 1986, p. 111.

14. María Zambrano «Diotima de Mantinea», en *Hacia un saber sobre el alma,* Madrid, Alianza editorial, 2004, p. 222.

15. Jaime Gil de Biedma, «Piazza del popolo», en *Las personas del verbo, op. cit.*, p. 67.

> en nosotros mismos de un hueco o un vacío para que lo escuchado tenga lugar[16].

Diotima también es oído puro:

> Me fui volviendo oído y al volverme para mirar, nadie me escuchaba. Sin recinto sonoro me adentré en el silencio, soy su prisionera, y aunque hubiese aprendido a escribir no podría hacerlo; criatura del sonido y de la voz de la palabra que llega un instante y se va a visitar quizás otros nidos de silencio[17].

El sonido viene de lo más íntimo y entrañable del ser:

> En las vibraciones del sonido despierta la materia que ofrece así algo propio, no reflejo, como la luz. La vibración sonora nace en los cuerpos mismos; no es como la luz recibida. El sonido se produce en «este mundo» donde los pitagóricos situaron el infierno, en el infierno terrestre[18].

Comunidad de lo urbano, de la autobiografía y de la musicalidad

Roma fue una ciudad importante para Zambrano en medio de tantos cambios y tantos exilios: «En nuestra tradición, sin embargo, el Imperio Romano ha persistido. La vasta influencia de Roma, ¿acaso ha terminado la influencia de esta civilización?» [19]. En Gil de Biedma, la cultura romana es fundamental tanto en la utilización de la mitología romana que le suele brindar sus imágenes poéticas como en la influencia de sus escritores clásicos: Catulo, Cicerón que

16. Introducción a *La Tumba de Antígona,* Madrid, Cátedra, p. 47.

17. María Zambrano, «Diotima de Mantinea», en *Hacia un saber sobre el alma,* Madrid, Alianza editorial, 2004, p. 222.

18. *Ibid.*

19. María Zambrano, *Persona y democracia,* Madrid, Siruela, 1996, p. 78.

retoma en «Artes de ser maduro», Marcial a cuyos epigramas alude...

Tanto Biedma como Zambrano son seres en cuyas poéticas el movimiento es esencial pero Roma constituye un apoyo, un asidero cultural, un amparo. Biedma pasó parte de su vida en Filipinas y Zambrano recorrió medio mundo. El viaje, los encuentros, son temas esenciales y su obra se nutre precisamente de este moverse incesante: «recuerdos de caras y ciudades» («Pandémica y celeste»). Mas para Zambrano, Roma es una ciudad sensual: «uno se siente en Roma como dentro de una fruta, de un melocotón diría yo»[20] como Grecia y Atenas lo fueron para Biedma. La relación con la ciudad es íntima, táctil, física, incluso erótica en el caso de Biedma. Para ambos es fundamental estar en el mundo.

Otro de los puntos que Zambrano y Biedma tienen en común es que la vida es el tema por excelencia de su escritura. Biedma es conocido como un poeta de la experiencia y María Zambrano, en *El sueño creador*, explica precisamente la importancia de este tema:

> Esto que en la vida pasa, ya no es simplemente desaparecer ni aparecer; morir y nacer. Es un suceso, un argumento. Para el hombre todo lo que le rodea es la cara de un argumento que poco a poco se dibuja o que en un momento aparece visible[21].

La poesía de la experiencia cuyo principal exponente es Gil de Biedma se inspira y se asienta pues en la visión que Zambrano propone de la existencia. Para Biedma se

20. «Ciudad abierta y secreta» en «El espejo italiano en la visión de María Zambrano», en *La palabra al atardecer,* edición de Joaquín Verdú de Gregorio, Madrid, Endymion, 2000, p. 127.

21. María Zambrano, *El sueño creador,* Turner, Madrid, 1986, p. 111.

trata también de reelaborar lo vivido poéticamente. Según Biedma lo importante es hablar de la vida «de las noches de sus sábados»[22]. Mas son sus vivencias personales las que constituyen la materia prima de su escritura y de su estilo. En Biedma, lo anecdótico cobra gran protagonismo. Ambos, a través de su escritura, escribieron su biografía: Biedma se expresa a través de sus «personas del verbo», sus máscaras, intentado abarcar la complejidad de un hombre que experimenta el paso del tiempo a través de toda una escenografía, un dispositivo escénico complejo. Los personajes femeninos que pueblan los escritos de María Zambrano son también *alter egos* de la autora y la clave biográfica es esencial. Se trata para ambos de «Hacer, pues, de la literatura el lugar de la experiencia, y no la mera reproducción de lo vivido, hacer por la escritura una verdad que esta condenada a repetirse por no ser nunca suficientemente dicha»[23]. La confesión es importante para ambos. Es incluso algo esencial, imprescindible, la materia prima:

> La confesión «repite» el vivir, pero repite lo que no es reseñable por el diario, rescata por la memoria aquello que está en vías de transformación.
>
> La acción de ofrecerse, de «des-nacer» en cierto modo, de descubrirse y darse a ver, es la que lleva la confesión a la evidencia, a la coincidencia entre la vida y la verdad[24].

22. Jaime Gil de Biedma, «El juego de hacer versos» , en *Las personas del verbo, op. cit.*, p. 99.

23. Laura Llevadot, «La confesión, género literario: la escritura y la vida», en *Aurora n° 3*, «Saberes nacidos más acá o más allá de la filosofía», *Papeles del Seminario María Zambrano,* Publicacions de la Universitat de Barcelona, año 1999, p. 63.

24. Laura Llevadot, *op. cit.*, p. 66.

En *Las personas del verbo*, las voces humanas están siempre muy presentes. Biedma suele acoger otras voces en sus poemas. Así define su escritura:

> una humilde cosa común
> cuya corteza de materia terrestre
> tratar con los dedos, con un poco de fe?
> Palabras, por ejemplo.
> Palabras de familia gastadas tibiamente[25].

En el poeta barcelonés tenemos durante su etapa más juvenil una idea de comunidad espacialmente separada pero unida espiritualemente: son los amigos quienes le apoyan. Con ellos, la voz comparte sus palabras. Gil de Biedma suele utilizar mucho las canciones en sus textos; para él, un buen poema debe parecerse a una canción con estribillo, el buen poema «es el verbo hecho tango» («El juego de hacer versos») haciendo así hincapié en la importancia de lo popular. La música remite también a la concepción que Zambrano tenía de la razón poética. La música popular es la más capaz tanto para Biedma como para Zambrano de expresar un sentir en lo que tiene de más auténtico. Biedma era abogado de formación, buscaba un estilo claro, preciso, justo. Así asienta su poética: «en el nombre de hoy/ doce de abril/ en el nombre del tiempo»[26]. Se trata como en Zambrano de ser pertinente, de decir lo justo, con precisión. Según Zambrano, en eso consiste el hablar popular:

> El modo antiguo, el que todavía persiste en los pueblos, hablar es decir una verdad, señalar una realidad. Lo importante en lo dicho no es que yo lo piense o lo sienta sino que sea cierto. La función expresiva del decir está

25. Jaime Gil de Biedma, «Arte poética», en *Las personas del verbo, op. cit.,* p. 36.

26. Jaime Gil de Biedma, «En el nombre de hoy», en *Las personas del verbo, op. cit.,* p. 67.

> reducida al mínimo y la objetividad llevada al máximo. [...] Pues a este modo de hablar se le puede aplicar en modo auténtico lo que los antiguos egipcios entendían por verdad: «La palabra exacta con el tono justo» [27].

Dos experiencias intensas y divergentes de la temporalidad

Otra concepción que comparten Biedma y Zambrano es la del tiempo. En *Las personas del verbo* el tiempo es trágico y desde el libro primero, la escritura de Biedma afirma la importancia del final con la cita de Anaximandro que abre el libro:

> Donde tuvo su origen, allí es preciso que retorne en su caída, de acuerdo con las determinaciones del destino. Las cosas deben pagar unas a otras castigo y pena según sentencia del tiempo[28].

La voz poética de Biedma se encuentra presa en la trampa de lo trágico. Cuando se levanta el telón, el drama está ya acabado. Al principio del libro ya conocemos el fin, como en *Antígona.* En ambos, la eternidad permanece inmóvil, preservada de la destrucción. En «Las afueras», la voz afirma de entrada que no podrá escapar. El espacio sugiere el de una tumba que es también cuna de la escritura. Pero no hay tristeza en la afirmación del final:

> Casi me alegra saber
> que ningún camino
> pudo escaparse nunca[29].

El adverbio «ningún» es recurrente en el libro de Biedma. Y la negación es recurrente en *Antígona*. Solo subrayando el

27. María Zambrano, *Persona y democracia, op. cit.,* p. 186.

28. Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo, op. cit.,* p. 9.

29. *Ibid.,* p. 17.

agotamiento del tiempo, puede desplegar la voz su capacidad poética. De hecho, ese acabamiento existencial constituye, con la muerte, el tema central. La lucidez que es toma de conciencia necesita desplegarse en el poema.

Tanto en Zambrano como en Biedma, la escritura sustancializa la destrucción. Es la usura la que sustancializa la ausencia progresiva. Ambos, Biedma y Zambrano, fabrican partiendo de la destrucción, y crean a partir de la descomposición. El epígrafe a «Barcelona ja no és bona» podría ejemplificar esa materialización de la destrucción:

> Este despedazado anfiteatro,
> impío honor de los dioses, cuya afrenta
> publica el amarillo jaramago,
> ya reducido a trágico teatro,
> ¡oh fábula del tiempo! representa
> cuánta fue su grandeza y es su estrago.

Para ambos, la vida es prisionera de la muerte. Hay en *Las personas del verbo* una agonía duradera, ligada al principio de vida mismo: cada paso en la vida te adentra más en la muerte. Tener conciencia de ello, es escapar de la experiencia individual para desenmascarar la insignificancia. La muerte es un tema recurrente en ambos. En uno de sus primeros poemas, Biedma, que es muy joven, escribe:

> Un cadáver sin dueño
> transita por los años
> hacia el país tranquilo
> de la tierra de nadie[30].

El tiempo es la temática por excelencia en la obra de Gil de Biedma. Lo fue también para Zambrano que sigue las huellas de San Agustín. En el poema de Biedma dedicado

30. Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo, op. cit.,* p. 13.

a Zambrano, la guerra y la derrota siguen presentes, pese al tiempo pasado y al silencio:

Y vienen luego las noches
Interminables, el éxodo
Por la derrota adelante,
Hostigados, bajo el cielo
Que ansiosamente los ojos
Interrogan. Y de nuevo
Alguien herido, que ya
Le conozco en el acento,
Alguien herido pregunta,
Alguien herido pregunta
En la oscuridad. Silencio.

Esa experiencia que dejó una impronta profunda en el pensamiento y en la escritura de Zambrano, no fue vivida por Biedma. En «Los aparecidos», un poema muy político que trata el tema de las miserias de los vencidos, aparece la palabra «los desterrados vivos», un concepto muy zambraniano. Mas Biedma, al ser más joven y pertenecer su familia al bando de los vencedores, no pudo experimentar tan profunda y trágicamente los acontecimientos de su país. La vivencia directa que tuvo Zambrano explica sin duda que en «Piazza del popolo», la temporalidad, agónica, sea vivida tan carnalmente, con las entrañas:

A cada instante que irrumpe
Palpitante como un eco
Más interior, otro instante
Responde agónico

Para ambos, «el tiempo parece ser la única relación posible para el hombre, o, mejor aún, el único camino posible en el cual se hace visible a sí mismo»[31]. Mas María

31. Stefania Trantino, «La confesión como tiempo del ser en María Zambrano y San Agustín», *Aurora n°3, Papeles del Seminario María Zambrano,* Publicacions de la Universitat de Barcelona, año 1999, p. 75.

Zambrano afirma que la consciencia humana es la toma de conciencia y de responsabilidad del ser humano en la sociedad. Este proceso de toma de conciencia y de responsabilidad pasa por la condición sacrificial de la sociedad. En cambio, para Biedma, el tiempo es lo vivido, sufrido, experimentado, como boquete en el alma. Aunque ambos compartan una concepción trágica del tiempo como carrera hacia la muerte, sus trayectorias irán oponiéndose conforme la poética de Biedma vaya madurando. Si bien es cierto que el personaje poético de Gil de Biedma, su *alter ego*, se suicida «con pastillas y alcohol»[32], los motivos de suicidio son un desgaste personal, una pérdida de ilusiones. Zambrano, que sin embargo ha vivido experiencias mucho más trágicas que el simple envejecer, y tal vez por ello mismo, no se cierra nunca a la esperanza. En cambio, para Biedma, el pasado acaba convirtiéndose en una cárcel como en «Príncipe de Aquitania»[33]. Biedma se verá poco a poco encerrado en sus recuerdos y prisionero de ellos. En cambio, Zambrano, que sí vivió acontecimientos trágicos, se vuelca hacia le futuro:

> La preocupación por el futuro es una constante en la que se inserta su progresiva atención al pasado, que ha de fluir «dejando paso al porvenir», porque «cuando el pasado se solidifica y estanca, entonces el porvenir se ve obstruido y llega a producirse una situación insostenible»[34].

En Zambrano el tiempo fluye y es apertura mientras que la poesía de Biedma materializa al tiempo cristalizándolo y convirtiéndolo en un muro contra el cual el personaje

32. Jaime Gil de Biedma, «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma», en *Las personas del verbo,* Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 145.

33. Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo, op. cit.*, p. 126.

34. Carmen Revilla, «Indicios zambranianos para una « historia de las entrañas de la historia», *Aurora n°1, Papeles del Seminario María Zambrano,* Publicacions de la Universitat de Barcelona, año 1999, p. 9.

poético acabará estrellándose y muriendo. Aunque parten de una misma intuición, la importancia del tiempo y su protagonismo en la existencia, Biedma y Zambrano se oponen radicalmente en el modo de vivir la temporalidad. El poeta permanece fascinado, su vida se detiene ante las imágenes del pasado mientras que la filósofa se empeña en encontrar pese a todo claridad y no ceja en su busca:

> Es doble, pues, el papel que el pasado puede desempeñar respecto al futuro: cuando fluye, lo orienta y abre el camino de la esperanza, si, por el contrario, se solidifica, entonces lo obstruye e, incluso, deviene refugio de los amorales desertores del presente[35].

Mientras Zambrano seguirá fiel a sus ideales de apertura, la voz poética de Biedma irá cerrándose poco a poco sobre sí misma, resaltando ante todo sus diferencias. Biedma se cierra poco a poco, se ensimisma en un narcisismo destructor.

Aunque ambos compartan un ideal, la libertad, pero en Zambrano se trata de una aspiración más colectiva que individual. El sueño de la libertad para ella es:

> El sueño de la libertad aparece así como el más decisivo de los sueños habidos hasta ahora. Pues quién sabe si al hombre le esperan aún otros sueños enteramente desconocidos o el rescatar algunos desechados como imposibles, y que sólo fueran nacidos antes de tiempo. Mas, por ahora, el sueño de la libertad es todavía el alba, el alba misma de lo humano[36].

Se suele tachar a Biedma de poeta burgués y dandy. Hay que reconocer que con el paso del tiempo, los ideales iran desapareciendo poco a poco de la poesía del poeta barcelonés, su voz irá haciéndose cada vez más desesperada, más

35. *Ibid.*

36. María Zambrano, *El sueño creador,* Turner, Madrid, 1986, p. 115.

desengañada. En cambio, en Zambrano, la preocupación por el pueblo seguirá siendo una constante. El poeta barcelonés fue brevemente un «compañero de viaje» pero, tal vez por motivos generacionales, al no haber conocido la república, no compartía la intensa preocupación de Zambrano por los ideales democráticos.

Mientras Biedma se encierra progresivamente cada vez más en lo que él mismo llamó su «torre de Aquitania», su pasado querido, que dará lugar a un ultimo libro que lleva por título «Poemas póstumos», el ideal de vida y de nacimiento constante perdurará en Zambrano. La mirada de Zambrano se vuelve siempre hacia el futuro. Lo que distingue a Biedma de Zambrano es la esperanza de la una y la desesperanza del otro. Según ella, el ser humano posee la capacidad de futurizarse. Esta capacidad tiene su raíz en la esperanza, que es soporte y resistencia en los momentos más difíciles por los cuales pueda atravesar el ser. Esa es la gran singularidad de la filósofa española. Para Zambrano, la esperanza es motor de la historia. La esperanza es una categoría que remite al anhelo de trascendencia. Biedma crea y se recrea en la negatividad mientras que Zambrano se nutre de ella para rebasarla. Desarrolla dicha tesis en *Los bienaventurados*:

> Es en lo negativo donde la esperanza encuentra su campo, su lugar. Cuando simbólicamente o realmente la vida falta, la tierra es el lugar que nos sostiene. El símbolo de la tierra abarca todo aquello que continuamente nos sostiene, sin que nos demos mucha cuenta fuera de nosotros y dentro de ese «contar con» que según Ortega y Gasset es el referimiento continuo a lo que está ahí sin más, lo que forma el estrato de los supuestos, esos

> supuestos que están depositados en las creencias sobre las cuales se alanza las ideas[37].

Para Zambrano, la liberación está en las sombras. Para Zambrano, la aurora promete, es fuente de vida, renacimiento, y vida eterna: «¿O no será por el contrario ella la Aurora el anuncio, la señal, de un cuerpo invulnerable que nazca, crezca libre de toda amenaza, imposible de morir[38]? ».

Biedma renegó años después de escribirlo «Piazza del popolo» por ser un texto demasiado optimista, ya que lo importante en este texto es la esperanza en el futuro, una esperanza a la que los poetas de los cincuenta acabarían renunciando. En cambio, en Zambrano, ruina y aurora son indisociables.

Biedma heredó la visión agónica del mundo de Zambrano, y ahondó en ella, mientras que para ella dicha visión le permitió volcarse hacia el porvenir. Finitud y acabamiento se vuelven temas obsesivos en *Poemas póstumos.* El último de ellos es el más breve. Se titula «Canción final» y afirma: «Las rosas de papel son demasiado encendidas para el pecho»[39]. En *El hombre y lo divino,* Zambrano sugiere todo lo contrario. Para ella, «Algo alcanza la categoría de ruina cuando su derrumbe material sirve de soporte a un sentido que se extiende triunfador; supervivencia, no ya de lo que fue, sino de lo que no alcanzó a ser»[40]. Para ella, la ruina, representa el triunfo sobre el tiempo: «La ruina guarda la huella de algo que aun cuando el edificio estaba

37. María Zambrano, *Los bienaventurados,* Siruela, Biblioteca de ensayo, 2004, p. 26.

38. María Zambrano, *De la aurora,* Tabla rasa, Madrid, 2004, p. 39.

39. Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo, op. cit.,* p. 168.

40. María Zambrano, *El hombre y lo divino,* Madrid, Siruela, 2002, p. 253.

intacto no aparecía en su entera plenitud»[41]. Mientras que en *Las personas el verbo*, el hombre es siempre el héroe de una tragedia en la que es vencido por el tiempo, Zambrano sostiene que hay una posibilidad para la consuetudinaria resurrección:

> Todo lo que estuvo vivo, desde el momento que lo miramos, vuelve a estarlo, lo restituimos a la vida con sólo atender a ello un instante. Lo vivo, aunque ya no lo esté, revive al contacto de la vida[42].

Conclusión

Pese a diferencias debidas a la edad, el sexo, el contexto histórico..., se puede afirmar que la poesía de Gil de Biedma se nutrió, al menos en su primera etapa, de la filosofía de María Zambrano y se inspiró de su razón poética para inventar su propio camino.

Numerosas son las ciudades en las páginas de Gil de Biedma y de Zambrano, numerosos e intensos los encuentros. Mas lo que sin duda compartieron más estrechamente fue la búsqueda de un ideal inalcanzable que ambos rastrearon en experiencias amorosas de muy distinta índole. En la temporalidad amorosa de ambos, hay un afán de unidad. Mas la sensualidad del barcelonés y la fraternidad de la eterna exiliada no son sino busca de la unidad perdida.

También buscaron ambos un lugar ideal. En el caso de Gil de Biedma, fue una casita perdida junto al mar en la que nunca llegó a habitar pues el sida sesgó su madurez

41. María Zambrano, *De la Aurora*, *op. cit.,* p. 55.

42. *Ibid.*

siendo aun muy joven. Zambrano sí creyó haber hallado aquel lugar perfecto e imposible de encontrar, en La Pièce:

> Allí, en su casita campesina, en los parajes por donde daba largos paseos, ella vivía como en medio de una nube, dentro de la niebla que es bella y que hace sentir que se está en ninguna parte. Ella, que nunca había querido ocupar sitio, estaba allí, como en un poema [43].

Ser por fin poema fue también la meta y el motor de escritura del barcelonés, según confiesa en la tapa de *Las personas del verbo.*

43. Julia Ruiz, «Las ciudades recibidas», en *Aurora n°2,* art. cit., p. 59.

Tiempo de atención en la ciudad zambraniana[1]

Rosa Rius Gatell
Universitat de Barcelona

«¿Sucedió alguna vez el que los seres humanos no habitaran en ciudad alguna? Pues que ciudad puede ser ya la cueva, el rudimentario palafito»[2]. ¿Una cueva y un palafito pueden ser ya una ciudad? ¿Qué sería lo propio de una ciudad? Para Zambrano:

> Ciudad es todo lo que tiene techo. Y al tener techo, puerta. Un dintel y un techo, una habitación donde

1. Este trabajo se ha elaborado en el marco del proyecto *Filósofas del siglo* XX. *Maestros, vínculos y divergencias* (FFI2012-30645), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, y del GRC – Creació i pensament de les dones (2014 SGR 44). Una versión anterior del presente artículo se publicó con el título «De la ciudad y sus vísceras: la atención zambraniana», en la revista *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»* (1999, [2000]), 2, pp. 47-51. Este número recoge distintos escritos que giran en torno a la reflexión zambraniana sobre la ciudad. Por una errata, el número figura como publicado en 1999; en realidad vio la luz el año 2000. Agradezco a Ramón Andrés su atenta lectura del presente texto, en el preciso momento en que partía de su pequeña ciudad graciense.

2. María Zambrano, *Claros del bosque,* Barcelona, Seix Barral [1977], 1993, p. 107.

> solamente su dueño y los suyos, y los que él diga, pueden entrar, por escaso abrigo que proporcione. Ya ese hombre ha trazado un límite entre su vida y la del universo, una frontera[3].

Con estas palabras se refería Zambrano a la ciudad en *Claros del bosque*, un libro cuyos materiales ordenó y copió en La Pièce, en 1975, para darlo a publicar[4]. Quiero subrayar que con ello sancionaba esa imagen particular de ciudad, en la que ésta puede ser un espacio muy limitado, pero igual e imprescindiblemente regido por leyes capaces de proteger la intimidad, y lo hacía en un momento, la década de 1970, cuando ya había conocido numerosas ciudades «reales», no sólo las de su infancia y juventud, sino también aquellas por las que transitó o en las que vivió durante su prolongado exilio a través de Francia, México, Cuba, Puerto Rico e Italia[5].

Zambrano tematizó incansablemente a lo largo de toda su obra ese *lugar* –la ciudad–, que concibe como espacio de convivencia y de comunicación, como un centro que une y

3. *Ibid.*, pp.107-108. Sobre la necesidad que tiene el ser humano de construir esa frontera, véase Carmen Revilla, «La ciudad, espejo de la historia», *Entre el alba y la aurora. Sobre la filosofía de María Zambrano*, Barcelona, Icaria, 2005, pp. 33-46; la referencia, p. 41.

4. En la ordenación de los escritos que constituyen *Claros del bosque* la ayudaron el poeta José Ángel Valente y Joaquina Aguilar, una muchacha española, «estupenda persona», según la define la propia Zambrano en carta del 25 de agosto de 1975 dirigida a Enrique de Rivas. Joaquina se encargó de mecanografiar el manuscrito y de enviarlo para ser publicado en Barcelona por la editorial Seix Barral en 1977. Véase de Jesús Moreno Sanz, «Mínima biografía. Genealogía filosófico-espiritual», *María Zambrano. La hora de la penumbra. República de las Letras*, 84-85, 2004, pp. 246-269; la referencia, p. 264; e «Introducción", *Edith Stein en compañía. Vidas filosóficas entrecruzadas de María Zambrano, Hannah Arendt y Simone Weil*, Pozuelo de Alarcón (Madrid), Plaza y Valdés, pp. 64-65.

5. A Suiza fue más tarde. El 11 de marzo de 1980 llegaba a Ginebra una María Zambrano anciana y cada vez más frágil.

enlaza diversos centros. Pensó en él y en sus límites y, en el mismo gesto de transmitirnos su modo de *contemplar* ese «espacio abierto e íntimo», de contornos variables[6], «donde quien en él habita se siente al par fuera y dentro»[7], nos legó algunas de sus principales reflexiones sobre el morador de dicho espacio. «La ciudad vive en cada uno de los ciudadanos», escribía Zambrano en 1956, «cada uno de ellos a solas la piensa, la siente, y en cierto modo la posee; es suya, y a la inversa, siente pertenecerle y siente que ella le pertenece»[8].

De entre las numerosas páginas que dedica a la ciudad, he elegido cuatro artículos como textos de referencia. Los fragmentos pertenecen a «Una metáfora de la esperanza: las ruinas», «Un lugar de la palabra: Segovia», «Una ciudad: París» y «Las vísceras de la ciudad»[9]. En este último escrito,

6. Zambrano destaca «ese timbre especial, ese sonido que cada ciudad tiene. Cada una sería una nota en la escala musical o más bien una melodía inconfundible», en «Una ciudad: París», *Aurora. Papeles del* «*Seminario María Zambrano*», 2, 1999 [2000], pp. 129-131; la cita, p. 130.

7. María Zambrano, «Un lugar de la palabra: Segovia», *España, sueño y verdad*, Madrid, Siruela, 1994, pp. 163-182; la cita, p. 163; [*Papeles de Son Armadans,* Madrid-Palma de Mallorca, 1964, 98, pp. 133-158].

8. María Zambrano, *Persona y democracia, Obras completas III*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011, p. 457. [San Juan de Puerto Rico, Departamento de Instrucción Pública, 1958].

9. «Una metáfora de la esperanza: las ruinas», *La Cuba secreta y otros ensayos,* Jorge Luis Arcos (ed.), Madrid, Endimión, 1966, pp. 135-141; [*Lyceum,* La Habana, 1951, 26, pp. 7-11]; «Un lugar de la palabra: Segovia», *España, sueño y verdad*, Madrid, Siruela, 1994, pp. 163-182; [*Papeles de Son Armadans,* Madrid-Palma de Mallorca, 1964, 98, pp. 133-158]; «Una ciudad: París», *Aurora. Papeles del* «*Seminario María Zambrano*», 2, 1999 [2000], pp. 129-131; [*Lyceum*, La Habana, 1951, 27, pp. 13-17]; y «Las vísceras de la ciudad», *Las palabras del regreso*, Mercedes Gómez Blesa (ed.), Madrid, Cátedra, 2009, pp. 174-175; [*Diario 16*, 1985, año X, 10 de noviembre, Sup. « Culturas », 31, p. VII]. He reproducido este último y breve artículo en el «Apéndice» que se encuentra al final del presente texto. Excepto en este último, en el que la autora menciona Venecia y México, en los fragmentos escogidos no encontraremos alusiones a ninguna de

como veremos, alerta, sin concesión a la ingenuidad, de los atropellos que sufre la ciudad, que amenazan con asolarla; amenaza que se extiende al planeta entero.

Según Zambrano, la ciudad es lo que más se acerca a la persona («Tiene figura, rostro, fisonomía»)[10], y al igual que las personas, y las demás criaturas, la ciudad tiene entrañas. Y esa estructura entrañable, heterogénea, tiene a su vez una presencia efectiva en la mayoría de los lugares en los que Zambrano discurre sobre el «desconocido, tembloroso ser humano»[11]. Ese ser errante, sumido en el espacio cósmico, pide un lugar que le sirva de resguardo, donde «pueda vivir celándose y al par abriéndose»[12]. De ahí parte, precisamente, la acción de edificar, cuyo acto, de entre todos, define a ese ser nacido «prematuramente», tal como precisa la autora:

> Como no encontramos nada a nuestra medida, nos es necesario hacerlo, construir un mundo habitable y que en cierto modo supla lo que nos falta, y haga a la vez soportable nuestra condición de seres nacidos prematuramente. Cuando se ha logrado, cuando se ha levantado por fin una serie de conveniencias y una serie de idealidades, estamos viviendo bajo seguro, a pesar de

«las» ciudades zambranianas. Ana Bundgård observa que: «En general, las ciudades reales que figuran como marco de referencia espacial en algunos textos de Zambrano son espacios abiertos a la revelación de la verdad de la vida humana, es decir, marcos referenciales abstractos que reflejan la interioridad de ella misma. No son por lo tanto esas ciudades espacios urbanos con referente concreto», «La ciudad de la espera y la esperanza», *Aurora. Papeles del* «*Seminario María Zambrano*», 2, 1999, [2000], pp. 13-18; la cita, p. 15.

10. María Zambrano, «Un lugar de la palabra: Segovia», *op. cit.*, p. 163.

11. María Zambrano, «El temblor», *Las palabras del regreso*, Mercedes Gómez Blesa (ed.), *op. cit.*, p. 269.

12. *Idem*.

> la angustia e inquietud que lleva consigo aun la más feliz de las vidas[13].

En tanto lugar de la actividad creadora, el construir es un triunfo del ser humano sobre la naturaleza, «como lo es también la historia, el quehacer histórico tan extraño para un contemplador no humano, si lo hubiera»[14]. Edificar, haciendo historia, porque arquitectura e historia proceden, en su opinión, del mismo ímpetu y de idéntica necesidad, esa necesidad derivada de una deficiencia de la criatura humana. Inadaptada entre los demás pobladores del planeta, carecía en un principio de medio que la guareciera y tuvo que construir lo mismo que había de protegerla. Sin embargo, la humanidad no emprendió este quehacer ateniéndose sólo al natural menester de amparo, sino también, como ya hemos leído, de intimidad:

> Ahí mismo, en el simple hecho de tener que edificarse un « abrigo » hay ya algo más que la mera necesidad utilitaria: el buscar un dentro, un interior, que cobije su naciente alma, como si fuese alguien que tiene que afrontar la vida antes de haber acabado de nacer y sintiese la necesidad íntima, entrañable de esconderse, de sustraerse a la luz a la que luego tiene que afrontar: a la luz que es también, la ley. Y al edificar realiza, intenta realizar sus sueños. Y bajo los sueños alienta siempre la esperanza[15].

De todos modos, esta búsqueda de «un dentro» no le impediría proclamar su convicción –o quizá sería mejor decir su anhelo– según la cual, desde cada pequeño rincón

13. María Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2004, p. 115; [Buenos Aires, Losada, 1950].

14. María Zambrano, «Una metáfora de la esperanza: las ruinas», *op. cit.*, p. 140.

15. *Ibid.*, p. 139.

es posible habitar el cosmos. Así, escribía en *El hombre y lo divino*:

> [Bajo el Imperio romano]. En una embriaguez de universalidad se llegó a descubrir la igualdad entre los hombres todos. El estoicismo fue la «ideología» de este sentimiento. Sentimiento, además de idea, un sentirse el hombre habitante del planeta [...]. Mas, en aquella hora el estoico había de sentir esa vida en plenitud en un espacio-tiempo fluido y universal. Su moral no era sólo la consecuencia del predominio de la razón sobre las creencias religiosas, sino la expresión de un sentir, de este sentirse ocupando un puesto único en un mundo histórico que, a semejanza del cosmos físico, era también *uno*. La unidad del mundo, para este ciudadano del Imperio romano, no era una idea, sino, como diríamos hoy, una «vivencia»[16].

De acuerdo con un pensar evocador de herencias cínico-estoicas, el universo entero es nuestra casa y, siendo un lugar común, y, por lo tanto, un bien común, nos corresponde su cuidado. Morar en este mundo, «requiere vivir en un tiempo común, en la comunidad de una esperanza y de una realidad, compartir la hora presente y habitar, en suma, el mismo espacio vital, poblado de los mismos intereses y avatares»[17]. El ser humano habita diversos cuerpos: «el de la tierra, el del universo, el suyo propio»[18], y conviene que no desatienda a ninguno de ellos. Del incumplimiento de ese deber se ocupa la pensadora en «Las vísceras de la ciudad», un escrito que puede leerse en escasos minutos y a partir del cual plantearé más adelante una propuesta. Si bien no

16. María Zambrano, *El hombre y lo divino, Obras completas III*, Jesús Moreno Sanz (dir. ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011, pp. 249-250; [México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1955.].

17. María Zambrano, *ibid*., p. 250.

18. María Zambrano, *Claros del bosque*, *op. cit*., p. 39.

me será posible verificar su puesta en práctica, confío en la complicidad de quienes me han acompañado de momento hasta aquí.

Antes, sin embargo, recordaré otras imágenes zambranianas de ese lugar de universalización que para ella es la ciudad, un espacio capaz de transformar, pues: «La ciudad tiene su especial alquimia, su fuerza transmutadora»[19], y a su vez de ser transformado por cada ser que nace en él, que transita, vive, muere… Dicho lugar no sólo *altera*: él mismo es profundamente *alterado* por quien lo irrumpe y genera novedad, o por quien lo abandona. La ciudad no sólo es transformada por aquel que la acondiciona, interviene o se instala en ella sino también por quien se ausenta, ya espiritualmente, ya físicamente. Zambrano entiende que cada uno de esos «quienes» deja su huella más o menos visible, que algún día alguien rastreará. En la ciudad, y a través de la ciudad, «se verifica la comunión con los que fueron y que dejaron su nombre y la impronta de su vivir»[20]; «sabemos que convivimos con todos los que aquí viven y aun con los que vivieron. El planeta entero es nuestra casa»[21]. Individuo y ciudad se condicionan mutuamente: «la ciudad ya está ahí cuando el individuo nace; mas él ha de hacerla, sin tregua. Y a diferencia del culto rendido a los dioses, él sabe que la está haciendo, la siente suya, pues, en un modo peculiar»[22].

La reflexión zambraniana acerca de cómo la pérdida de sus habitantes puede modificar la «fisonomía» de una

19. María Zambrano, «Un lugar de la palabra: Segovia», *op. cit.*, p. 164.

20. *Ibid.*, pp. 163-164.

21. María Zambrano, *Persona y democracia, Obras completas III*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011, p. 385; [San Juan de Puerto Rico, Departamento de Instrucción Pública, 1958].

22. *Ibid.*, p. 457.

ciudad sirve de excelente hilo conductor para discurrir en torno al significado de algunas ausencias en una *civitas* concreta. Así, y tomando sólo como ejemplo un fenómeno que vivió en primera persona, es fácil constatar la enorme *alteración* que produjeron en sus respectivas «ciudades» (pueblos, aldeas, plazas, calles, escuelas, espacios de saber y de vida) los numerosos éxodos provocados por el final de la guerra civil española, camino del desarraigo para cuantos fueron vencidos. ¿Cómo hubieran sido esas ciudades? ¿Qué rostro tendrían de no haberse visto privadas masivamente de tantos de sus ciudadanos creadores de espacios «íntimos y abiertos», de gran nivel cultural, social, artístico, científico[23]...? Su reflexión sirve asimismo para prever, con escaso margen de error, de qué modo se transformará el escenario de nuestro país con el imparable flujo de emigración económica al que la juventud española se está viendo sometida desde el inicio de la crisis económico-financiera iniciada el año 2008. Sintiéndose expulsada, esa juventud no deja de proclamar, digan lo que digan determinados políticos: «no nos vamos, nos echan»[24].

23. Leemos en uno de sus textos más emblemáticos y a menudo citados: «Una verdadera ciudad es un espejo donde la historia se mira». Estas palabras van seguidas de manera inmediata por otras que me parecen tanto o más representativas del pensar zambraniano: «no sólo en lo que fue, sino más todavía, en lo que estuvo a punto de ser, en lo que hubiera sido», «Un lugar de la palabra: Segovia», *op. cit.*, p. 169.

24. Recordemos las palabras pronunciadas en abril de 2013 por Fátima Báñez, actual ministra de Empleo y Seguridad Social del Gobierno de España: «Es verdad que muchos jóvenes, y no tan jóvenes, han salido de España en busca de oportunidades por la crisis; eso se llama movilidad exterior». Dijo también: «Lo que queremos es trabajar para que el que quiera salir, salga, pero para que el talento huido que haya salido por la crisis vuelva cuanto antes» y añadió: «Este Gobierno está haciendo todo lo que está en sus manos para que, tras quince meses de reformas sin descanso, nuestro país pueda volver a crecer y a crear empleo. Y en ese conjunto de reformas

Toda gran cultura está simbolizada y dirigida por una gran ciudad, cada «imperio» histórico se vincula a una urbe, ciertamente, siendo como es el signo máximo de una civilización; sin embargo, según Zambrano, «la grandeza suprema de una ciudad es la que no corresponde a ningún Imperio, a ningún poder, sino que resulta de ser el órgano de la cultura misma; el substrato de una civilización»[25]. Una ciudad verdadera es, para ella, un camino hacia lo universal. La ciudad significa «una unidad orgánica, viviente; una continuidad que se sucede renovándose a través del tiempo»[26]. «Atravesando las épocas», esa unidad viva es capaz de irradiar e influir no sólo en su derredor sino en las partes más lejanas en el espacio y en el tiempo. «La unidad viviente es siempre mediadora; conduce, guía, une y unifica»[27]. Y esa es una vocación a la que, según Zambrano, jamás debe renunciar una ciudad verdadera. Intercesoras ya habían sido las ciudades antiguas, que mediaban entre los poderes celestes y los seres humanos:

> [...] como las Caldeas, como las Egipcias, hijas del Sol; gran receptáculo y condensación de ese poder que el hombre ve en el cielo y lo hacían descender y lo fijaban en la tierra. Por eso las ciudades antiguas eran como mapas celestes, réplicas y hasta imágenes del firmamento y del Sol [...]. La ciudad era así, un templo. Mas se diferenciaba del templo en que era la casa de los hombres y el templo

hemos dado una atención prioritaria a la situación de los jóvenes que hoy hay en España». <http://www.rtve.es/alacarta/videos/noticias-24-horas/banez-salida-jovenes-espana-se-llama-movilidad-exterior/1769825/>; <http://www.20minutos.es/noticia/1788690/0/fatima-banez/empleo-jovenes/movilidad-exterior/>

25. María Zambrano, «Una ciudad: París», *op. cit.*, p. 129.

26. *Ibid.*, p. 130.

27. *Ibid.*, p. 129.

> sólo de los Dioses[...]. Ninguna ciudad ha existido sin aspirar, como una persona, a la inmortalidad[28].

Más importante que el templo es la ciudad, precisamente por ser «la casa de los hombres». El templo *sólo* lo es de los dioses. Intermediaria y fronteriza siempre, la ciudad zambraniana es un receptáculo del trascender, «que mana de un vivir propiamente humano»[29]:

> Lo propio de una ciudad ha de ser algo que encierre una exigencia constante y que sea al par una dádiva. Un don de esos que obligan al que lo recibe sin que él se dé cuenta o sin que sea necesario que se la dé. Algo inmaterial y que se corporeiza, algo trascendente y que se convierte en pan de cada día. Algo que corresponde, que ha de corresponder, a los elementos esenciales que forman la figura, el cuerpo, la fisonomía de la ciudad[30].

Carmen Revilla aproxima las afirmaciones zambranianas a las concepciones desarrolladas por Roberto Esposito[31] sobre la «comunidad» a partir de la noción de *munus* entendida «como don que implica un deber, que denota intercambio y relación circular, un tomar para dar» generador de un «circuito de donación recíproca » sustentado en el vacío y la alteridad»[32]. La ciudad es en efecto un lugar de intercambio. No ofrece sin pedir algo; no puede ser atravesada sin más: para «cruzarla» es imprescindible, como sucede en los juegos, *pagar prenda*. Pero esos intercambios

28. *Idem*.

29. María Zambrano, «Un lugar de la palabra: Segovia», *op. cit.*, p. 164.

30. *Ibid.*, p. 165.

31. Roberto Esposito, en particular la presentación del desarrollo histórico, en *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003; [*Communitas. Origine e destino della comunità*. Turín, Einaudi, 1998].

32. Véase Carmen Revilla, «La ciudad, espejo de la historia», *op. cit.*, p. 45.

no lo son únicamente de mercancías, son también, como observaba Italo Calvino, «trueques de palabras, de deseos, de recuerdos»[33]. Cualesquiera de estos elementos podrían formar parte perfectamente de la «ofrenda» requerida por la ciudad:

> Una especie de puerto que hay que pasar; puerto y puerta ante la cual hay que depositar una ofrenda. Un dintel que, al modo como sucede en ciertos juegos infantiles, no se puede atravesar si se ha pisado raya y si no se ha pagado la debida prenda [...]. Mas este pasar no puede ser un simple atravesar, que la prenda reside ahí, en que no se pasa sin más por una ciudad y, si así es, no vale[34].

El incesante interés zambraniano por la ciudad y su propia experiencia de las ciudades vividas la lleva a deplorar la pérdida de la fe de la ciudad en sí misma, Ya en 1964 advertía: «es cosa en extremo grave este desvanecimiento casi completo de la creencia en la ciudad y del vivir por ella inspirado»[35]. En su opinión, la ciudad habría perdido la fe que comprendía un culto manifestado «en obras, en formas de vida, y desde luego en una liturgia»[36]. El abandono de estos rasgos distintivos sería para ella un indicio,

33. Italo Calvino, «Nota preliminar», *Las ciudades invisibles*, Aurora Bernárdez (trad.), Madrid, Unidad Editorial, 1999, p. 11-17; la cita, p. 16; [«Italo Calvino on Invisible Cities», *Columbia*, 8, 1983, pp. 37-42; «Presentazione», *Le città invisibili*, Milán, Mondadori, 1993]. «Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía», escribía también Italo Calvino al presentar su libro *Las ciudades invisibles*: Esta «Nota», que precede a una nueva edición del libro, corresponde a una conferencia pronunciada por el autor en inglés en 1983 en la Columbia University de Nueva York. La primera edición de *Las ciudades invisibles* vio la luz en 1972.

34. María Zambrano, «Un lugar de la palabra: Segovia», *op. cit.*, p. 164.

35. *Ibid.*, p. 163.

36. *Idem*.

quizá el más delator, «de que algo pasa allá en las raíces de este Occidente. Puesto que lo más creador de esta llamada cultura occidental ha sido la ciudad, las ciudades»[37]. A la preocupación por esta circunstancia, Zambrano suma, a veces, una llamada a la protección de la morada humana y denuncia con vehemencia su intolerable devastación.

Es ahora cuando pido la remisión al apéndice que figura al final del presente escrito, en el que se reproduce el artículo («Las vísceras de la ciudad») al que he aludido, y del que sugiero una doble lectura: una primera silente; y una segunda con la voz. El primer modo, que se impuso lentamente antes de convertirse durante el siglo XIII en el característico de nuestra modernidad, tiene muy poco que ver con la forma anterior de ese procedimiento, cuando el momento de la *lectio* era inseparable del de la *meditatio*; ésta, como recuerda Mariateresa Fumagalli, «nacía al mismo tiempo que la lectura e inscribía este ejercicio en la carne del lector además de hacerlo en su espíritu». La lectura en voz alta exige, además de la visual, otras dos naturalezas de memoria de lo pronunciado: una muscular de los movimientos de la cara y la boca, y otra auditiva de las palabras escuchadas[38]. Algo se forma entre estas tres clases de memoria, algo más, al igual que sucede en las combinaciones químicas, que se graba en la carne, esto es, se in-corpora en quien lee detenidamente. Proponer esa doble lectura no tiene nada que ver con un capricho nostálgico, en absoluto. La práctica, con el breve artículo de Zambrano, supone una buena prueba para constatar la inmediatez de este «algo más » al que acabo de referirme.

37. *Idem*.

38. Mariateresa Fumagalli Beonio Brocchieri, *In un aria diversa. La sapienza di Ildegarda di Bingen,* Milán, Mondadori, 1991, pp. 32-33.

❧ ❧ ❧

«Era en tiempos de Giordano Bruno, en tiempos del Renacimiento...». Así comienza el texto *ahora* leído, del que comentaré sólo algunos pasos. Con una estructura claramente deudora del discurso oral, nos sitúa de inmediato ante lo que la autora quiere advertir: la ofensa a la ciudad puede comportar su destrucción. Y no sólo destruye la ofensa proferida a lo visible sino también la infligida a lo más oscuro e íntimo, a las entrañas, a aquello que, aun permaneciendo oculto, es parte fundamental de un organismo, y en el caso que nos ocupa, de la ciudad[39]. Según Zambrano, el agravio o la desatención a lo «entrañable» de la ciudad trasciende a toda la ciudad y, como consecuencia de ello, trasciende asimismo al planeta y al universo. Para ella, la afrenta a cualquier parte del cosmos, por mínima que sea, produce desarmonía, y esa desarmonía causa enfermedad en todas las criaturas, incluidas, por supuesto, los seres humanos: «Imágenes terroríficas tenemos bien cercanas de esta situación», escribe, y escoge dos de *sus* ciudades, Venecia y México, como representación del dolor inferido a «las vísceras de la ciudad». Cuando Zambrano escribió su artículo dejó constancia de que los fundamentos de Venecia mostraban desde hacía mucho tiempo «su dolor, su incapacidad para seguir soportando esa vibración visceral».

Desearía ahora abrir un paréntesis al objeto de señalar que, mientras escribía estas líneas, en agosto de 2014, me

39. Cabe recordar que, para Zambrano, «nada de lo real ha de ser humillado». La autora recurre a variadas metáforas y símbolos para referirse a la oscuridad última a que hay que «descender» para hallar en el fondo oscuro los gérmenes de la luz, su aurora. Sobre esta cuestión, véase Jesús Moreno Sanz, «Introducción», María Zambrano, *La razón en la sombra. Antología,* Madrid, Siruela, 1993, pp. XX y ss.

era difícil sustraerme a lo que añadiría Zambrano a su artículo, si fuera conocedora de las advertencias aparecidas en los medios de comunicación: el turismo está hundiendo Venecia. Hasta veinte mil turistas visitan diariamente sus rincones. Muchos de ellos llegan a bordo de «monstruos marinos» de más de 40.000 toneladas, y el flujo de tales mastodontes no cesa. Ante las imágenes de esos gigantes navegando, o bien atracados en la laguna huelgan comentarios. Construida en un «lugar imposible», Venecia ha debido desarrollar históricamente técnicas para defenderse de las mareas altas, de la precariedad del suelo… Ahora necesita ayuda urgente o no sobrevivirá. ¿Y en cuánto a México D.F.? Ciudad de México está emplazada sobre lo que antiguamente fue un gran lago. Lugar de subsuelo peligroso, de acuerdo con los expertos sus problemas se están multiplicando. Muchos de los riesgos que presenta el subsuelo de la capital mexicana (hundimientos, contaminación, grietas, inundaciones), derivados de «ofensas» reiteradas, son difícilmente detectables, porque *no se ven*. Aunque por el momento se desconozcan las consecuencias, por ejemplo, de los vertidos irresponsables, es posible pensar que la difusión contaminante alcance en algún momento los mantos acuíferos, situación que sería desastrosa[40].

Pero volvamos al comienzo del artículo. El momento en que Zambrano recuerda la época en la que el mundo se mostró como «la unidad y la manifestación de un animal, de un ánima que tiene su cuerpo, de un cuerpo que sostiene

40. Una interesante información al respecto se encuentra en el artículo periodístico de Miriam de Regil, «Grietas, hundimiento y polución, riesgos en el subsuelo capitalino», *El financiero*, 2013, 15 de febrero, pp. 28-29: <http://www.especialistas.com.mx/saiweb/viewer.aspx?file=c8u0JHolyPzScjDD09MU1SREtI3dWsl1ctoWqR/exsIO5V@@iI/4X5tBCQSYRsfjn&opcion=0&encrip=1> [Consultado el 04/08/2014].

su ánima». Esa época –escribe– fue el Renacimiento y, dentro del mismo, los «tiempos de Giordano Bruno». Con ello se acerca a la cosmovisión bruniana, con el propósito de resaltar el valor de «las vísceras, las entrañas», por su incontestable participación en esa unidad. No hay que olvidar, sin embargo, que ese momento histórico al que la autora se remite no conoció una sola visión del cosmos, y aquella a la que se refiere no es la del universo triunfante en las universidades del mundo occidental, el cosmos geocéntrico y finito de Aristóteles, Ptolomeo y santo Tomás, donde la tierra ocupaba la posición más *baja,* que se correspondía con su establecida inferioridad ontológica. El universo bruniano es, en cambio, infinito y homogéneo. Para Bruno el cosmos es un *animal,* un ser vivo que contiene toda el alma en sí. Esta animación es la muestra de la inserción del filósofo en la tradición naturalista y platónica[41].

41. Escribía Giordano Bruno: «Digo además que este infinito e inmenso es un animal, aunque carezca de una figura determinada y de un sentido que se refiera a cosas exteriores porque él contiene toda el alma y comprende todo lo animado y es todo lo animado»; *Del infinito: el universo y los mundos,* Miguel Ángel Granada (trad., introd. y notas), Madrid, Alianza, 1993, p. 159; [*De l'infinito, universo e mondi*, Londres, 1584]. Al igual que su predecesor Nicolás de Cusa (*De docta ignorantia*, 1440), el esfuerzo de Bruno se dirige a la revalorización del prestigio metafísico de la tierra, algo que le había sido negado durante siglos por la cosmología aristotélico-ptolemaica. Me permito citar por extenso un hermoso pasaje en el que Zambrano se refiere a ese «extraordinario varón, ese ejemplar, uno de los más bellos del mundo», que para ella es Bruno: «La estatua de Giordano Bruno se encuentra, como bien es sabido en Campo di Fiori, en el mismo lugar en que fue quemado vivo, pues en tal bello lugar se celebraban los incendios tal como en la época de Nerón, pero ahora en virtud de otra fe. ¿De otra? ¿O no se tratará de la necesidad que el ser humano occidental tiene de hacer arder cuerpos vivos, de no conformarse con la llama del amor y ni siquiera con la llama del odio? Seguramente, sí, es la misma necesidad de ver arder al heterodoxo –no al enemigo: al heterodoxo–, al diferente, al distinto, al que se ha atrevido a ser él, a pensar y a sentir». María Zambrano, «Roma, ciudad abierta y secreta (I y II)», *Las palabras del regreso*, Mercedes Gómez Blesa (ed.), *op. cit.*, p. 163.

Zambrano se sirve de esta idea al señalar que acaso la ciudad no puede seguir sufriendo los atropellos que padecen sus vísceras. Sólo es posible evitarlos si se *siente* el mundo como esa unidad antes aludida, «como un animal viviente», ya que de lo contrario se transita por él creyendo poder pisotearlo todo. Los elementos que conforman la tierra, las cuatro raíces empedocleas del ser, deben sentirse muy a disgusto «en este instante». Así, el agua –a la que Zambrano reconocía como su elemento– puede lavar y purificar, ciertamente, pero también inundar cuando se empantana.

Y al igual que las aguas, las demás raíces acusan asimismo, «al menos en Occidente», la escasez de tiempo vivificador. Según repite, no se tiene tiempo, «al hombre le falta tiempo» para administrar, como le corresponde, el conjunto del universo. ¿Falta tiempo o se trata más bien de «esa especie de horror a la quietud para no caer en el vacío» lo que «desata el afán de llenar el tiempo»[42] y, en consecuencia, nos priva de él? La carencia consentida, el abuso permitido al que la autora se refiere severamente al final de «Las vísceras de la ciudad», provocan escisiones que alteran el orden y dificultan la reconciliación. Zambrano llama a respetar los períodos de restauración y a observar las cadencias de los distintos elementos del cosmos. Hay que disponer de un tiempo de atención, imprescindible para reparar en los signos del universo y escuchar las voces impresas en la naturaleza, es decir, sus ritmos y sus leyes. Si nos remitimos al «aviso del puro sentir que vive envuelto en el olvido en todo hombre», tales signos se nos aparecen como figuras impresas desde muy lejos, pero también desde muy cerca: «Mirados tan sólo desde este sentir, estos signos nos conducen, nos reconducen más bien, a una paz singular, a una

42. María Zambrano, *Notas de un método*, Madrid, Mondadori, 1989, p. 78.

calma que proviene de haber hecho en ese instante las paces con el universo»[43].

Apéndice

Las vísceras de la ciudad

María Zambrano

Era en tiempos de Giordano Bruno, en tiempos del Renacimiento, cuando el mundo se presentó más a la vista como la unidad y la manifestación de un animal, de un ánima que tiene su cuerpo, de un cuerpo que sostiene su ánima, su alma. Pero cuerpo y alma están unidos, y disienten a veces. ¿Por qué? Porque tienen las vísceras, las entrañas. Las vísceras de una ciudad pueden ser ofendidas por el hombre que no siente el mundo como un animal viviente y que, al pisar la Tierra, cree que puede poner el pie en cualquier lugar, ignorando que, al transitarla, podría hacerla temblar y sumergirla.

Imágenes terroríficas tenemos bien cercanas de esta situación. Quizá la ciudad no puede ya más que con sus vísceras, ciertas vísceras, sean pisadas, sean atropelladas. El caso de Venecia lo dice bien claro. Los fundamentos de los palacios venecianos, hechos como encaje, nacidos del agua como una flor, dan a entender desde hace mucho tiempo su

43. María Zambrano, *Claros del bosque, op. cit.*, p. 107.

dolor, su incapacidad para seguir soportando esa vibración visceral. En otras ciudades, como la de México, ya se sabe que el subsuelo es de agua; y el agua puede resistirlo todo, pero no indefinidamente.

Puede el agua disolverlo todo, puede reabsorberlo, puede volver a nacer, puede estar sucia o limpia, puede limpiarse a sí misma tanto o más que el fuego, que, cuando se reenciende, es el mismo fuego; pero, cuando el agua se purifica ella misma, no es la misma agua, ha habido como una acción invisible, directamente venida de la fundación del mundo, que nació, según nos dicen, del espíritu que reposaba sobre las aguas. Y ahora a las aguas, visibles o invisibles, a las del mar también y a las de los ríos, no se les deja un segundo, para que el espíritu que las alienta, que las vivifica, que las hace aguas vivientes y no un elemento simplemente amenazador, extienda su armonía.

Los elementos han de estar en este instante muy en disgusto con la Tierra de la que forman arquitectónica parte. La Tierra, el planeta, es una arquitectura de elementos, pero el hombre lo es también. El hombre está hecho de elementos y de algo más que los preside, que los unifica, que los dirige como una música que no puede ser rota continuamente, que no puede estar constantemente siendo interrumpida, siendo zarandeada, siendo convertida en una música distinta.

La armonía del cosmos y el latir de las estrellas son cosas ciertas, pero son ciertas si no se desligan de la armonía universal. Algunas partes del cosmos han de tener que ver directa y aun invisiblemente con ciertas rupturas, anomalías y enfermedades, también sociales y políticas, que podrían ser reacciones de esta armonía rota a la cual no se la permite rehacerse ni por un instante. Falta tiempo. Al hombre le

falta tiempo. El hombre, que es hijo de un robo, está abusando, al menos en Occidente, del robo que se le permite a esta armonía, a esta concordia de los cuatro elementos y de ese otro que los dirige, que los confina, que los limita, que los vivifica.

María Zambrano
en los albores de la postmodernidad teatral

La tumba de Antígona

Emmanuelle Garnier
LLA-CRÉATIS
Universidad de Toulouse

Introducción

Sabemos que María Zambrano empieza a interesarse por la figura de Antígona en el mismo momento en que Europa se encamina hacia el final de la Segunda Guerra Mundial[1]. Exiliada desde enero de 1939, escribirá en los años 40 los primeros textos de lo que posteriormente iba a ser su única y solitaria obra teatral titulada *La tumba de Antígona*, publicada en 1967. La génesis de la obra es en sí misma una obra, debido a su extensión en el tiempo (más de veinte años) y la madurez que supone tal germinación: el monólogo *Delirio de Antígona* publicado en 1948, los dos

1. Ver, por ejemplo, Ana Bundgård, *Más allá de la poesía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Trotta, Madrid, 2000.

manuscritos titulados *Cuaderno de Antígona* (1948), el ensayo *Antígona o de la guerra civil* (1958), el dossier *Cuadernos de Antígona* (publicado en 1962 pero que reúne textos de diferentes épocas anteriores) y el ensayo *El personaje autor: Antígona* (1965). Sobre estas bases, la pensadora construye su reescritura dramática del mito griego de Antígona y de la tragedia epónima de Sófocles que concluirá en 1946 en La Pièce, lugar donde residía en aquel momento, y que publicará posteriormente en 1967 en México[2].

De hecho, a la vista de las fechas indicadas, nos preguntamos si es razonable convocar el paradigma de la Postmodernidad para utilizarlo como herramienta de análisis de la obra dramática de María Zambrano. Desde el punto de vista de la filosofía, la *French Theory*, que dibuja los contornos de la filosofía postmoderna fundada en una crítica de la racionalidad propia a la modernidad, se desarrolla efectivamente en los años 60. Muy posteriormente, la sociología y su crítica del modelo de la razón totalizadora, se instalarán en el panorama de la postmodernidad, retomando por cuenta propia el final de los grandes relatos y la desconfianza frente a todo mecanismo de totalización.

En este sentido, proponerse analizar *La tumba de Antígona* bajo el prisma conceptual de la postmodernidad, representa sin duda lanzar un adoquín al estanque de la doxa socio-filosófica. No obstante, recordemos en primer lugar que las artes –y el teatro en particular– optaron muy pronto por orientaciones estéticas que las situaron

2. El texto sólo se edita en España una vez instalada la democracia, en el libro *Senderos*, Barcelona, Anthropos, 1986 (Colección: Memoria rota. Exilios y Heterodoxia). Otras dos ediciones salieron en España: *La tumba de Antígona*, versión de Alfredo Castellón, Madrid, SGAE, 1997 y *La tumba de Antígona (y otros textos sobre el personaje trágico)*, edición de Virginia Trueba Mira, Cátedra, 2012, (Colección: Letras Hispánicas).

en el paradigma postmoderno, y ello desde la postguerra. Pensemos, especialmente, en los teatros del absurdo que se fundamentan en un juego del escondite, en la búsqueda del sentido llevada por el espectador y que se desarrollan paralelamente al pensamiento de María Zambrano, la exiliada. Recordemos, igualmente, que es rompiendo los paradigmas científicos dominantes, como aparece la posibilidad de escapar a los sistemas de pensamiento fundados en una matriz racional y entregados a un conocimiento establecido y con frecuencia dogmático. ¿Podríamos, precisamente, aproximarnos de otra manera a una obra que rechaza, en el fondo y en la forma, el diktat de lo racional? Sabemos cuánto María Zambrano rehúye de los paradigmas: ahí radica toda la fuerza de su pensamiento y de su escritura. Eso mismo hace que este pensamiento y esta escritura sean difícilmente comprensibles en su globalidad, en su *totalidad*. Y solo apartándonos de esta aprehensión totalizadora es como mejor nos aproximaremos a las ideas sustanciales de la pensadora.

A partir de ahí, según el modelo del postmodernismo en arquitectura como precursor de la filosofía postmoderna, podremos preguntarnos si María Zambrano, con esta «encarnación» poética y dramática que representa *La tumba de Antígona*, no es, ella también, una filósofa-poeta precursora de la postmodernidad artística y filosófica por llegar. Señalaremos así varias características dramáticas fundamentales susceptibles de confirmar la hipótesis de una escritura en parte, por decirlo de algún modo, «pre-postmoderna», y que otras firmas dramáticas del paisaje español –mujeres sobre todo– vendrán posteriormente a trabajar a su manera [3].

3. Ver Emmanuelle Garnier, *Lo trágico en femenino. Dramaturgas españolas contemporáneas*, Bilbao, Artezblai, 2011.

El anti-*agon*

A nivel intraficcional, Zambrano opta por utilizar el mito de Antígona solo en su parte final, a partir del momento en el que Creonte hace recluir viva a su sobrina por haber transgredido la ley al enterrar el cuerpo de su hermano Polinices. De hecho, la escritora descarta no solo el nudo dramático del mito que es el conflicto fratricida, sino igualmente el triple asesinato que estructura el dispositivo dramático en Sófocles: el pasaje en el que, sorprendida cuando procede a los ritos funerarios prohibidos por el decreto del tirano, Antígona argumenta contra las palabras de su tío que le impone obediencia incondicional a la ley de la polis; aquel en el que su amante Hemón reivindica, no obstante la ley de su padre, una flexibilidad en la gobernanza y propone aceptar las leyes divinas incluso cuando éstas se oponen a las leyes profanas; aquel, en fin, en el que el divino Tiresias se opone valientemente a la decisión del tirano de condenar a Antígona. *La tumba de Antígona* sitúa de entrada a la (anti) heroína en su tumba y renuncia a toda situación en la que la palabra podría ser el motor de una acción. De lo que priva a la tragedia es, claramente, del *agon*, y con ello a la acción misma. En esta obra no hay conflicto central entre dos personajes, lo cual aseguraría la dramaticidad de la obra, no hay ningún juez encarnado en un personaje coral o de otro tipo. Antígona habla «contra», como lo indica siempre la misma etimología de su nombre, pero ya no en esa relación dialéctica que fundamentaba la acción dramática de la tragedia clásica. Habla contra Sófocles, contra el modelo antiguo, pero ya no opone un punto de vista, ya no argumenta, ya no razona.

Ahora bien, sabemos que en el teatro postmoderno, el *agon* apenas está presente en el núcleo de la acción trágica

y que esta es reemplazada por una modalidad trágica muy alejada del canon clásico.

De la tragedia a lo trágico

Al elegir retomar la tragedia de Sófocles, tal y como precisa en las primeras líneas de su texto, María Zambrano entiende borrar un error: Antígona no podía suicidarse ya que ella nunca había dispuesto de su vida. Pero igualmente porque este suicidio solo podía hacer desaparecer la verdadera tragedia. A partir de ahí, «la Tragedia no sería nada más que el relato de una catástrofe o de una serie de ellas, en el cual, a lo más, se ejemplifica el hundimiento de un aspecto de la condición humana o de todo ella», como escribe la misma Zambrano en la primera página de su prólogo[4]. El mito griego inicial, por lo demás, no preveía este final violento elegido por el dramaturgo griego, y el mismo Esquilo en su tragedia *Los siete contra Tebas* (467 a.C. aproximadamente) hacía huir a su heroína encarcelada en los brazos de Hemón, su amante e hijo de Creonte, y fundar una familia.

Desde el principio del prólogo, la autora plantea por tanto la cuestión de la tragedia. Al relegar así a Sófocles al rango de los contadores de catástrofes, abre la vía de «lo trágico» –y no de la tragedia– como única modalidad capaz de revelar «la verdadera y más honda condición de Antígona de ser la doncella sacrificada a los "ínferos"»[5] y, más allá, capaz de enunciar la esencia humana no a través del único *logos* racional y dialéctico de la tragedia, sino mediante una palabra poetizada que lleva al lector/espectador hacia

4. María Zambrano, *Senderos*, *op. cit.*, p. 201. Cito en esta edición de aquí en adelante.

5. *Ibid.*, p. 202.

la experiencia de una emoción metafísica que le conduce a experimentar, a través de una sensación de fragilidad, la impotencia de la condición humana frente a los elementos que la sobrepasan.

En efecto, desde Schelling, como recuerda Peter Szondi [6], es decir desde finales del siglo XVIII, y más aún desde Nietzsche, tan querido a María Zambrano, lo trágico, en tanto que categoría filosófica, gana los favores de los autores literarios en detrimento de la tragedia[7]. El sentimiento de lo trágico que «pone en juego una visión de conjunto de la existencia humana, desde Hegel (*Estética*, 1832) hasta Nietzsche (*El nacimiento de la tragedia*, 1871), y desde Schopenhauer (*El mundo como voluntad y como representación*) hasta M. de Unamuno (*Del sentimiento trágico de la vida*, 1914)»[8], es pues llevado a escena por María Zambrano al colocar a Antígona en su tumba, al principio de su «dormición virginal». Allí se le da la palabra, en ese momento preciso de su transformación, en este umbral que, según Mircea Eliade, «es a la vez el hito, la frontera, que distingue y opone dos mundos y el lugar paradójico donde dichos mundos se comunican, donde se puede efectuar el tránsito del mundo profano al mundo sagrado»[9], donde el *logos* se hace poesía de lo trágico. Abandona al *agon* racionalizador y elige la poesía de lo trágico. Así, la filosofía abandona el drama, «el cual postula una solución o una síntesis posible», y se vuelve hacia lo trágico «que es apórico por

6. Ver Peter Szondi, *Essai sur le tragique*, Belval, Circé, 2003, pp. 15-19.

7. Ver también George Steiner, *La muerte de la tragedia*, Madrid, Siruela, 2011.

8. «Tragique», *Dictionnaire des littératures française et étrangère*, París, Larousse, 1992.

9. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 24.

construcción»[10]. Un trágico del que Jean-Marie Domenach augura la llegada desde 1967 en su obra capital para la fundación del paradigma de la postmodernidad (*El retorno de lo trágico*), con el fin de alejar la dialéctica ideologizante:

> lo trágico acosa, anuncia antes de elucidar, […] nos autoriza a mantener en suspenso todo el tiempo posible el juicio y las conclusiones. La ambigüedad es su dominio, donde las verdades no se recuperan construidas, como en la dialéctica, sino que se manifiestan en su vitalidad original, se enuncian en su incompatibilidad y, a veces, se transfiguran. A mi entender necesitamos más este revelador que todos los simplificadores que nos ofrecen los ideólogos, magos y sabios, ya que, como una iluminación venida desde otro lugar, sorprende a una sociedad racionalizada, conciliadora[11].

El instante eterno

Ese «mantenimiento en suspenso del tiempo» es precisamente el que propone la poetiza-filósofa al sustraer a la tragedia de Sófocles lo propio de la «acción» aristotélica. Al situar a su personaje en una temporalidad irreal, ya que es estirada hasta el extremo, escapa a toda propuesta mimética, ofreciéndole al tiempo una dimensión simbólica: si bien sitúa su relato dramático «durante una sola revolución del sol», como aconsejaba Aristóteles[12], ella también lo sitúa en una aurora infinita, es decir, en una fijeza temporal que permite a su personaje que huya de las «redes del

10. Michel Maffesoli, *L'instant éternel*, *Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*, París, La table ronde, 2003 [1ª ed. 2000], p. 33.

11. Jean-Marie Domenach, *El retorno de lo trágico,* traducción de Ramón Gil Novales, Barcelona, Península – Edicions 62, 1969, p. 8.

12. Aristóteles, *Poética*, V, 10.

racionalismo»[13]. Es, por consiguiente, en el «instante eterno» de su muerte, tan querido por los teóricos de la postmodernidad, donde se inscribe la obra de María Zambrano, y de manera aún más innovadora para una reescritura de una tragedia de las más clásicas de la cultura occidental. El presenteísmo se impone, no como el *hic et nunc* del gozo vitalista adoptado en algunas dramaturgias posteriores al privilegiar un trabajo sobre la búsqueda del placer[14], sino como el tiempo inmóvil propio a las tradiciones místicas que encuentra su sentido en una transcendencia inmanente. «Hay algo de divino, afirma Maffesoli, en la acentuación del presente. Un divino trágico, aunque un poco cruel al no proyectar, en un porvenir hipotético, la resolución de problemas que se plantean hoy»[15]. Antígona rechaza por tanto la racionalización del mañana y se hunde en el presente de su desaparición, en esta «secreta cámara donde la luz se enciende»[16].

Por lo demás, la misma autora comenta, en el prólogo, esta necesidad del tiempo:

> Ningún oráculo divino le ha señalado a esta muchacha su destino. […] Antígona estuvo sola. Se le dio una tumba. Había que dársele también tiempo. Y más que muerte, tránsito. Tiempo para deshacer el nudo de las entrañas familiares, para apurar el proceso trágico en sus diversas dimensiones. Y un morir, un género de

13. Michel Maffesoli, *El instante eterno*, p. III.

14. Para Michel Maffesoli : «… tradicionalmente, la cultura del placer va de la mano de la conciencia trágica del destino. Podemos afirmar que la teatralidad cotidiana, la búsqueda de lo superfluo, e incluso de lo frívolo, también, por supuesto, la importancia otorgada al *carpe diem*, sin olvidar el culto del cuerpo bajo diversas modulaciones, todo ello es la expresión de tal conciencia trágica», *L'instant* éternel, *op. cit.*, p. 31.

15. Michel Maffesoli, *L'instant éternel*, *op. cit.*, p. 56.

16. María Zambrano, *Senderos*, *op. cit.*, p. 262.

> morir conveniente para que dejara algo, la aurora que portaba, y para que saliera purificada de lo que fue al mismo tiempo infierno y purgatorio, hacia su destino ultraterrestre, tal como siglos después dijera alguien de sí mismo: «*Puro e disposto a salire alle stelle*»[17].

Una estrella que la Antígona zambraniana encuentra al final de «su» monólogo, antes del último intercambio con los Desconocidos: «Ahora sí ha de ser la hora ya. Ahora que está aquí la estrella»[18]. Una estrella que Clarice Lispector, el alma gemela de María Zambrano, consigna en su novela *La hora de la estrella*[19]... «la hora en la que aquella que muere, se transforma por un instante en la estrella de su propia vida, realizada para siempre»[20].

El ciclo y el círculo

Para ubicar a su personaje en una ética del instante, María Zambrano utiliza una figura de lo más común en el teatro postmoderno: la del ciclo.

> Sabemos que la estética postmoderna se basa en la visión de un tiempo curvado, vuelto sobre sí mismo, encerrado y por decirlo de otro modo «cumplido», que hace posible la aparición de un movimiento alternativo o de un inmovilismo que puede desembocar en un presenteismo «hypermoderno» tal y como lo ve Gilles Lipovetsky[21].

17. *Ibid*., p. 205.

18. *Ibid*., p. 262.

19. Clarice Lispector, *A hora da estrela,* Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

20. Presentación de la obra traducida al francés en el portal de la editorial Éditions des Femmes (edición de 1985): <http://www.desfemmes.fr/ecrits/fictions/lispector_l%27heure.htm>, [consultado 20/05/14].

21. Emmanuelle Garnier, *op. cit*., p. 222. Gilles Lipovetsky precisa, en efecto: «Definida por el agotamiento de las doctrinas de la emancipación y el creciente poder de un tipo de legitimación centrada en la eficiencia, la

Observamos, efectivamente, que las dramaturgas españolas de los años 90 del pasado siglo convocan de forma repetida esta figura cuya proximidad con el cosmos y con el cuerpo femenino se impone a la mente. La sabiduría del ciclo, estrechamente unida con lo femenino, está en el centro mismo del paradigma postmoderno. Y María Zambrano podría ser una de las precursoras radicales en el campo del teatro e igualmente en el de la filosofía.

En *La tumba de Antígona*, el ciclo de vida es omnipresente. No porque sostenga el dispositivo dramático de la obra, la cual, como hemos visto, radica más bien en el inmovilismo desde el punto de vista de la acción, sino porque constituye la base reivindicativa del personaje femenino. En su prólogo, la filósofa precisa:

> Se presenta entonces la tragedia propia de ella, de Antígona en este su segundo nacimiento que coincide no con su muerte, sino con ser enterrada viva –perfecto contraposición de aquel su destierro cuando se abría a la vida. Un segundo nacimiento que le ofrece, como a todos los que a esto sucede, la revelación de su ser en todas sus dimensiones; segundo nacimiento que es vida y visión en el *speculum justitiae*[22].

A la tierra sutilizada de la exiliada, corresponde «la tierra prometida» del enterramiento que clausura el texto zambraniano. En esta inversión sobre la que la autora construye su reescritura de la tragedia, el discurso de este personaje femenino condenado a muerte transforma la linealidad de la vida situada entre un antes, en el que ella habría nacido, y un después, inminente, en el que morirá. «Estoy aquí sola con la vida. Pero no te llamaré, muerte, no te llamaré.

época llamada postmoderna acompaña a la predominancia del aquí-ahora», *Les temps hypermodernes,* París, Grasset, 2004, p. 82.

22. María Zambrano, *Senderos*, *op. cit.*, p. 213.

Seguiré sola con toda la vida, como si hubiera de nacer, como si estuviese naciendo en esta tumba», afirma desde el principio de su discurso dramático. Después: «Iré a nacer aquí ahora. Me han devuelto a la prisión de donde no había salido nunca, prisionera yo de nacimiento»[23]. En esta tumba-cuna, vida y muerte se fusionan para regresar a una entidad cósmica original. Así, y según el ciclo del eterno retorno nietzscheano, «la muerte asumida trasciende en una vida más plena»[24]: un camino iniciático por excelencia. A partir de ahí, el centro del círculo simbólico de esta tumba es un nido: «Una cuna eres; un nido. Mi casa. Y sé que te abrirás. Y mientras tanto quizás me dejes oír tu música, porque en las piedras blancas hay siempre una canción»[25]. Una canción de cuna, sin duda alguna. Palabras diferentes que escapan al *logos* racional y que abren de par en par la puerta a la emoción.

El otro ciclo explorado por el texto zambraniano, es el ciclo solar, particularmente presente en *La tumba de Antígona*, con una hiperpresencia del Sol, personificado por la interpelación de la que es regularmente objeto. Luz auroral o crepuscular, luz simbólica del conocimiento: todo se funde en el mismo instante. El campo léxico de la luz y la sombra, de una densidad extrema en algunos pasajes, y sobre todo al comienzo de la obra, teje una tela gráfica y sonora en la que se diluye el sentido de las palabras repetidas. Al ciclo del día corresponde el ciclo de la repetición léxica y sintáctica como para intentar exprimir la esencia de la palabra, esa palabra que el personaje convoca con sus deseos:

23. *Ibid.*, p. 226.

24. Michel Maffesoli, *L'instant éternel*, *op. cit.*, p. 211.

25. María Zambrano, *Senderos*, *op. cit.*, p. 225.

> Y ¿qué me dices tú, luz del Sol? Sí, ahora lo sé, todos los amaneceres iba a tu encuentro, luz pura de la mañana, te ponías rosa, roja a veces, eras la Aurora. Yo esperaba de ti la palabra, y sólo me dabas el Sol, días tras día, el Sol. Nunca llegué a oírte; de aquel silencio tan blanco de tu ser nunca vi nacer la palabra. Te encendías, no para darla, te encendías sólo por el Sol..., sólo por el Sol te encendías, sólo el Sol me dabas[26].

Unos personajes difusos

A partir de ahí, ese lugar fuera del tiempo y del espacio con el que está involucrado el personaje, crisol en el que se fusionan los contrarios, en el que se unen los extremos, es el escenario único en el que se vierte una palabra poética unificadora. Un espacio escénico y dramático a la vez que escapa a los cánones del género dramático y que dispersa los componentes clásicos a la vez que los conserva reunidos a través de un discurso poético. Con esta dispersión, María Zambrano parece abrir la vía a las dramaturgias postmodernas de la fragmentación.

Más allá, la dispersión concierne al modo de expresión utilizado por la autora, ya que *La tumba de Antígona* convoca dos formas distintas ante nuestra mirada: el prólogo, bajo la forma aparente de un ensayo filosófico, y aquello que la disposición tipográfica permite calificar como una obra de teatro. El lector se encuentra así colocado frente a una doble deconstrucción de las prácticas enunciativas y de sus contornos genéricos: cada una de las partes deconstruye en parte el género que utiliza y el conjunto obliga a inventar un sentido de lectura (y una lectura del sentido) aleatorio. La lógica tradicional de la lectura se desmonta

26. *Ibid.*, pp. 223-224.

en beneficio de una dispersión creativa que compromete enormemente al receptor en su trabajo de construcción de sentido. Y este fenómeno es tanto más marcado desde que disponemos de la edición de Virginia Trueba que pone a disposición del lector todo el ciclo de escritura sobre el personaje de Antígona sin que sepamos con exactitud el sentido de escritura, como si el tiempo, aquí también, hubiese estado suspendido en beneficio del verbo considerado como una efracción «informe».

Este carácter informe contamina todos los sectores de la obra ya que aparece como la implementación de esta razón poética cuyos principios María Zambrano desarrolla en su obra *Filosofía y poesía*. Los personajes de la obra de teatro no escapan a ese tratamiento, sometidos a *La crisis del personaje en el teatro moderno* (Robert Abirached[27]), crisis a su vez radicalizada en el teatro postmoderno (Ryngaert-Sermon[28]). Ningún carácter en esta obra. Por una parte, siguiendo las huellas de Strindberg y de su «teatro íntimo» que «sustituye [al carácter] otro sistema de referencias para construir al personaje: la realidad interior del hombre»[29], la Antígona de María Zambrano, aunque sea el personaje muy identificado de la historia del teatro, con un nombre, una posición y una historia familiar, aparece como un ser en la noche. Ninguna didascalia viene a fijar sus rasgos físicos o de carácter. Aunque se beneficie de su historia teatral y de que el lector la identifique perfectamente, es pura palabra, surgimiento verbal descarnado. A su alrededor,

27. Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, París, Grasset, 1978.

28. Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, 2006.

29. Robert Abirached, *op. cit.*, p. 204.

«sueños» (la Hermana); sombras (la Madre); siluetas dibujadas por el débil resplandor a veces presente en la tumba (los Hermanos); fantasmas; murmullos; «personajes» creados por la interpelación del discurso dialógico: los dioses, el sol, la noche; un personaje fantasmagórico (la Harpía); personajes identificados (los Desconocidos); y, como si se tratase de un coro antiguo, el discurso de la misma filósofa en su texto inaugural comentando de forma didáctica la historia dramática que ha de ocurrir: un discurso de la razón encarnado después por el personaje ficcional.

Como en el teatro posterior, los personajes de María Zambrano están poco individuados en el tratamiento dramatúrgico que reciben. Su carácter difuso los aproxima a esas entidades postmodernas convocadas en los escenarios postmodernos y de los que Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon definen los principales marcadores identitarios: «Presente, elipsis, discontinuidad, fragmentación, simultaneidad, peso del pasado, inmovilidad definitiva»[30]. La filósofa convoca a una constelación de personajes cuyos referentes le son familiares al lector, pero ella los «defamiliariza»[31] en cierta forma por el tratamiento inaudito que les impone. Sus contornos físicos son abstractos –sustraídos podríamos decir incluso– y sus discursos pertenecen a una enunciación un tanto suspendida en el aire. Del personaje informe nace una palabra estelar que se erige por encima de los personajes.

30. Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon, *op. cit.*, p. 24.

31. Ver acerca de esta noción: Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon, *op. cit.*, pp. 28-29, que remiten al concepto de «defamiliarización» propuesto por los formalistas rusos.

Logos, poesía y femenino

De tal manera que los personajes son ante todo voces captadas en un sistema enunciativo; son ante todo enunciadores. María Zambrano hace hablar a voces y propone una escucha alucinada de aquellos que están muertos, verdaderos «cuerpos sin órganos» del *Anti-Edipo* de Deleuze y Guattari, y fantasmas de todos los exiliados. A través de monólogos interpelativos y de diálogos irreales, flujos de voces atraviesan el espacio dramático; la palabra se pone al servicio de las ideas desarrolladas. Pero, ya lo hemos mencionado, la racionalidad del *logos* ya no es la de las obras de Sófocles en las que la palabra era el instrumento de la acción. Aquí, el *logos* es la acción en sí (Vinaver[32]): mediante su discurso, Antígona impone –por fin– sus propias ideas, pero de una forma que le es igualmente propia, ya que la enunciación en esta obra es portadora de una carga poética muy sustancial. El significante se eleva a un nivel equivalente al del significado, sobrepasándolo a veces: poesía y razón mezcladas, como una encarnación del principio reivindicado por la filósofa.

A partir de ahí, la voz en el escenario funciona como lo que Anne Ubersfeld llama una señal, «una especie de 'despertar' que obliga al espectador a 'estar atento', o, mejor dicho, a orientar su atención hacia lo que no es el mensaje evidente; a buscar el sentido del enigma, y sobre todo a oír en la palabra otro mensaje»[33]. Ahora bien, sabemos que ese mensaje «distinto» preside también la escritura dramática postmoderna. En ella, los personajes tienen una

32. Ver Michel Vinaver (dir.), *Écritures dramatiques. Essai d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 900.

33. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, París, Belin, 1996, pp. 119-120.

caracterización exterior con frecuencia difusa, pero al no ser ya actantes, su palabra prima sobre sus acciones y el reparto de los enunciados puede no estar equilibrado, como aquí en Zambrano. En estas dramaturgias llamadas «de la palabra», los flujos verbales, al no estar ya canalizados exclusivamente por el intercambio interpersonal, y al ser con frecuencia pregnante la función poética del lenguaje que se despliega en ella, las obras reclaman una participación más activa por parte del receptor. En este sentido, *La tumba de Antígona* tiene, una vez más, acentos de postmodernidad.

Si es cierto, como afirma Paul Ricœur, que «la esencia de lo trágico solo se descubre a través de una poesía, de una representación»[34], María Zambrano utiliza precisamente esta modalidad para exprimir la quintaescencia de esta mujer mítica que el teatro ha modelado a placer a lo largo del tiempo. «Antígona no sistematiza, su sabiduría se expresa poéticamente mediante un verbo, tan pronto poético, metafórico, tan pronto parabólico, alegórico, figurado»[35]. Para la escritora Zambrano, la Ley Nueva de la que habla la Antígona en su obra, sería pues «la «ley secreta» esencial, y sin embargo poco admitida, la del deslizamiento del racionalismo hacia la sensualidad, de una tipología social dominada por el pensamiento hacia otra donde el sentimiento prevalecería»[36].

A través de Antígona es también esa otra mujer que es la exiliada de la República Española la que expresa su

34. Paul Ricœur, «Aux frontières de la philosophie. Sur le tragique», en *Esprit* (marzo de 1953), pp. 449-467.

35. Camille Lacau St. Guily, *María Zambrano,* La tumba de Antígona*, Y otros textos sobre el personaje trágico*, París, PUF, 2013, pp. 90-95.

36. Michel Maffesoli, *Le réenchantement du monde. Une éthique pour notre temps*, Paris, Perrin, 2009, p. 97.

sentimiento trágico de la existencia. Filósofa, poetiza, «dramaturga-rapsoda», diría Jean-Pierre Sarrazac, «excava generosamente en esa memoria oscura de las formas, las tensiona y las reúne en una especie de mosaico»[37]. Su escritura –femenina, y por ello postmoderna[38]– se une a la de los presocráticos. Es pura dispersión. Al escapar de la unidad metodológica de la dialéctica por la razón poética, *La tumba de Antígona* se convierte así en este «himno post-orteguiano» señalado por Camille Lacau St. Guily. En eso también, María Zambrano abre el camino de la postmodernidad y de su necesidad de reencantar al mundo...

Conclusión

De hecho, lo hemos visto, al cuestionar los fundamentos de la obra de Sófocles de la que nos propone aquí una reescritura totalmente personal, María Zambrano subvierte la dramaticidad occidental clásica basada en el poder masculino del lenguaje y de la razón. Al despojar a la fabula del *agon*, privilegiando así la modalidad trágica sobre la misma tragedia, al abolir el tiempo y el espacio, al elegir personajes difusos y una palabra dispersa, al convocar, finalmente, la poesía como modo enunciativo, su obra establece características innovadoras, las mismas de las que se apropiarán los dramaturgos de la postmodernidad que llevarán después, de una manera más sistemática y a veces incluso hasta el extremo, sus experimentos sobre el desmantelamiento del teatro tradicional.

37. Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines,* Lausanne, Éditions de l'Aire, 1981, p. 149.

38. M. Maffesoli habla de «feminización del mundo» en la era postmoderna, en *L'instant* éternel, *op. cit.*, p. 207.

Antígona, divinidad incorpórea en el mundo poético de María Zambrano

María Carrillo
El Colegio de San Luis

> Hoy andaba debajo de la muerte
> y no reconocía sus cimientos.
> Andaba a la deriva por debajo del cuerpo
> confundiendo los dedos con los ojos.
>
> José Ángel Valente, «Hoy andaba»

La historia de una joven valiente y rebelde que murió por defender el amor fraternal por encima de la ley dominante del tirano Creonte ha sido objeto de numerosas representaciones. La oposición entre las leyes divinas y humanas, el destierro de Edipo, el combate fratricida entre Polinices y Etéocles, las diferentes reacciones de las hermanas, son elementos que han hecho de la Tragedia de Antígona un mito dispuesto a ser recreado. La versión de Sófocles mostraba el suicidio de la heroína como el último gesto de rebeldía; era la acción que la mantenía fiel a las leyes divinas deslindándola del horror de la guerra entre sus hermanos, ambos

incapaces de alternar el gobierno de Tebas. ¿Cómo fue posible que Antígona de ser un personaje secundario en la historia familiar se convirtiera en portadora de una condena a muerte? Muertos los dos hermanos, el rey Creonte declaró a Polinices traidor a la patria por haber llevado un ejército foráneo para recuperar su turno en el poder (Etéocles no quería cederlo nuevamente). Su castigo consistiría en permanecer sin sepultura, pero aquí Antígona aparece activamente en la historia oponiéndose al designio de Creonte, dando sepultura a su hermano. La descendiente de Edipo y Yocasta, habiendo padecido pasivamente las desgracias de su familia, decide actuar por primera vez y, en venganza, Creonte la condena a ser enterrada viva. Antígona se rebela nuevamente a su castigo matándose ella misma en su celda y así se desencadena el final trágico, catarsis violenta, que determina la imagen final de la heroína griega.

Cuando Zambrano retoma esta historia, considera que la rebeldía presente en el mito de Antígona debería llevarse a otro plano. De la versión original, celebra la acción de los débiles, antes que la pasividad, además de la necesidad imperante de dar voz a los vencidos. Sin embargo, ella no está de acuerdo con la resolución en el suicidio de la protagonista. La explicación que nos ofrece al respecto habla de la necesidad de transitar por los «abismos del tiempo»; es decir, aceptar el transcurso temporal transformándose y reinventándose. Así, Antígona tendría que emprender un camino de reflexión y sobre todo debería tener el derecho de contar la versión de su propia historia. Por eso el suicidio rompe el orden del tiempo negando las posibilidades de expresión de la heroína trágica, sin las cuales su muerte terminaría por desvanecerse en el olvido.

La Antígona zambraniana debe evitar la acción violenta –física– de darse muerte por su propia mano. A cambio, le es asignada la misión de permanecer enterrada viva en su tumba. Parecería ésta una solución igualmente violenta y aterradora, de no ser porque la tumba se convierte en el lugar desde el cual es posible emprender un camino –proveniente de la tradición mística– de reflexión, purificación y finalmente de reconciliación. Así, la tumba adquiere la simbología de un no-lugar[1]. Es el tránsito entre la vida y la muerte que se niega a acoger cualquiera de los dos extremos y que exige establecer a su paso un proceso de desmaterialización.

La pérdida de ataduras como condición para el «vuelo místico» es uno de los elementos más representativos de la última etapa de la obra zambraniana. Sólo cuando se acepta la desposesión y el abandono, el corazón (centro del saber irracional) gana la batalla a la razón. El tiempo se impone sobre el espacio, desplazando el peso corporal a un segundo plano, o bien haciéndolo desaparecer por completo. Es posible que Antígona, al ser el personaje que encarna todas estas aspiraciones teóricas de la autora, atraviese su propio proceso de descorporeización. La heroína que no está «ni en la vida ni en la muerte» adquiere condiciones fantasmales. Su dimensión corporal se desvanece con la representación de elementos mínimos: las sienes, el corazón, el manto.

Esta condición ya aparecía desde antes de su llegada a la tumba. Recordando este pasaje en el que Antígona se describe a sí misma vemos que la conciencia del propio cuerpo le fue negada por completo:

1. Angelina Muñiz-Huberman, establece una sugerente correspondencia entre la tumba y el espacio del exiliado, en cuanto lugar de tránsito entre la tierra y el cielo, la vida y la muerte, en «En torno a María Zambrano», *El siglo del desencanto*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 109-152.

> Ni el agua lustral, ni la corriente del río, fueron bastante potentes para arrancarme esta piel del terror. Nunca estuve desnuda; mi piel fue deshojada por ese parásito. Un día me vi de repente y me dio sobresalto. ¿Era yo esa larva sin cuerpo, sin más espesor que el necesario para ser visible? Impalpable como las figuras de los sueños, como un recuerdo. Y era ese mi cuerpo, sustraído desde siempre al despertar[2].

A partir de esta descripción es posible pensar que es una imposición de los «otros» lo que la obliga a esta renuncia. En este primer momento de la historia, la ausencia de cuerpo es una condición asignada, y no una elección. Así lo demuestra la simbología de su manto, distinción social y familiar, que esconde el cuerpo y termina por desintegrarlo: «una túnica ésta que me pusieron ya de niña y que ha ido creciendo conmigo hasta ser como mi propia piel» (p. 179).

Por el contrario, se enfatiza con gran insistencia su capacidad reflexiva en la alusión a las sienes y la caja craneal. Dice Antígona en el mismo pasaje: «La desgracia golpeó con su martillo mis sienes hasta pulirlas como el interior de una caracola, hasta que fueron como dos oídos que sentían los pasos blandos de la desdicha» (p. 178). Se sugiere aquí el papel originario de la racionalidad como medio de defensa frente al peso de las emociones en sí mismas carentes de lenguaje. Conforme avanza la historia, Antígona dará el paso hacia el conocimiento no racional. Con la meta de encontrar, como se dice en el Prólogo, «la palabra que llega al corazón» aparece una serie de metáforas sobre el corazón, símbolo de lo fragmentario y de la experiencia del saber temporal. Un ejemplo es cuando Antígona rememora la

2. María Zambrano, *La tumba de Antígona*, edición de Virginia Trueba Mira, Cátedra, Madrid, 2012, p. 179. Todas las citas provienen de esta edición. En adelante solamente se indicará la paginación en el texto.

experiencia del exilio vivida al lado de su padre Edipo: «y no hay lugar donde el corazón pueda ponerse entero. Y hay que irlo a buscar porque se pierde. […] No hay que permitir que nos deje, ni que se vaya en la noche por su cuenta. Hay que esconderlo a veces, eso sí» (p. 231). En esta cita es posible constatar que para Zambrano, la metáfora del corazón encierra una experiencia de vida y su tránsito por el saber irracional: traspasa las dimensiones corporales convirtiéndose en una construcción abstracta.

Sorprende, sin embargo, que en la versión anterior de la obra publicada en la revista *Orígenes* en 1946 la representación de Antígona fuera bastante distinta. Allí Zambrano describía las características que marcaban el paso del tiempo en la imagen física de la protagonista:

> El tiempo y solo el tiempo ha deshecho mi traje de desposada, de novia de la muerte, de esposa prometida a los muertos. El tiempo ha colgado de telas de araña esta sepultura, esta cámara nupcial; ya se enredan a mis brazos, ya se adhieren a mis cabellos. […] Mi sangre es ya de pálido azul, primero fue como aquellas flores que arranqué al borde del camino. (p. 250)

Nos encontramos con un personaje que tiene un cuerpo desgastado. Los cabellos, los brazos, la sangre, forman una imagen más humana pero también más deteriorada en relación con aquella de la versión final. ¿De dónde provendrá esta elección estética? ¿Antígona es un caso aislado? Tal vez indagando en la representación de otros personajes femeninos en la obra de Zambrano se encuentre una posible respuesta.

Las divinidades femeninas

Encontramos otras divinidades zambranianas. Están Atenea, Afrodita, Core, Artemisa, Diotima de Mantinea. Si bien cada una es distinta, es posible encontrar en todas una cierta renuencia a la descripción de sus dimensiones físicas. En el libro de 1955, *El hombre y lo divino*, Atenea es la diosa que tiene más semejanzas con la heroína trágica. El cuerpo de la diosa griega de la razón es descrito a partir de sus atributos distintivos: el casco y el escudo. El referente visual de Zambrano es el bajo relieve más conocido de la diosa guardiana de Atenas. La interpretación de esa imagen pone en evidencia el cansancio de la diosa apoyada sobre sus armas y el peso que le impone el casco. Es: «una muchacha cargada con las armas del padre, contraída en un esfuerzo que linda con el dolor»[3]. Igual que la túnica de Antígona, el casco de Atenea proviene de una historia impuesta. La herencia de su padre Zeus la obligó a permanecer inmóvil, debiendo cuidar en todo momento de la seguridad de Atenas.

Posteriormente en *Claros del bosque* al volver sobre esta diosa Zambrano centrará la atención en el escudo que porta la cabeza de la Medusa. Uniendo dos mitos distintos, el horror de la Medusa se incrusta en el escudo de Atenea para otorgarle una cualidad especial: la creatividad intelectual, dualidad visión y creación, otra semejanza con Antígona. Es ésta no obstante una condición restrictiva dado que la producción intelectual es la única concepción que Atenea puede permitirse. No puede ser madre ni esposa. Siendo éste su destino carece de una dimensión corporal. No tiene un cuerpo porque en el mundo zambraniano no lo necesita.

3. María Zambrano, *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 52.

Afrodita es el ejemplo opuesto. Es una de las pocas representaciones de la sensualidad, si no es que la única en *El hombre y lo divino*. La imagen de Afrodita Urania, proveniente de la Teogonía de Hesíodo, se confunde con el mar y la espuma que la rodean. Su corporeidad se reduce a un gesto: la sonrisa. Esta descripción pone en relieve el movimiento de ligereza, dejándonos constatar que se trata de una representación etérea:

> Hija como era de una herida y de un llanto. […] El llanto quedará reducido, en el mito de su nacimiento, a la espuma, sonrisa y llanto al par, juego en la superficie del misterio, ignorante de los abismos que la sostienen[4].

Estas divinidades opuestas entre sí y representadas en contextos tan distintos nos hacen pensar que renunciar a la corporeidad de los personajes femeninos es una elección estética constante en la autora. Otros ejemplos similares aparecen en *Claros del bosque* con figuras como Core o Artemisa. Core-Perséfone, diosa del mundo subterráneo, es asimilada a la metáfora de la flor, que se analizará más adelante, y pierde por lo tanto su corporeidad: «El abismo que se abre en la flor, en esa sola flor que se alza en el prado, que se alza apenas abierta enteramente»[5]. Mientras que en Artemisa encontramos una fusión con la luna. Sus cualidades se pierden en medio de la atracción fatal de la luz lunar. Dice Zambrano: «La luna, ella, diosa que quizá se rebeló contra la ocultación, lo paga con su fase de ocultación completa, aparece en sus fases disminuida, creciente, plena, ávida de derramar la luz que no es suya y que la posee»[6].

4. *Ibid*., p. 50.

5. María Zambrano, *Claros del bosque*, edición de Mercedes Gómez Blesa, Madrid, Cátedra, 2011, p. 165.

6. *Ibid*,. p. 225.

Un último ejemplo. En «Diotima de Mantinea» escrito poco tiempo después de *Claros del bosque*, encontramos a un personaje que al igual que Antígona habla desde su tumba. La descripción que hace de sí misma también insiste en la falta una corporeidad consciente:

> Me llamaban la pálida; no me sentía apenas el cuerpo y mis ojos grises, verdes, azules, debían de parecer de ciega, sobre todo cuando me quedaba mirándome las manos que siempre me fueron un misterio. Nunca podía sujetarme bien el pelo oscuro que me pesaba tanto. Era tan rara que pasaba como invisible[7].

Representante de la triada palabra-música-silencio, la sacerdotisa del amor se reduce al sentido del oído: «Me fui volviendo oído y al volverme para mirar, nadie me escuchaba»[8]. Emprende así el camino místico que la aleja de su peso en la tierra. Habla del abandono y de la desposesión de quien comprende su paso fugaz por el mundo de los vivos, llegando a esta conclusión que niega la posibilidad de tener un cuerpo: «No hay cuerpo, no hay materia alguna enteramente desprendida del tiempo. Y todo cuanto se destruye va a dar a su corazón»[9]. Así, las coordenadas de mayor importancia para Zambrano, como ya se venía sugiriendo con *La tumba de Antígona*, son –más que el espacio– el tiempo y su recepción en el corazón.

Frente a estas divinidades comienza a notarse que Antígona es una figura particular, con diferentes posibilidades tanto de reflexión como de creación literaria. Puede

7. María Zambrano, *María Zambrano. Tomo I. Diotima de Mantinea*, *Litoral*, núm. 122-123 (1983), pp. 89-119; la cita p. 115. El texto se incluirá en la segunda edición de *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 1987.

8. *Ibid.*, p. 108.

9. *Ibid.*, p. 115.

considerarse un mito, pues cumple los rituales de actualización y renovación propios de esta forma de pensamiento. Sin embargo, tal vez se acerque más al mundo de los fantasmas que al de los mitos. Es sutil la diferencia entre uno y otro. Un texto anterior, «Mitos y fantasmas», mostraba el proceso de recreación de los mitos insistiendo en que sus estructuras se mantienen a la espera de cobrar alguna forma. Actualización del pasado en el presente. Dice Zambrano: «La presencia del mito dice más de su irrealidad, de su no llegar a ser, de su perenne recomenzar, de su alba, de su ser todavía –¿todavía o siempre?– pre-historia»[10]. Ahora bien, estas formas poéticas que por momentos toman los mitos pertenecen a un mundo fantasmal, relacionado con la noción de fragilidad del instante:

> El fantasma es un ahogado en el tiempo, en el río del tiempo sucesivo que logra asomarse un instante a la superficie antes de que se lo trague la corriente, sólo un instante, pues no es propio del fantasma durar, extenderse en el tiempo, pues que ello le alteraría en su ser[11].

Tanto los mitos como los fantasmas exigen ser transportados al presente. Los mitos ofrecen la posibilidad de encarnación y de participación sagrada, mientras que los fantasmas piden ser rescatados y consignados en la historia. Antígona es uno de estos seres fantasmales a los que la autora intentará dar voz reconstruyendo la totalidad de su historia para después dejarlos ir. En «Sueño de la hermana», se hace evidente que lo único que pesa en Antígona es la palabra: «Virgen era, me trajeron no a la tierra, a las piedras, para que de mí ni viva ni muerta nazca nada. Pero estoy aquí

10. María Zambrano, «Mitos y fantasmas: la pintura», *Algunos lugares de la pintura*, ed. Amalia Iglesias, Madrid, Acanto, 1991, p. 65.

11. *Ibid.*, p. 66.

delirando, tengo voz, tengo voz…» (p. 185). Así, la rebelión de Antígona se lleva a cabo dentro de su propio discurso. Su lenguaje, nombrado «delirio», es la única arma con la que podrá resistir frente al peso de la historia dominante. Ella misma se reinventa, al mismo tiempo que escucha y libera a los fantasmas que la visitan.

El encuentro con los personajes femeninos de la ciudad

Una de las variantes de la recreación zambraniana respecto a la versión de Sófocles es que ella pone en primer plano a los personajes femeninos[12]. Junto con Antígona, quien tiene un papel mucho más protagónico que en la tragedia griega, están la madre, la hermana, la nodriza, la harpía. A cada una se dedica un capítulo. Sería relevante detenerse en la representación corporal de estos personajes y constatar si la constitución incorpórea es propia de Antígona o si se extiende a las otras mujeres de la historia.

Hay que recordar que todos estos personajes son sombras, recuerdos, sueños, pues son invocados desde la tumba de la protagonista, pero esto no implica necesariamente su falta de dimensiones corporales. Comenzamos por Ismene, quien aparece en la forma sueño y aún pertenece al mundo de los vivos. No hay alusiones a la corporeidad de Ismene. «El sueño de la hermana» se refiere a la historia entre las dos hermanas. Pero el capítulo «Los hermanos» cierra con la referencia a ella aclarando que es el único personaje que no va a unirse al mundo fantasmal de Antígona. Dice la

12. Rosella Prezzo nos ofrece un análisis detallado de la presencia de los personajes femeninos en la obra en su artículo «Imágenes del subsuelo: las figuras femeninas en la obra de María Zambrano» traducción de Carmen Revilla, *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, 1 (1999), pp. 104-112.

protagonista: «Ella es la única de nosotros que tendrá su propia vida. Y, por lo demás, ella está siempre conmigo; irá conmigo donde yo vaya» (p. 216). Nos encontramos, por lo tanto, con un personaje que pertenece a un entorno distinto. De ella no podemos saber si atraviesa o no por el mismo proceso de descorporeización que la protagonista. Constatamos simplemente que es que la que está más ligada a la vida en el mundo zambraniano.

Yocasta, la madre de Antígona, es una sombra. Adquiere una condición simbólica al ser llamada Madre y establecer su similitud con la tierra. Las metáforas sombra y tierra desdibujan la imagen corporal de la madre. El incesto que apenas y se sugiere en la historia, se disuelve con la divinidad de la Madre-Tierra, de la que provienen y a la que vuelven todos los seres. La representación comienza con esta asociación: «Ella se va purificando con tierra, pues que de la tierra es y a ella se parece» (p. 200). Y después le sigue toda una argumentación sobre la relación dialéctica luz-oscuridad. La pertenencia de la madre Yocasta a las sombras es la solución que purifica la culpa que le impedía partir al mundo de los muertos. Dice Antígona: «Vete ahora tranquila. Húndete en la tierra, ya que te la dieron, vete al encuentro de las Madres que te esperan, que te acogerán, que lavarán en la inmensidad de su Manto tu mancha y tu infortunio» (p. 200).

Ana, la nodriza, es representada invisible simbolizando su condición inferior en la organización social de Tebas. Ella le dice a Antígona:

> Yo, Niña, tú sabes, soy una de esas personas de las que nadie sabe nada, de las que nadie puede saber ni dar ninguna noticia. Yo nunca fui a ninguna parte: ni salí

> ni entré, y pocos fueron los que me vieron. Ni siquiera cuando me tenían delante de los ojos me veían. (p.192)

Su falta de corporeidad tiene en este caso un significado claro: manifestar la condición de los débiles dentro de la historia oficial. Los personajes como Ana, y de cierto modo también Antígona, están por debajo de las decisiones importantes. Sus vidas pasan a segundo plano frente a la vida de los que mandan, por eso pasan sin ser notados.

La harpía es un personaje con características especiales. Es una representación abstracta del pensamiento racional y en cuanto tal tiene características físicas muy difusas. Es un monstruo, una araña. En una carta a Agustín Andreu Zambrano le decía que la imaginaba de esta manera:

> La harpía se me apareció como una araña peluda, redonda, que se agranda y se empequeñece fingiendo humildad. Rueda y se resbala para hacer rodar algo así como una columna y para hacer resbalarse a la sustancia de la integridad. Antígona es eso; íntegra y no sólo doncella.
> Más no creo haberlo dado en ese mi pobre escrito. ¡Paciencia![13]

En *La tumba de Antígona* la harpía es un personaje que nadie se atreve a mirar de frente, pues si lo hacen les devuelve su imagen en un espejo. «Me has llamado vieja, dándome mi nombre y no como insulto según hacen otras que se exasperan, cuando al fin me miran y se ven en mí como en un espejo» (p. 203). Aun si la tarea de Antígona es vencer esta forma de pensamiento, el reflejo de la harpía, logra confortarla y la cuestiona sobre su condición de víctima. Plantea la duda de si el destino de Antígona le fue impuesto

13. María Zambrano, Carta Nº 8, La Pièce 7 de septiembre de 1974, en *Cartas de La Pièce. Correspondencia con Agustín Andreu*, edición de Agustín Andreu, Valencia, Pre-Textos/Universidad Politécnica de Valencia, 2002, p. 54.

o fue ella con sus acciones la que llegó a esa tumba. Y también la cuestiona sobre la validez de su inteligencia, si en realidad le fue útil y le valió la pena hacer a un lado a su prometido Hemón.

Una última pista sería pensar en cómo es representada Antígona en el diálogo con Hemón. El hijo de Creonte que se suicidó para seguir a su enamorada aparece ya en el mundo de los muertos. Es interesante que incluso para él la imagen corporal de Antígona sea difusa. Primero llega al encuentro de Antígona, diciéndole que ella nacería al momento de ser su esposa. Pero la respuesta de la protagonista se va hacia el camino de la mística: ella le dice que de ella no quedan más que cenizas. Sin embargo, él reconoce en ella un segundo nacimiento y sugiere que Antígona ya no tiene un cuerpo humano. Se ha convertido en luz.

Metáforas paralelas: la flor y la paloma

Nos preguntamos si en la obra de Zambrano hay algunas razones explícitas de esta elección estética de la descorporeización. Sabiendo que en sus procesos de escritura corren al par que la creación literarias las reflexiones teóricas, encontramos en la tradición mística la explicación más convincente. Según la mística y su concepción como método de conocimiento es necesario sacrificar el cuerpo para encontrar una nueva dimensión. Para Zambrano, la ausencia del lenguaje racional exige la desencarnación: ya sea por medio del pensamiento, como Atenea, o por medio de la serenidad, como Antígona. El espacio ficticio al que llegan estas diosas no es ni luz y ni oscuridad. Lleva la cualidad, zambraniana por excelencia, de la transparencia y se sintetiza en la metáfora de la aurora; es decir, de la luz que conserva un poco de oscuridad y que aún no alcanza la fuerza cegadora de la luz de medio día. En la aurora se

origina un segundo nacimiento esta vez acompañado de la «verdadera» conciencia humana, aquella que viene del abandono. La idea se concreta en esta imagen que insiste en la preeminencia de lo temporal sobre lo espacial: «Fragancia de la flor recién abierta. Y su única manera de ceder es desaparecer nuevamente, creando con ello una angustia y una mudez que se van anudando conforme dura el tiempo de la ocultación» (p. 167).

Sin embargo, esta visión no siempre había aparecido en la obra de Zambrano. Sus primeros textos mostraban el lado opuesto. Antes se planteaba con gran insistencia que no debía ignorarse el peso del cuerpo sobre la tierra. Había que asumir el conocimiento filosófico desde sus correspondencias corporales. Hay muchos ejemplos al respecto, como éste que aparecía en «Nostalgia de la tierra» de 1933:

> Mas un recinto, un espacio, dentro del cual los cuerpos han perdido peso, es un mundo diabólico de cuerpos sin raíces, de hombres sin tierra. Espacio inhóspito, inhabitado, deshumanizado[14].

Hay una diferencia notable entre este texto escrito durante los primeros años del exilio de la autora y la protagonista de *La tumba de Antígona* de quien se niegan las dimensiones corporales. Es difícil ofrecer alguna explicación precisa sobre este cambio. Sin embargo, encontramos algunas metáforas que nos hacen pensar en la descorporeización como una reacción de defensa ante circunstancias adversas. Contamos especialmente con dos metáforas, enormemente representativas de la obra de Zambrano: la paloma y la flor.

La paloma, con la que después la misma Zambrano se identificará, viene de una referencia a su hermana Araceli,

14. María Zambrano, «Nostalgia de la tierra», *Los Cuatro Vientos*, 2 (1933), pp. 28-33; la cita, p. 32.

en los textos finales del libro autobiográfico *Delirio y destino*. Los referentes biográficos indican que la autora viajó de La Habana a París tras la muerte de su madre y ahí encontró a su hermana destrozada, pues poco antes había sido detenida y torturada por la policía secreta. Para consignar esta historia Zambrano simplemente esboza su famosa pregunta: «¿Habrá perdón para el que estrangula a una paloma[15]?»

En el texto ya citado «El delirio de Antígona», aparece justo en la frase final un esbozo de esta metáfora en voz de Antígona. Es la conclusión del delirio de la protagonista. En el que se permite reclamar su situación de inferioridad en la organización de la ciudad. Ella se queja de haber sido abandonada por aquellos que debían defenderla, comparándose al final con una paloma:

> ¿Por qué no venís a rescatar a Antígona, a la que exigisteis siempre la Piedad sin darle la protección de que todas las mujeres gozan? Soy vuestra víctima. Sola, sola está aquí vuestra caña, vuestra alondra, pobre paloma perdida. ¿Qué hacéis? (p. 251)

Por otra parte, la flor es una metáfora que también esconde diferentes significados en el mundo zambraniano. Representa la puerta hacia lo desconocido. Es un cáliz que por instantes logra abrirse hacia los abismos. La imagen se encuentra en la interpretación poética del rapto y la violación de Core por Hades. La agresión se describe de esta manera en *Claros del bosque*: «Se abre como una flor que deja ver su cáliz, su centro iluminado que luego resulta ser el centro que comunica con el abismo»[16]. Es una imagen que borra toda huella corporal y se desplaza por completo hacia los terrenos de la mística. Continúa el pasaje:

15. María Zambrano, *Delirio y destino*, Madrid, Mondadori, 1989, p. 257.

16. María Zambrano, *Claros del bosque*, *op. cit.*, p. 165.

> Apenas, como distancia que invita a ser mirada, a asomarse a ese su cáliz violáceo, blanco a veces. Y quien se asoma al cáliz de esta flor una, la sola flor, arriesga a ser raptada. Riesgo que se cumple en la Core de los sacros misterios[17].

Solamente por la referencia al final recordamos que se está hablando de este mito. De lo contrario, el fragmento quedaría como una variación poético-conceptual a propósito de una flor. Se acerca a la simplicidad de la mención de la paloma en *Delirio y destino*. Si ponemos en relación estos ejemplos con la primera versión de *La tumba de Antígona*, vemos una progresión interesante en la escritura zambraniana: el paso de la victimización, tal vez legítima de los personajes femeninos, a la sublimación en la poesía. Las imágenes desdibujan los límites corporales y crean un mundo paralelo articulado por las reglas propias de la autora.

Descorporeización y destierro

Volviendo a *La tumba de Antígona*, podemos encontrar otro elemento que se une a esta elección estética de la descorporeización: la noción de cuerpo que en sí misma nos conduce a una dimensión espacial. Como ya se ha comentado en numerosas ocasiones, en esta obra el espacio, imagen de la tierra-patria, poco a poco pierde importancia frente a la dimensión temporal. Pues el sentido del oído y la orientación por medio de la musicalidad es todo lo que le queda al exiliado para situarse en su camino. Al respecto, zambranistas como José Luis Abellán o Angelina Muñiz-Hubermann han propuesto interesantes lecturas de Antígona en cuanto personaje iniciático y metáfora del propio destino de la autora. Sin duda, el tema del exilio

17. *Idem*.

se vuelve uno de los motivos más recurrentes en su obra. «En *La tumba de Antígona* hay mucho sobre el exilio y todo desde él», decía Zambrano en una carta a Pablo Andrés de Cobos[18]. Este lugar de enunciación conlleva las operaciones del pensamiento y de la creación para reinventar un mundo sin un espacio fijo o determinado con anterioridad. De forma tal que la pérdida de patria se hace extensiva a las dimensiones corporales. A final de cuentas, la descorporeización es otra forma de destierro.

Un ejemplo aparece en «Carta sobre el exilio» escrita en 1961, pocos años antes de *La tumba de Antígona*. Aquí Zambrano consigna uno a uno los pasos del exiliado hasta culminar en la desposesión:

> Irse despojando de sinrazones y hasta de razones, de voluntad y de proyectos. Ir despojándose cada vez más de todo eso para quedarse desnudo y desencarnado; tan solo y hundido en sí mismo y al par a la intemperie, como uno que está naciendo; naciendo y muriendo al mismo tiempo, mientras sigue la vida[19].

Encontramos un eco de esta reflexión en *La tumba de Antígona*, cuando la protagonista rememora la experiencia del exilio al lado de su padre Edipo. Aquí se llega a la conclusión de que la mayor exigencia del destierro es la consagración del instante. Es necesario sostener toda la historia, pasado y futuro, en un mismo instante para que las circunstancias actuales –el presente real y descarnado– no se

18. María Zambrano, carta escrita desde La Pièce el 29 de enero de 1969, en «De ley de corazón», *Historia epistolar de una amistad. María Zambrano Alarcón – Pablo de Andrés Cobos. Cartas (1957-1976)*, presentación Emilio Lledó, edición y prólogo Soledad de Andrés Castellanos y José Luis Mora García, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2011, p. 158.

19. María Zambrano, «Carta sobre el exilio», *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, 49 (1961), pp. 65-70.

derrumben. Al sostenerse en el instante, coordenada temporal, se logra hacer a un dado la dimensión del espacio, por demás problemática para el exiliado.

Nuevamente, la metáfora del corazón se pone en relación directa con la representación del destierro en una de las imágenes más sugerentes por su autenticidad y transparencia frente a la situación del exiliado. Dice Antígona: «Eso es el destierro, una cuesta aunque sea en el desierto. […] Pero hay que tener el corazón en lo alto, hay que izarlo para que no se hunda, para que no se nos vaya. Y para no ir uno, uno mismo haciéndose pedazos» (p. 228). Aparece una vez más la imagen del cuerpo que se deshace. Esta vez como consecuencia del camino emprendido por Antígona hacía el acontecer del instante que concentra y unifica –último refugio para los despatriados– para después lograr desligarse de la tierra. Así podemos explicarnos la presencia de los Desconocidos, antecedente de *Los bienaventurados*, cuyo principal atributo es la incorporeidad. Ellos descienden a la tumba para llevarse a Antígona una vez que ella se ha desmaterializado. Ellos mismos insisten en que no son simples fantasmas, sino criaturas capaces de recorrer correctamente los recovecos del mundo zambraniano, tales como el paso por los ínferos, la ascensión a la luz, el delirio y su expresión:

> Y yo vengo de otro modo, de un modo muy distinto al que han venido todos los que hasta aquí bajaron, todos los que se filtraron, como tú has dicho, por las paredes. Yo no puedo. Pero a cambio de esa imposibilidad puedo bajar a los pozos de la muerte y del gemido y puedo subir; entro en el laberinto y salgo. Y siempre de estos lugares de encierro saco a alguien que gime y me lo llevo conmigo. Y lo pongo arriba en medio de las gentes, a que cuente su historia en voz alta. Porque los que claman han de ser oídos. (p. 234)

La conciliación por la vía mística, resultado de la renuncia a la tierra y al propio cuerpo, tal vez sea algo más que el cansancio de la autora frente a su propia condición errante. Es, sin duda, un sacrificio que en la soledad encontrada en el Jura le permitió culminar las aspiraciones de sus proyectos teóricos. Las alusiones al instante y la desposesión serán el punto de partida para la interiorización de la escritura de corte abiertamente poético de *Claros del bosque* o *Los bienaventurados*. La renuncia al propio peso sobre la tierra y el movimiento errante que precede a la escritura viene de un estado que la autora ya ha asumido por completo. Para ella, el exilio no es sólo una circunstancia histórica, sino una condición permanente que determina sus proyectos de creación. La liberación incorpórea del camino místico, lejos de resignarse frente a la historia, propone reinventarla para volver a nacer en una nueva morada del lenguaje.

La apertura interior (Claros)

El desplazamiento de la metafísica en María Zambrano[1]

Laura Llevadot
Universitat de Barcelona

> *«Intento luchar; pelearme, junto a otros muchos, contra la imagen mecánica del hombre que se reconstruye siempre en nosotros, contra este mundo binario que nos imponen, superficial, carente de profundidad, reducido a las más simples imágenes...*
>
> Mortalmente simples, *dirían los quebequenses* […] *Luchar contra la idea de una vida sin travesía, contra un pensamiento sin fuga, sin perspectiva, sin respiración».*
>
> Valère Novarina

I

María Zambrano fue más allá de sí misma. Al adentrarse en su apertura interior, hizo de su escritura una travesía, un aprendizaje y una resistencia. Perteneciendo sus textos

1. Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación financiado: «María Zambrano y el pensamiento contemporáneo», FFI 2010-18483, del Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

a su singular realidad histórica, ellos hablan sin embargo una lengua jamás oída, invitan a una comprensión que no se deja plegar a sus referencias de partida. Su escritura llama algo que está más allá y más acá de lo que habitualmente nombramos en lenguaje académico el contexto y las influencias. Será siempre posible por ejemplo vincular la obra de Zambrano a lo que ella misma, necesitada como estaba de referentes, reconoció como el «Logos del Manzanares»[2], esto es, a aquella filosofía que la precedió y en la que se formó, el pensamiento de Ortega especialmente y, en general, el entorno sin duda prolífico para lo que ha sido la historia del pensamiento español de la Escuela de Madrid. Y sin embargo allí donde esta escuela hace tiempo que dejó de hablarnos, allí donde una escuela de pensamiento aparentemente viva en su momento ha venido a dar en un objeto de interés histórico, historiográfico a lo sumo, para estudiosos del pensamiento español, allí la voz de Zambrano nos habla todavía, más allá de sí misma, y sobre todo más allá de su irreductible contexto. Ironías de la historia, aquello que Ortega reprochó con un cierto tono de resabida superioridad masculina a una joven Zambrano todavía necesitada de reconocimiento: «estamos todavía aquí y usted ha querido dar el salto al más allá»[3], eso justamente es lo que hace hoy de la obra de Zambrano un texto aún legible, una escritura que nos interpela en términos tan estrictamente contemporáneos que, a diferencia de la de su maestro, no deja de sorprender a quienes se acercan a ella desde otras tradiciones y perspectivas. Y aún así, y aún con toda su magistral autoridad, Ortega falló de nuevo a la hora

2. María Zambrano, *De la aurora*, Madrid, Turner, 1986, p. 123.

3. María Zambrano, «Conversación con A. Colinas», *Cuadernos del Norte*, 38, 1986.

de identificar la consistencia de ese «más allá». Sin duda, él se refería a un cierto tono místico, dudosamente edificante, que supuraba entre las líneas de *Hacia un saber sobre el alma* (1934). Algo que un espíritu profundo y erudito, formado en la prestigiosa filosofía alemana, no podía más que rechazar por mor de la seriedad debida al rigor del pensamiento especulativo. Pero María Zambrano había desestimado ya de entrada esa vereda. El «escarpado camino de la filosofía» le pareció desde un inicio un falso y peligroso rumbo, por más que reconociese su grandeza y dificultad. Al otro lado de la frontera, sin embargo, con solo cruzarla, se adivinaba ya el ancho ámbito de la mística, lo religioso, lo sospechosamente edificante, aquella «filosofía *perennis*» que se anunciaba diseminada en demasiadas líneas de la escritura de esa todavía joven Zambrano. Y justo aquí encontramos un segundo escollo para seguir leyendo a Zambrano de manera productiva. Del mismo modo que es posible leerla en su permanente referencia al «logos del Manzanares» es también posible vincular sus textos a esta sabiduría mística, cristiana, órfico-pitagórica, en verdad de lo más ecléctica, de la que Zambrano bebió una y otra vez y que a menudo se derrama entre las líneas de sus textos. Se impone así desde esta segunda apertura leer a Zambrano no ya por su contexto sino en virtud de sus influencias, leerla a partir de la confluencia de estas diversas tradiciones que Zambrano tuvo a bien amasar para dar forma a su peculiar modo de pensar y sentir. Sin embargo también aquí, en este gesto arqueológico y académicamente rutinario, se pierde algo. Las tradiciones y las influencias nunca explican un autor, justo porque el autor al configurar obra de ellas lo que hace en verdad es complicarlas, reconducirlas, reubicarlas, hacerlas entrar en contacto con otras cosas para que surjan de éstas verdades nuevas por lo demás muy poco tradicionales.

El «más allá» de Zambrano está hecho de este arte de la alquimia[4], de una sabiduría de la mezcla y la composición, pero para decir cosas que ya nada tienen que ver ni con su contexto ni con sus influencias. Y son este tipo de cosas las que hoy nos hablan, las que no han dejado de hablar.

Parecería tal vez arriesgado en este sentido afirmar que el de Zambrano es un pensamiento postmetafísico. Habría que empezar por tratar de describir lo que señala este término, el hundimiento quizás de una forma de pensamiento binario, objetivante, pretendidamente científico y androcentrado, dominado por ciertas metáforas ópticas, de cuyo desmoronamiento darán cuenta obras tan decisivas como la de Nietzsche y Heidegger, y que pensamientos contemporáneos nuestros como de Zambrano –tales como los de Blanchot, Klossowsky, Bataille, Deleuze, Derrida o Nancy–, habrán contribuido a arruinar. Sorprende, sin duda, la sintonía entre las posiciones de muchos de los textos zambranianos y los de estos contemporáneos suyos que ella nunca llegó a conocer de primera mano, tanto más cuanto su estancia final en el Jura francés, de 1964 a 1978, pudo haberla acercado a esta corriente de pensamiento que ha sostenido hasta el presente lo mejor de la cultura filosófica francesa y en buena medida europea. Sin embargo Zambrano por entonces habitaba otros mundos. Acechada por la enfermedad mental de su hermana, sin apenas recursos económicos suficientes, desterrada de Roma por su afición desmedida a cobijar gatos, alentada por las visitas de intelectuales más próximos, quizás, a un

4. Sobre la escritura zambraniana entendida como arte de la alquimia, remito a Carmen Revilla, «La necesidad de escribir y la alquimia del pensamiento», en *Entre el alba y la aurora*, Barcelona, Icaria, 2005, pp. 137-154.

pensamiento cristiano de raíz católica[5], Zambrano no tuvo la ocasión de entrar en contacto en el tramo final de su vida con estas obras decisivas para comprender lo que se estaba jugando, ya por entonces, en el pensamiento contemporáneo. A lo sumo, Valente, podría haberla acercado quizás al pensamiento de Blanchot, y consta en su biblioteca algún libro de Derrida que probablemente le regalaron y al que no debió prestar mucha atención ya al final de su recorrido[6]. Su conocimiento de las filosofías de la diferencia o del postestructuralismo francés fue sin duda frugal. A juzgar por su correspondencia con Elena Croce parece que ni siquiera ha comprendido muy bien lo que está en cuestión en la crítica al humanismo y la reflexión en torno al lenguaje[7], a pesar de la evidente cercanía de su pensamiento con estos planteamientos. De ahí que lo más sorprendente sea el que

5. Ver por ejemplo la correspondencia con Agustín Andreu en *Cartas de La Pièce*, Valencia, Pre-textos, 2002.

6. En la biblioteca de María Zambrano sólo consta un libro de Derrida y otro de Maurice Blanchot. Aún así, la relación entre Zambrano y el pensamiento francés podría ser planteada a partir de su relación con Valente, buen conocedor de la obra de Blanchot, tal y como ha sugerido Miguel Morey en su artículo: «La constatación que vendrá», *Aurora*, *Papeles del Seminario María Zambrano*, n. 11, 2010, pp. 88-95. La referencia al libro de Derrida se la debemos a Carmen Revilla.

7. En la carta a Elena Croce inédita del 28 de septiembre de 1972 Zambrano escribe: «Según el estructuralismo en su máximo representante Levy Strauss el Mito se piensa –él– en el hombre. Según por lo menos la dichosa lingüística a él coligada, el lenguaje se habla en el hombre […] Es lo grave. Convertir el ser humano en una especie de funda donde algo sucede.», en María Zambrano, Elena Croce, «A presto, dunque, e a sempre». *Lettere (1955-1990)*, a cura di Elena Laurenzi, Milano, Archinto. (En prensa). Agradecemos a Elena Laurenzi esta referencia a la que se refirió oralmente en su presentación del volumen de escritos autobiográficos de las *Obras Completas* (v. 6, Coordinado por Jesús Moreno Sanz) de María Zambrano, que tuvo lugar el 9 de mayo de 2014 en la Universidad de Barcelona bajo la dirección de Carmen Revilla. Agradecemos a Elena Laurenzi la transcripción exacta de este fragmento todavía no publicado.

a pesar de todo, a pesar de provenir de un contexto muy clásico de pensamiento español, a pesar de beber de fuentes y tradiciones bien consagradas, a pesar de su reclusión final en el Jura francés, de su alejamiento de todas las manifestaciones culturales de vanguardia[8], a pesar de su parca y penosa existencia de exiliada, a pesar de las penurias y del drama familiar que arrastraba con voluntaria resignación, Zambrano alzó el vuelo y escribió textos que son hoy de lectura obligada. En sus escritos de esa época comparecen ideas, imágenes, palabras extremadamente interesantes y valiosas para comprender lo que está en juego en el pensamiento contemporáneo. Sin poder hablar de influencias, puesto que Zambrano no leyó a los autores franceses que han dibujado el mapa del pensamiento postmetafísico, hay una sintonía de partida, una posición y unos desarrollos que tocan el tuétano de este pensar[9]. Contra todo pronóstico, contra toda causalidad contextual y más allá de toda influencia, Zambrano llegó por medios propios a lugares que son hoy los del pensamiento contemporáneo más creativo y potente. Incluso ahí donde la reclusión en una casita del Jura francés pudo haber truncado la batalla, durante los años en que redacta *Claros del bosque*, y muchos

8. Sorprende, por ejemplo, que Zambrano, tan interesada en la cuestión del arte y la creación, apenas si dedique textos al cine, una de las artes más decisivas de su tiempo y, aún, del nuestro. Apenas un artículo sobre neorrealismo se cuenta entre su prolífica obra: M. Zambrano, «El realismo del cine italiano», publicado en *Bohemia* en 1952 y reeditado en *Las palabras del regreso,* Ed. M. Gómez Blesa, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 299-305. Sobre la parca relación de María Zambrano con el cine, ver el pionero artículo de Virginia Trueba, «Imágenes de la misericordia. Un posible diálogo de María Zambrano con el cine europeo de postguerra», en *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, 2013, n. 14, pp. 64-77.

9. A ello apunta Miguel Morey en el artículo citado: «La constatación que vendrá», *op. cit.*, en el que justamente se esboza esta sintonía entre el pensamiento de Zambrano y el de Blanchot.

de los fragmentos que constituirán *De la Aurora* –dos textos mayores, como es comúnmente admitido, de la razón poética– incluso ahí Zambrano contribuyó al desmoronamiento del pensamiento metafísico. Su «más allá» reprochado por Ortega fue también un «a pesar». «A pesar» de haberlo tenido todo en contra –incluso en términos de contexto e influencias–, a pesar de su alejamiento de lo actual, Zambrano supo ir «más allá» hasta llegar justo allí donde estamos ahora.

II

Al iniciar *El culpable* Bataille escribe: «La fecha en la que comienzo a escribir (5 de septiembre de 1939) no es una coincidencia. Comienzo en razón de los acontecimientos, pero no para hablar de ellos»[10]. Con ello Bataille señala un gesto que será también el de Zambrano: a los acontecimientos exteriores, incluso cuando se trata de la guerra, la invasión, el fascismo o el exilio, no se les responde hablando de ellos sino por un desvío, por un ejercicio de interiorización, una experiencia interior no siempre comprendida por quienes sienten su lugar en las barricadas. No es posible atajar. No es posible acortar el camino y tomar posición directamente so pena de banalizar tanto el pensamiento que acaba por asemejarse a un mero estado de opinión. Zambrano optó, en cierto modo como Bataille, por adentrarse en la herida interior para mejor responder a lo que allí fuera estaba en juego. La escritura poseída de *Claros del bosque* –y

10. George Bataille, *Le coupable*, en *Œuvres Complètes*, vol. V, Paris, Gallimard, 1973, p. 245.

también de *De la Aurora*– da buena cuenta de ello. En esta escritura febril, ajena a todo contexto intelectual de vanguardia, se dicen cosas decisivas, cosas como ésta: «Hay que dormirse arriba en la luz, hay que estar despierto abajo en la oscuridad»[11]. Quizás nunca antes, y sin duda nunca en el pensamiento español, haya sido formulada con más contundencia y en términos existenciales tan comprometidos la consigna nietzscheana retomada por Deleuze de la inversión de platonismo[12]. Dormirse arriba en la luz, estar despierto en la oscuridad, señala exactamente una inversión radical de los *topoi* clásicos que desde la metáfora óptica inaugurada en el mito de la caverna de Platón la tradición filosófica ha venido reescribiendo en diferentes contextos. La metáfora de la luz que inundará la razón occidental viene a identificar las ideas con la claridad y el despertar. Los despiertos ya eran, según Heráclito, los que compartían un logos común. Los dormidos, pobres ignorantes embelesados por las sombras y sueños de la noche, habitaban cada cual su mundo, sin poder llegar a compartir perspectiva y visión. Pero que haya que estar despierto ahí donde todos duermen sin paliativos, que haya que estar vivo y alerta en el interior oscuro de la caverna, y que haya, por el contrario, que dejarse arrastrar allá arriba donde la luz reina, como si la verdad del día fuera más seductora de lo que la noche hubiera podido presentir, es algo que el pensamiento metafísico, de la escuela fenomenológica más clásica hasta los albores del

11. María Zambrano, *Claros del bosque*, Ed. Mercedes Gómez Blesa, Madrid, Cátedra, 2001, p. 149.

12. Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 255. Tras Zambrano, se han hecho eco de esta inversión autores como Miguel Morey y Chantal Maillard, en especial en *Matar a Platón*, Barcelona, Tusquets, 2004, ambos buenos conocedores de Zambrano y del pensamiento francés contemporáneo.

marxismo más feroz, no podrían admitir. ¿Cómo explicar a Guy Debord, por ejemplo, que aquí abajo, en su sociedad del espectáculo, habría que aprender a estar despierto? ¿Cómo contradecirlo y aceptar que en la luz, en la toma de conciencia que denuncia la falsedad del sistema, estamos en verdad en pleno sueño? ¿Cómo hacer entender a Husserl que el intelectual no es más ni *ve* mejor; que el filósofo no podrá ser nunca rey en virtud de su aptitud para despertar a la luz[13]? Hay en Zambrano una comprensión profunda de lo que significa invertir el platonismo y, con ello, preciosas indicaciones para reelaborar todo el reparto de experiencia que proporcionaba el esquema metafísico. Quizás pensar no sea ya, con Zambrano, conocer, despertar a una verdad exterior a las sombras de un mundo que nos encadena a fuerza de ideología y espectáculo. En Zambrano hay también, sin duda, la necesidad de pensar, de resistir al pensamiento binario que nos encadena a la simplicidad de una vida sin trayecto ni profundidad, como denuncia aún hoy Valère Novarina[14]. Pero hay así mismo la exigencia de discernir y despojar los ídolos de su pedestal imaginario. Hay que saber contradecir los caminos truncados del pensamiento metafísico que conducen a una existencia falsamente soberana y peligrosamente autoritaria. Hay que saber emprender el camino contrario y estar despierto ahí donde todos duermen y dormido allí donde se nos insta a despertar. Hay que tratar de aprender a pensar impugnando

13. Edmund Husserl, «Die Krisis des Europäischen Menschentums und die Philosophie» en *Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die Transzendentale Phanomenologie*, Husserliana, Band VI, Ed. Martinus Nijhoff, La Haya, 1962, p. 331 [trad: «La crisis de la humanidad europea y la Filosofía» en *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Ed. Crítica: Barcelona, 1991, p. 341 y ss.].

14. Valère Novarina, *Ante la palabra*, Valencia, Pre-Textos, 2001, p. 50.

las metáforas de la luz y del sueño, y para ello hay que poder indagar en esta extraña lógica que inaugura Zambrano y tratar de comprender el alcance de su propuesta. Propongo así, en lo que sigue, rastrear este singular viaje zambraniano que cuestiona de raíz los senderos clásicos del pensamiento metafísico, propongo leer *Claros del bosque* (1977) como una singular inversión de la caverna platónica y una parada obligada, en consecuencia, para quien trate de seguir pensando más allá de la metafísica de la luz, la idea y la verdad. En su exilio interior, en esa morada húmeda del Jura francés, Zambrano vislumbró extrañas verdades sonoras, palabras que quizás valga la pena volver a escuchar y tratar de discernir. Sin duda su sacrificio de las bondades de la luz así lo exige, tanto como nuestra oscura y pertinaz necesidad.

III

La filosofía como forma de vida. Que el platonismo hizo de la filosofía un aprendizaje para la muerte fue algo que ya denunció Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, que Kierkegaard supo diagnosticar en su menos conocido pero no menos imprescindible *El concepto de ironía en constante referencia a Sócrates*, que el pensamiento feminista y postmoderno no han dejado de repetir, y que aún hoy Sloterdijk nos recuerda con saludable cinismo. El mito de la caverna como metáfora del pensar invita a salvarse de las apariencias, de la temporalidad, del engaño de los sentidos. Invita a salir del mundo para aprender a conocer el ser que está más allá de la inmediatez circundante, y desde allí aprender a juzgar, y aprender a ser de otra manera, más impasible, quizás, menos apegado a los vaivenes del mundo

aparente, menos arrastrado por las pasiones y el devenir. Reducir el mundo a mero parecer engañoso es el gesto nihilista que se esconde tras la propuesta platónica y que el pensamiento metafísico hereda en su totalidad. Allí donde la vida teorética se impone sobre la «vita activa», como diría Arendt, allí donde se exige una pausa y una suspensión, una *epojé*, allí donde se nos incita a *ver* la totalidad y salirse del punto de vista parcial, algo del platonismo está en funcionamiento, una estructura metafísica bien consolidada se ha puesto en marcha, un gesto nada universal que eleva la filosofía al estatus fundacional del conocimiento verdadero[15]. E incluso allí donde la filosofía ha desaparecido como discurso verdadero detentor del punto de vista de la totalidad, otros pretendientes no menos soberbios han venido a ocupar exactamente el mismo puesto, de modo que sea en la clave discursiva, política o científica que sea, el platonismo sigue siendo aún la estructura fundamental de nuestro modo de pensar el mundo y de pensarnos a nosotros mismos. Y que hablemos todavía de *mundo* y de *nosotros mismos* es ya un claro signo –si seguimos aquí al Heidegger de *La época de la imagen del mundo*– de nuestro sometimiento a un tal parámetro de pensamiento.

Frente a esta tendencia teorética, de la que quizás la fenomenología fue el último gran desarrollo digno con pretensión de cientificidad, se han alzado grandes corrientes de pensamiento, y en especial un cierto feminismo de la diferencia sexual que ha querido reivindicar ante esta metafísica de la muerte una metafísica de la vida sustentada sobre el concepto de natalidad, que en especial Adriana Cavarero,

15. Una denuncia actual de este gesto metafísico se halla en Peter Sloterdijk, *Muerte aparente en el pensar. Sobre la filosofía y la ciencia como ejercicio*, Madrid, Siruela, 2013.

apoyándose en Arendt, ha desarrollado[16]. Desde esta perspectiva, el nacer habría sido «ignorado y cancelado por la filosofía occidental fundada en la muerte»[17], justo porque el nacimiento es irrupción de la singularidad en el mundo, aparecer de un cuerpo que irrumpe e interrumpe en lo real, un cuerpo sexuado que puede dar significación a su existencia en tanto que *nacida* de una madre, más allá del hecho de ser mortal. Esta reivindicación de la natalidad frente a la mortalidad va a ser entendida por estas autoras como la puesta en escena de un pensamiento político, que valora el aquí y ahora, frente al pensamiento metafísico de las esencias y la muerte que rebaja lo político a lo banal o trata de enderezarlo desde su atalaya de ideas eternas. Sin embargo hay que preguntarse hasta qué punto el pensamiento de María Zambrano, por más que se oponga al discurso metafísico de la muerte, se aviene a este concepto de natalidad. Los intentos de acercar el pensamiento de Zambrano al discurso de la diferencia sexual[18], por loables que sean en su tentativa de configurar un nuevo pensamiento, no pueden dejar de constatar la diferencia que separa la idea de re-nacimiento y de des-nacer zambraniana de la arendtiana categoría de natalidad. La llamada al renacimiento de Zambrano poco tiene que ver con este aparecer en el mundo que es la natalidad. *Claros del bosque* no dejará de señalar una y otra vez la distancia infinita que separa la existencia de la vida, el estar en el interior de la caverna, actuando, cumpliendo con los roles establecidos o luchando contra ellos, debatiéndose

16. Adriana Cavarero, «Decir el nacimiento», en Diótima, *Traer el mundo al mundo*, Barcelona, Icaria, 1996, pp. 115-146.

17. *Ibid.*, p. 139.

18. Destacan en este sentido los trabajos recogidos en Chiara Zamboni, *María Zambrano. In fedeltà alla parola vivente*, Florencia, Alinea, 2002.

por un lugar, eso que para Zambrano constituye el «existir en el mundo», de aquello otro a lo que nombra más propiamente «vida». La vida: ese fondo de pasividad, los ínferos o las entrañas que al existente se le aparecen furtivamente, a menudo en sueños o en estados de delirio, momentos en los que algo ineludible puja por hallar una expresión. La vida, sin embargo, no es el afuera luminoso de la caverna al que apelaba Platón, es antes bien el adentro, el adentro de la caverna, la apertura interior. Vivir consiste justamente, en este ir y venir de la existencia a la vida y de la vida a la existencia. Lo hacemos todos, cada día, por ejemplo cuando soñamos, o cuando en mitad de la calle, no sabemos por qué, un tarde, nos quedamos pasmados. Algo, en algún momento nos recuerda que «la acción mata el espíritu» –como dice el poeta[19]–, un sentimiento insoportable de banalidad, quizás, viene a alertarnos de que lo valioso de la vida tal vez no esté allí donde empleamos el tiempo. Por más que Zambrano no sea rigurosa en sus distinciones conceptuales, ni en este ni en otros textos, es innegable que hay aquí un intento de diferenciar estos ámbitos por los que transcurre el vivir:

> Vida y existencia se funden en el acogido por un cielo. Mientras que al recaer en el ínfero, vida y existencia se le confunden, y la una acaba fatalmente sobreponiéndose a la otra. Asfixiada la vida, si la existencia se la sobrepone, y desarmada la existencia, si es la vida la que sobre ella se alza. El peligro para la vida es de asfixiarse bajo el peso de la existencia o de anegarse en el mar originario también[20].

Pero *Claros del bosque* viene a complicar todavía más las cosas. No se trata para Zambrano de constatar que hay un

19. Joan Vinyoli, *Poesía Completa*, Barcelona, Edicions 62, 2011, p. 193.

20. María Zambrano, *Claros del bosque*, *op. cit.*, p. 257.

fondo oscuro que sustenta toda pretendida claridad –tal y como Freud mostró–, sino de proponer el vivir como viaje creador de ida y vuelta, de comprender que vivir implica una exigencia de íntima transformación, un des-nacerse, que es justo lo contrario a pensarse como ya nacido. Si «los sucesos no sostienen a la persona aunque se presenten como favorables»[21], es porque vivir exige una tarea de profundización, de viaje a los ínferos, de perforación de la caverna. Siguiendo a Nietzsche Zambrano descubre que tras la caverna hay otra más, y otra todavía,… hasta dar con algo que en *Claros del bosque* Zambrano llama Ser, algo que parece escondido bajo la vida, y que a pesar de no tener definición conceptual, del encuentro y del desencuentro de la vida con el ser depende la posibilidad misma de la creación y de un vivir –digamos– digno, hecho de travesía y fuga, como escribe Novarina. «Sobreviene la angustia cuando se pierde el centro. Ser y vida se separan»[22], y unas pocas páginas antes había presentado el claro como sincronización de vida y ser: «ese estado en que ya no se espera, o mejor aún, cuando se ha dejado de esperar, llega sin ser notado el instante en que se cumple el sincronizar de la vida con el ser»[23]. *Claros del bosque* se deja leer entonces como una propuesta existencial de inversión de la caverna platónica. La angustia, como decía Bataille, es la oportunidad que no debe ser desperdiciada puesto que alerta de la separación de vida y ser al que anda despistado en su lucha por la existencia. El viaje que Zambrano propone es un re-nacer, un adentrarse en la caverna, un ir al encuentro sin búsqueda de esa experiencia del claro en el que ser y vida coinciden por un instante, instante que desde

21. *Ibid.*, p. 237.

22. *Ibid.*, p. 167.

23. *Ibid.*, p. 156.

entonces sustentará el vivir, el ir y venir de la experiencia a los asuntos del mundo. Esta inversión del platonismo tiene entonces poco que ver con una revalorización del mundo común[24], y mucho en cambio con una experiencia solitaria y heterodoxa de despertar. «Despertar naciendo o despertar existiendo es la bifurcación que inicialmente se le ofrece al ser humano»[25]. El «estar despierto en la oscuridad» al que apelaba Zambrano corresponde entonces, antiplatónicamente pero también más allá del antiplatonismo de Arendt, al primer tipo de despertar hacia el que *Claros del bosque* trata de aproximarnos.

IV

La inversión de la metáfora óptica. Que la filosofía occidental desde Platón está labrada por la metáfora óptica, que la retórica de la luz, del ver, del *eidos*, constituye una determinada estructura dominante de la casi totalidad del pensamiento occidental, es algo que una estirpe bien contemporánea de pensadores no ha dejado de denunciar, de Heidegger a Blanchot, y de éste a Derrida. Habrá que contar también a María Zambrano entre ellos y hacerle un hueco a su específico modo de pensar esta cuestión. Nada más alejado del quehacer de Zambrano que la apelación a la verdad

24. Sobre la particular inversión del platonismo que lleva a cabo Hannah Arendt y que desemboca en una revalorización de la *praxis*, bien alejada de la propuesta zambraniana por lo tanto, ver: Miguel Abensour, «La lectura arendtiana del mito de la caverna. Contra la soberanía de la filosofía sobre la política», en *Al Margen. Revista trimestral*, Marzo-junio 2007, n. 21-22 (Bogotá), p. 8-31. Agradezco a Bernardo Correa esta referencia.

25. *Ibid.*, p. 134.

como luz exterior, al cielo luminoso de las ideas, ni a la luz de la conciencia frente a las fantasmagorías que perciben los sentidos. En su lugar, en *Claros del bosque*, Zambrano sitúa la luz en el centro mismo de la oscuridad. El *claro* lo es, más allá de la familiaridad con la *Lichtung* heideggeriana[26], en la profundidad de un bosque sombrío. Y esta luz que se abre entre la oscuridad del follaje no es tanto la de un sol cuanto la de una vela[27], una luz oblicua, aleteante, que ilumina por unos instantes y después se apaga: «Y el iris resplandece, antes que arriba en los cielos, abajo entre lo oscuro y la espesura, creando así un imprevisible claro propicio»[28]. Y que esta luz se apague es esencial: «Y luego, por si mismo también, se 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 de la ceniza que de algún modo el que así ha visto recoge y guarda». *Huella* y *ceniza*, justamente. A ningún derridiano se le escapará la intuición de Zambrano para elegir los términos. El apagarse de la luz señala la condición de una verdad que no está ahí presta a ser descubierta, de una verdad que aparece y desaparece, que se enciende por un momento para llenar con su inspiración al caminante y luego lo abandona para dejar que espire y respire. Esta luz deja sin embargo *huella*, *ceniza*, y de ella surge un saber fragmentario, discontinuo e inconcluso como aquel al que apelan Derrida, Benjamin o Blanchot. Que el discurso sea fragmentario y discontinuo arruina justamente la soberbia de querer decirlo todo,

26. Sobre la diferencia entre el claro de Zambrano y la *Lichtung* de Heidegger, ver Aldo Rovatti, «L'*incipit* di María Zambrano», *Aut Aut*, n. 279, maggio-giuno 1997, pp. 55-61.

27. *Ibid.*, p.161.

28. *Ibid.*, p. 123.

de decir una verdad argumentada y total que se sustenta en sólidas razones. El habla que proviene de la experiencia de los claros debe ser discontinua, expresión de un pensar discreto que no necesita justificarse para mejor convencer, porque no se trata ya de convencer a nadie. Justamente, la razón poética requiere de esta experiencia del claro para alejarse de la dialéctica, la razón discursiva, y que la metáfora del bosque venga a sustituir a la de la caverna o, en su versión moderna, a la de la *cámara obscura*[29], indica ya la renuncia a todo camino recto y preestablecido. En el bosque no hay itinerarios, no hay mapas ni caminos que seguir. No se encuentran los claros haciendo uso de la dialéctica sino que como dice Zambrano bien al principio de la obra: «No hay que buscarlo. No hay que buscar»[30]. Buscar un claro nos condenaría a encontrar lo que se ha puesto de antemano, mientras que Zambrano habla de los claros como de algo que se da, algo que se recibe o no a quien se atreve a adentrarse en la caverna guiado por una intuición, una necesidad, una «huella de animal». Y es cuanto menos curioso, y habría que detenerse en ello –aunque aquí no nos sea posible hacerlo–, el papel que juegan los animales en *Claros del bosque*. No tanto para buscar el sentido de su simbología o su vinculación con ciertas tradiciones místicas, sino porque esta valorización zambraniana del animal y de sus huellas parece en plena contradicción con la persistente necesidad de la metafísica de definir el hombre en su oposición a la brutalidad y la irracionalidad del animal[31].

29. Sarah Kofman, *Camera obscura: De l'idéologie*, Paris, Galilée, 1973.

30. María Zambrano, *op. cit.*, p. 161.

31. Para un análisis del lugar que ocupa la «animalidad» en el discurso metafísico occidental, de Descartes a Kant, o de Lévinas a Lacan, ver J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

En *Claros del bosque*, por el contrario, los animales aparecen a menudo como depositarios de un saber que, como la vaca de Nietzsche, estarían a punto de pronunciar pero de pronto olvidan, o bien van a hacerlo, si fiamos a su mirada, justo momentos antes de morir. Animales cuyas huellas anuncian el centelleo en la oscuridad en el que ser y vida se confundirían por un momento.

Si seguimos a Zambrano hasta aquí por este singular bosque animado, se dibuja un modo de pensar que ya no pretende entonar el canto especulativo de la dialéctica, ni encaminarse hacia la luz y la verdad con el fin de desmentir y despertar a los hombres ignorantes e hipnotizados por la ideología dominante de la caverna. Pensar no será tampoco, ni aún en su versión más tibia y actual, tener ideas o impresiones y comunicarlas a los demás con el elevado fin de crear opinión y compromiso. Pensar es para Zambrano una experiencia, algo que ocurre sin buscar pero estando dispuesto a adentrarse en la oscuridad, algo que sucede sólo cuando en un ejercicio de exigente introspección alguien decide internarse en la apertura interior. Esta experiencia del pensar sería la posibilidad que se brinda a quien no renunciase a hacerse travesía y de cuyo tránsito Zambrano trata de dar cuenta en estos singulares *claros*.

V

Voz y escritura. A la inversión de la metáfora óptica corresponde en Zambrano, así como en otros pensadores de la misma estirpe tales como Heidegger o Blanchot, la puesta en escena de la metáfora sonora. El despertar naciendo

es, se nos dice en *Claros*, un «despertar sin imagen»[32]. Lo que aparece en el claro no es entonces un *eidos*, una forma o idea que pueda ser registrada en términos de visión. En su lugar, y ya desde las primeras páginas, se comparan los claros del bosque con las aulas, «lugares a los que se va a aprender de oído»[33]. Tenemos sin duda que pensar en esas aulas de antaño que frecuentaba Zambrano, en las que la clase magistral era sobre todo voz, discurso interrumpido por tensos silencios, desproporción del maestro bien distinta de la visibilidad y la comunicabilidad que impera en las aulas actuales. Pero en todo caso, en la apertura interior es la sonoridad, y no la visión, la que rige. De ahí el privilegio de la música en este texto casi iniciático: «Un puro transcurrir que en el tiempo se libera de esa ocupación que sufre de hechos y sucesos que sobre él pasan. Y entonces da de sí dándose a oír su música anterior a toda música compuesta de la que es inspiración y fundamento»[34]. El privilegio de la música y la voz sobre la visión comporta, sin embargo, una doblez en el discurso que debe ser constatada. De un lado, es bien cierto que, como se ha destacado, el privilegio de lo sonoro liga al pensar con el sentir de un modo que la imagen elude, pero por otro, el privilegio de la voz tiende a separar el logos de la escritura, tal como la deconstrucción denuncia, y a hacer de la escritura una técnica secundaria de mero registro. Esta doblez está presente en *Claros del bosque*, y en general en la obra de Zambrano, y en concreto en la

32. María Zambrano, *Claros*, *op. cit.*, p. 131.

33. *Ibid.*, p. 126.

34. *Ibid.*, p. 158. Para un análisis detallado de la cuestión de la música como método del pensamiento de María Zambrano ver: Jesús Moreno Sanz, «Roce adivinatorio mirada remota: Lógica musical del sentir en María Zambrano», *Isegoría*, n. 11, 1995, pp. 162-176, y ver también, Susan Campos, «María Zambrano: Ser caja de música», en Rosa Iniesta, (Ed.), *Mujer versus Música: Itinerancias, incertidumbres y lunas*, Valencia, Rivera Editores, 2011, p. 223-249.

analogía del claro con el aula que anunciábamos, y que se inserta en la siguiente reflexión:

> Como los claros, las aulas son lugares vacíos dispuestos a irse llenando, lugares de la voz donde se va a aprender de oído, lo que resulta ser más inmediato que el aprender por letra escrita, a la que inevitablemente hay que restituir acento y voz para que así sintamos que nos está dirigida[35].

Sin duda aquí Zambrano privilegia la voz sobre la escritura como lo hizo toda la metafísica de Platón a Husserl, y sin embargo debemos ralentizar el análisis para valorar la complejidad del desplazamiento que Zambrano opera en el discurso metafísico.

Por una parte, al privilegiar la escucha sobre la mirada como metáfora del pensar en estos *Claros* Zambrano estaría de acuerdo con la afirmación de Nancy según la cual: «la escucha está a la escucha de otra cosa que el sentido en su sentido significante»[36]. Lo visual parece guardar un cierto isomorfismo con lo conceptual, de ahí la familiaridad entre idea y forma que el término griego *eidos* conserva. Y la imagen, al igual que el concepto, es siempre más persistente, duradera, y tiende más a la completud y la totalidad que lo sonoro que, por su parte tiende a arrebatar la forma. Como comenta Nancy lo sonoro aparece y se desvanece, ahí donde lo visual se inclina a permanecer, cosa que lo hace más próximo al concepto. Por ello un pensamiento que privilegia lo sonoro es un pensamiento «sin imagen» que busca retardar al máximo la fijación en la idea y los significados, «retardar el tiempo de la mirada que fija» según la bella expresión de Rovatti[37]. Por este motivo el sentido

35. *Ibid.*, p.126.

36. Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002.

37. Pier Aldo Rovatti, *op. cit.*, p. 57.

de *Claros del bosque* no está tanto, quizás, en el significado que se extrae de su lectura, su contenido conceptual, cuanto en lo «sentido» –en su acepción de afectividad–, en lo que nos hace sentir en el momento de su lectura y expresa del sentir del tiempo de la escritura. Allí donde el término francés *entendre* nos remitiría a un escuchar que es, a la vez, un comprender significaciones, el «sentido significante» de lo que se escucha, el término catalán *sentir* –al igual que el italiano–, remite justo a lo que apuntan Zambrano y después Nancy, a un sentir (escuchar) que es a la vez un sentirse afectado. Esta afectividad es para Zambrano lo decisivo, hasta el punto que «un fallo en la voz que dice revela la falacia»[38]. El pensamiento de los claros exige entonces que en el origen del concepto esté la música, que a toda idea venga precedida por un sentir originario que antecede y es fundamento de cualquier imagen huidiza, y requiere que lo dicho sea pronunciado en el tono adecuado revelando de este modo su procedencia: «Gracias a la música la palabra no defrauda; privada de ella, aun siendo palabra de verdad, y más si lo es, se desdice»[39]. Este es el modo específico en el que Zambrano articula el «hablar no es ver» de Blanchot, aun sin conocerlo. El proyecto de liberar a la escritura de la exigencia óptica es sin duda común a ambos pensadores[40], pero el modo específico de Zambrano de otorgar prioridad a la voz debe ser interrogado. ¿O acaso esta prioridad de la voz implica una depreciación de la escritura, tal como parecería indicar el fragmento dedicado a las aulas?: «Con la palabra escrita tenemos que ir a encontrarnos a mitad del camino. Y siempre conservará la objetividad y la fijeza inanimada de lo que fue dicho, de lo que ya es

38. María Zambrano, *ibid.*, p. 210.

39. *Ibid.*, p. 210.

40. Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 38.

por sí y en sí»[41]. Estamos bien acostumbrados a esta dualidad jerárquica entre lo vivo y lo muerto, voz y escritura, lo animado y lo inanimado[42], y sin embargo es dudoso que Zambrano se alinee sin más con esta posición, especialmente si recordamos uno de sus textos primerizos más decisivos: *¿Por qué se escribe?* (1934), en el que la escritura se erguía como feroz contrapartida de la banalidad del habla.

Adriana Cavarero, en un texto posterior al indicado acerca de la natalidad y dedicado a analizar específicamente el texto de Zambrano sobre Diótima de Mantinea, ensaya una buena comprensión de este problema al establecer la distinción entre oralidad y vocalidad. Allí donde la oralidad señala la prioridad del discurso logocéntrico y del diálogo sobre la escritura, la vocalidad indica una suerte de escritura insuflada por la música y la voz, una escritura específica que, a diferencia de la discursiva y significante, trata de recoger la resonancia de la voz primera con el fin de transmitir no sólo un significado, sino ante todo un sentir: «El acto con el que Zambrano, en resonancia con Diótima, deshace el sistema logocéntrico de la tradición metafísica, es el acto que le permite retornar aún al mar infinito, fuente sonora y líquida de un sentido que precede y excede la lógica del concepto. Este regreso es, al mismo tiempo, un retorno a la esfera originaria de lo vocálico, a las voces que madre e hijo se intercambian siguiendo una invocación rítmica, siguiendo la musicalidad de una resonancia»[43]. Independientemente de su insistente referencia a la maternidad, el concepto de vocalidad que Cavarero pone en funcionamiento permite comprender la apuesta zambraniana de una «palabra

41. María Zambrano, *ibid.*, p. 126.

42. Platón, *Fedro*, 276 a y ss.

43. Adriana Cavarero, «Risonanze», en Chiara Zamboni, (ed.) *María Zambrano, in fedeltà alla parola vivente, op. cit.*, p. 55.

liberada del lenguaje»[44] tal y como es presentada en *Claros del bosque*. Una palabra liberada del lenguaje es una palabra que no se sacrifica a la comunicación, que se aleja de toda concepción comunicativa del lenguaje y que más allá de la transmisión de significados trata de hacer comparecer un sentir[45]. Este tipo de palabra sólo puede darse en una escritura vocálica, es decir, en una escritura que recoja la voz, la música y la resonancia de los claros. Es justo esta escritura la que Zambrano trataba de pensar ya en 1934 cuando en *Por qué se escribe* hacía depender el acto de escribir de una experiencia de la soledad, de una derrota tras haber hablado largamente, y de la comunicación de un secreto que ni siquiera el propio autor podría saber. Escribir lo que no se puede decir –según la célebre formulación de Zambrano en ese texto de juventud– es tratar de recoger esa «palabra perdida» de la que *Claros del bosque* sigue dando cuenta, aquella que sería «como la que fueran a pronunciar algunos animales justo antes de morir»[46], casi una música secreta. Escribir, ya no será entonces exponer ideas de modo más no menos hábil y efectivo, sino recoger esta resonancia que es la que permite a su vez que lo dicho no sólo sea comprendido como una información sino que resuene en el alma de quien lee, en el centro mismo de su apertura interior.

VI

Sin duda Zambrano fue «más allá» y gracias a su coraje para decidirse a dar ese salto mortal en el vacío, soltada ya

44. María Zambrano, *Ibid.*, p. 170.

45. Sobre la distinción entre palabra y lenguaje remitimos a Carmen Revilla, «Sobre el lenguaje de la razón poética», *Signos Filosóficos*, n. 9, Universidad Autónoma Metropolitana, enero-junio, 2003, reproducido en *Entre el alba y la aurora. Sobre la filosofía de María Zambrano*, *op. cit.*, pp. 83-101.

46. María Zambrano, *ibid.*, p. 201.

de la mano del maestro, sus textos nos son hoy tan ineludibles. Pero quizás no fue coraje sino pura necesidad, fidelidad a un sentir, a un momento de lucidez, de coincidencia momentánea entre vida y ser, que inspiraría para siempre su arriesgada escritura. Tal vez la lectura de *Claros del bosque* nos sirva para comprender que su obra no es sino el despliegue de aquello que ya intuyó en 1934, una experiencia que le sirvió para poder seguir respirando, aun bajo amenaza de asfixia, el resto de su peregrina vida. En este sentido *Claros del bosque* opera sin duda un desplazamiento inspirado, aunque también metódico, de los filosofemas mayores de nuestra tradición metafísica, pero este libro, arrancado a dentelladas a la soledad, es también el testimonio de un modo poco común de arriesgar la propia vida a través de la escritura. De él heredamos más de una exigencia: la necesidad antimetafísica de una filosofía que resuene, un pensamiento implicado en la escritura y la experiencia de la palabra más allá de toda filosofía lingüística, pero también, y especialmente, la exigencia de hacer del vivir una travesía, de corregir la tendencia a la actividad, la comunicación y la tecno-mundanidad, mediante una cuidadosa escucha y una atención extrema a la posibilidad de los claros. Aunque quizás no sean dos exigencias sino una. Tal vez este adentrarse en la apertura interior para mejor contestar a los acontecimientos implique necesariamente una experiencia de la lengua y quizás sea justo esta experiencia, esta *pasiactividad*[47] que Zambrano testimonia, uno de los gestos mayores de desplazamiento de la metafísica que deberíamos saber heredar.

47. Utilizamos aquí este término de Derrida para referirnos a esta experiencia a la que Zambrano nombra «pasividad activa» en *Claros del bosque*, *ibid.*, p. 188.

Al Jura se fue la canción[1]

María Zambrano – José Herrera Petere

Rose Duroux
Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand 2

«*Mi casa. Y sé que te abrirás. Y mientras tanto, quizá me dejes oír tu música, porque en las piedras blancas hay siempre una canción.*»
María Zambrano

«*No basta con oír la música, además hay que verla.*»
Igor Stravinski

Destinos cruzados

María Zambrano siempre fue una buena indagadora de las calidades diferenciales de los que la rodeaban. Poseía el arte de la semblanza penetrante y sensitiva como lo demostró al hablar, de seres tan dispares como, por dar un ejemplo, Octavio Paz, Pablo Neruda o Arturo Serrano Plaja. Desde

1. A modo de respuesta a la interrogación estimulante de José María Naharro-Calderón, «¿Adónde fue la canción?», *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas*, José María Naharro-Calderón (coord.), Barcelona, Anthropos, 1991.

luego, nadie entendió como ella a José Herrera Petere. Sus destinos se cruzaron y recruzaron con la guerra y el exilio, unos destinos que –como los de tantos– tal vez no hubieran coincidido con otras circunstancias o, de coincidir, hubiese sido con otra tonalidad.

María Zambrano y José Herrera Petere se llevan cinco años: María nace en 1904 y José en 1909. Sus traslados definitivos a Madrid se sitúan en 1914 para Herrera y 1924 para Zambrano. Y en Madrid vivirán hasta 1937. Zambrano tendría unos veintiséis o veintisiete años cuando el veinteañero con inquietudes artísticas cruzaría su camino en algún evento universitario, ella mediadora ya de Ortega, él estudiando Letras además de Derecho y publicando poemas surrealistas en *La Gaceta Literaria*.

Donde se conocieron personalmente fue en la efervescencia de las tertulias de los primeros años 30. Tal vez en la de *Cruz y raya*. ¿Cómo no fijarse en las pocas mujeres que, como ella o Rosa Chacel, figuran en tales círculos. O tal vez fuera en la «Granja El Henar»[2] donde Petere frecuenta, con Díaz-Calleja, la peña de pintores a la que acuden Rafael Dieste y Maruja Mallo con su amiga María Zambrano. En «El Henar», María traba amistad con Rafael Dieste y juntos colaborara en la creación de *Hoja Literaria*, precursora de la *Hora de España*.

Por esos años va cuajando el proyecto creador de Zambrano y de Herrera, un proyecto de lindes aún desdibujadas que, con los años y la «inmensidad del exilio», se

2. Por la «Granja El Henar» (calle de Alcalá) pasaron políticos, periodistas, escritores, artistas, profesores… y cualquiera que deseara «ver y dejarse ver». Cobijó múltiples tertulias: la de Valle-Inclán, la de Azaña, la de arquitectos, pintores, veterinarios, etc.

iría «esencializando», «poetizando», aunque de modo totalmente distinto[3].

La «revolución» de Asturias del 34 y su represión brutal radicalizaron el pensamiento de muchos intelectuales. Es entonces cuando Zambrano –sin militar en ningún partido, precisa uno de sus biógrafos, Jesús Moreno Sanz– va «a comenzar un diálogo, que no hará sino acrecentarse hasta 1939, con el PC, del que van formando parte, como afiliados o como compañeros de viaje, numerosos amigos suyos»[4]. El acercamiento de Petere a la izquierda es aún más radical. Carla Rodríguez-Spiteri esboza este retrato del joven aprendiz social:

> Perteneciente a una familia de la alta burguesía y académica (su padre fue Capitán de Ingenieros y General de la República), Herrera Petere tuvo una educación elitista y católica en Madrid. Sin embargo, optó por romper con su entorno social natural para "desclasarse" conscientemente y comprometerse –de por vida– con los ideales políticos e intelectuales de la izquierda republicana, poniendo su entusiasmo vital, su talento creador y su perenne inocencia de niño a su servicio, en un momento cultural europeo en el que no se concebía la actividad artística desligada del compromiso político e ideológico, llegando a ser "poeta-guerrero" en las milicias republicanas durante la Guerra Civil y afiliándose, a instancias de su amigo Alberti, al Partido Comunista[5].

3. Mario Martín Gijón, *Una poesía de la presencia. José Herrera Petere en el surrealismo, la guerra y el destierro*, Valencia, Pretextos, 2010. Martín Gijón es el mejor conocedor de la biografía y de la obra de Herrera Petere.

4. María Zambrano, *La razón en la sombra. Antología crítica*, Jesús Moreno Sanz (ed.), Madrid, Ediciones Siruela, 2004, *vid*. «Cronología…», p. 180.

5. Carla Rodríguez-Spiteri Enrich, «Centenario de José Herrera Petere», *ABC*, 26/02/10. Es la nieta del poeta Carlos Rodríguez-Spiteri, amigo de Petere.

Confirma esta adhesión rompedora la viuda de Herrera, Carmen Soler, en *Buceando en mis recuerdos*, con un timbre de voz diferente desde luego:

> Él era bello como un "dios", con imaginación poética desde niño y siempre rodeado de poetas, escritores y pintores de antes de nuestra guerra. Empezó Petere escribiendo cuentos y poemas surrealistas. Al coro de poetas le hacían mucha gracia los disparates de ese jovenzuelo y le reían las gracias.
> También, como podía, ayudaba a algunos artistas, robando comida en su casa. Entre ellos se encontraba Alberti en Cercedilla.
> También en ese medio descubrió que había una "filosofía" en pro de los parias y allí se metió de lleno, rompiendo por las noches cierres metálicos como protesta para defender el hambre, de otros[6].

Las biografías de Zambrano y Herrera a menudo barajan los mismos nombres (Vivanco, Bergamín, Hernández, Sánchez Barbudo, Alberti, Neruda, etc.). Con la guerra ciertos lazos se estrechan; Zambrano y Herrera coinciden en actos a favor de la República; se suman a la Alianza de Intelectuales; participan en el Segundo Congreso por la Defensa de la Cultura en el que conocen a Octavio Paz, Alejo Carpentier, César Vallejo, Simone Weil… Y ambos son nombrados consejeros de Propaganda: Herrera en la sección «Trabajo social» del Vº Regimiento[7], María en el Consejo nacional de la Infancia Evacuada. Por fin, Petere colabora en la revista *Hora de España* cuando María forma parte del consejo de redacción. Incluso coinciden en el año del matrimonio en Madrid: 1937.

6. Carmen Soler, *Buceando en mis recuerdos,* Guadalajara, Aache Ediciones, 2005, pp. 127-128.

7. Edita la revista *Milicia Popular* en la que colaboraron Ramón J. Sender y Miguel Hernández.

La caída de Barcelona sella sus destierros. Zambrano, tras estancias más o menos breves en Francia, Nueva York, La Habana, México y Morelia, opta por volver a La Habana en 1940. Se estará unos seis años. Allí recibirá a Carmen Herrera y a su niño, Emilio, de paso hacia México donde los precedió Petere. María regresa sola a Europa, en 1946, y ya no se separará de su hermana Araceli. Permanecen dos años en París –años oscuros a pesar de relacionarse con escritores y artistas. También con los padres de Petere, Emilio e Irene Herrera.

En cuanto a José Herrera, tras ocho años en México, donde nacieron otros dos hijos, viviendo con estrecheces pero en medio de la «España peregrina», acepta un contrato lucrativo como funcionario de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) con sede en Ginebra. Allá se traslada con su familia en los primeros días de 1947. Va a desempeñar cargos de editor, revisor y traductor. Lo impensado es que treinta años le esperan en Ginebra. Pronto se relaciona con lo más granado de la poesía franco-suiza en las tertulias de dos revistas literarias innovadoras: *Rencontre* y *Jeune Poésie.* En ellas, publicará poemas sueltos o poemarios bilingües. Además editará con Georges Haldas, en las Ediciones «Rencontre», los doce volúmenes antológicos de *Sommets de la littérature espagnole*. Pero ya no volverá a la narrativa[8]: es un corte significativo, la señal de un desarraigamiento.

Mientas tanto María, en 1949, viaja a México en cuya Universidad le ofrecen una cátedra a la que renuncia para volver a La Habana. Son años definitivos, en palabras de

8. La narrativa constituyó para él, hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, una dedicación importante; sus *Obras completas*, publicadas por la Diputación de Guadalajara, constan ya de varios volúmenes de novelas.

Moreno Sanz, en cuanto a la maduración de su pensamiento. No obstante, las Zambrano se marchan a Roma nuevo punto de anclaje de exiliados (Rivas, Alberti, León, Guillén, etc.). Ahí se estarán más de diez años (1953-1964).

José y Carmen Herrera conocen perfectamente los vaivenes de las dos hermanas. Durante el verano de 1959, mandan una postal desde Biarritz a las «señoras Zambrano» que veranean en Trélex-sur-Nyon, cerca de Ginebra[9]: «María y Araceli siempre en nuestra mente», firman Carmen y Emilio, mientras Petere *añade «Un abrazo desde el Mar Tenebroso».*

Atestiguan, igualmente, una relación continuada otros manuscritos inéditos depositados en el Archivo Herrera Petere, tales como una «Oda a María Zambrano» o «Poemas de Petere para que elija María Zambrano»[10]. En septiembre de 1964, los Herrera saben de la mudanza de las dos hermanas al pueblo de Crozet, en el cercano «Pays de Gex». Como es bien sabido, Araceli y María, con el apoyo de sus primos Mariano y Rafael Tomero Alarcón –éste funcionario en Ginebra[11]–, abandonan Roma en busca de mejores condiciones de vida, y se establecen en La Pièce, una aldehuela recoleta[12] del Jura francés que domina el lago de Ginebra.

9. Carta comunicada por la Fundación María Zambrano a Jesús Gálvez Yagüe, que la inserta en José Herrera Petere, *Epistolario*, Jesús Gálvez Yagüe (ed.), Guadalajara, Diputación Provincial, 2008, p. 218. La dirección de la postal es: M. A. Zambrano /Chez M. Bory/Trellex-sur-Nyon [sic] Vaud (Suisse).

10. AHP. [Guadalajara] 39-25, s.f., «Poemas de Petere para que elija María Zambrano» (índice de poemas inéditos); AHP. 38-04.17 /13.64, «Oda a María Zambrano» (febrero 1972), una oda a modo de pésame al morir Araceli («*Tú moriste Araceli por la guerra de saña… Tristes están los robles…*»).

11. Rafael Tomero y su esposa fueron funcionarios de la OIT y de la OMS.

12. Javier Rodríguez Marcos, «Té y whisky con María Zambrano», *El País*, 25 de enero de 2010: «[…] La Pièce, una casa ya mítica a la que su inquilina llamó de todas las maneras posibles: "convento abandonado, choza, nido, cenobio, granja, catacumba, gruta, cámara de tortura, jaula, madriguera..."».

Ahí se quedarán hasta 1972. Viven en una soledad y precariedad relativas ya que La Pièce-Crozet está a diecisiete kilómetros de Ginebra. La filósofa, animada por unos escritores jóvenes, como José Ángel Valente y Aquilino Duque, que pugnan por darla a (re)conocer en España, escribe sin descanso: publica *España, sueño y verdad* (1965) (una dedicatoria manuscrita de ese libro reza: «Para José Herrera Petere/ para Carmen. Con un abrazo en/ el Siempre de nuestra/ España verdadera/ María/ La Píese/ setiembre/ 1966»[13]). En aquella arboleda María escribe sin cesar, desplegando una escritura cada vez más poético-meditativa: amplía *El sueño creador*, concluye *La tumba de Antígona* y gesta múltiples fragmentos que, posteriormente, formarán *Claros del bosque*, *De la aurora*, *Los bienaventurados*, *Notas de un método*...

También Petere está necesitado del contacto continuo con amigos; intercambia cartas, visitas, libros, poemas, dibujos[14]. Ginebra es un continuo desfile de funcionarios (internacionales, universitarios, etc.) o de artistas y escritores[15]. En Mervelet n° 3, domicilio ginebrino de Herrera, pasaron para recitar, cantar y recordar: Pablo Neruda, María Casares, Ilya Ehrenburg, Andrés Segovia, Paul Eluard, Catherine Sauvage, José Tamayo… Sin contar los poetas

A dos pasos del aeropuerto de Ginebra, La Pièce es hoy un lugar muy cotizado («con vistas», parque natural, esquí, montañismo…).

13. Ejemplar AHP. 9-4-35: María Zambrano, *España, sueño y verdad*, Barcelona/ Buenos Aires, EDHASA, 1966.

14. Escritores y artistas los más: Rafael Alberti, María Teresa León, Juan Manuel Díaz-Caneja, Juan Rejano, Luis Felipe Vivanco, Carlos Rodríguez Spiteri, José Bergamín, Rafael Sánchez Ventura, José Caballero, Buero Vallejo, etc.

15. Por Ginebra pasan o se están M. Sánchez-Mazas, Á. Amezketa, J.Á. Valente, V. Gribau, F. Bustelo, L. López Molina, J.M. Gallegos Rocafull, M. Rodoreda, V. Gassol. Allí fallecen Luis y Ramón Araquistáin, J.M. Quiroga Plà, E. Herrera Linares padre de Petere, J. Álvarez del Vayo, y un largo etcétera.

suizos que le amaron; prueba de ello, el poema que le dedica Lydia Kerr:

> Más que mi pena, más que lo fugitivo y raro
> de los días que nos conceden,
> me duele tu ansia, la sorda queja
> en que se apaga tu derrotada sonrisa.
> ¡Ay, quién pudiera embrujar los arenales históricos
> barrer de un solo gesto el humo amargo
> y ponerte de nuevo entre las manos pálidas
> tus altas tierras transfiguradas[16]...!

Pero nada puede sustituir la hermandad originaria que comparte con María.

A los pocos meses de la muerte de Araceli, en 1972, María viaja –Grecia, Roma–, pero vuelve a La Pièce. En 1977 –el año en que muere Petere–, aparece *Claros del bosque.* La filósofa se traslada a Ferney-Voltaire, ya en puertas de Ginebra, en 1978, y, en 1980, elige por fin Ginebra, donde pueden atenderla varios ginebrinos de adopción –sus primos y sus fieles amigos y amigas, entre ellas Carmen Soler a quien dedica *La España de Galdós* «con cariño indeleble»[17]. Su voz resuena ya en España: se le concede el Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades (1981). Moreno Sanz va preparando los pormenores de su vuelta… Se perfilan el regreso y, a lo lejos, el Premio Cervantes.

16. Si en los poemarios bilingües de Herrera domina la versión francesa, también se da la alemana: José Herrera Petere, *Hacia el sur se fué el domingo/ Und gegen Sueden zog der Sontag*, Ginebra, Jeune Poésie, Col. «Échanges 1», 1955, con dedicatoria impresa de Lydia Kerr.

17. María Zambrano, *La España de Galdós*, Dibujos de Ramón Gaya, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1982. Dedicatoria : «Para Carmen Soler/ algo de la inmensidad/ de nuestra España, con cariño indeleble/María/ Abril 1982» (AHP. 9-4-25). Contó con otra amiga, Emma, casada con el profesor Luis López Molina, de la Universidad de Ginebra.

La amistad

Cabe subrayar que, a su vez, la pensadora demuestra una indefectible fidelidad, personal y literaria, a sus amigos. Son modélicos textos como «En la distancia (Por José Herrera Petere)» o «La mirada originaria en la obra de J. A. Valente». Queda claro que Zambrano tiene un acendrado sentido de la amistad, hasta el punto que, para ella, «[l]as amistades sumergidas sin motivo son una pesadilla»[18]:

> El amor llevará siempre una huella de pasión si no la pasión misma; la amistad en cambio está libre de pasión, porque es una dedicación constante, continua que proviene, aunque nazca de la misteriosa simpatía, de la comunidad de pertenecer a un mismo reino del espíritu; es una especie de confraternidad que nace de ir en busca de las mismas cosas. Aristóteles la definió como eminentemente noble, como había definido a la misma filosofía, "ninguna ciencia más inútil, pero ninguna más noble".
>
> (Abril de 1965)[19].

Tres semblanzas de Petere por Zambrano dan fe de la alta amistad que los unía, las tres rubricadas en La Pièce, entre 1976 y 1979, que serán leídas en tres lugares distintos del área ginebrina: un teatro, un cementerio, un club de lectura. Hay pasajes en que parece que la filósofa está hablando de sí misma y de la inmensidad de su propio exilio, pero inscribiéndose siempre en el exilio del ser humano. Se intentará,

18. Carta a Enrique de Rivas, La Pièce, 22 de agosto de 1975: <http://www.ensayistas.org/filosofos/spain/zambrano/entrevistas/rivas5.htm>

19. María Zambrano, «El nacimiento de la amistad», *Filosofía y educación (Manuscritos)*, Edición Ángel Casado y Juana Sánchez-Gey, San Vicente-Alicante, Editorial Club Universitario, 2011, pp. 73-75 (1ª ed. Málaga, Editorial Ágora, 2007). Se trata de una recopilación de manuscritos de mediados de los 60 para las revistas *Semana*, *Escuela* y *Educación* de Puerto Rico, presentada por Gregorio Gómez Cambres, prologada por J. Fernando Ortega Muñoz e introducida por Ángel Casado y Juana Sánchez-Gey.

resumidamente, discernir la semántica que tejen, entretejen y cuáles son sus nexos medulares.

Homenaje, 1976

María Zambrano contribuyó al «Homenaje» que se le hizo a Herrera Petere en Suiza, en el Teatro de Carouge, con un mensaje mandado desde La Pièce en marzo de 1976. También se leyeron textos en prosa y verso de Juan Gil-Albert, Manuel Conde, Rafael Alberti, Claude Roy, Gabriel Celaya, etc.:

> Comenzaba tan solo a publicar José Herrera Petere cuando lo conocí en Madrid –la República recién nacida, la Guerra en lo invisible–. Aparecía con un rostro propio en la constelación de poetas en que como nunca, quizás, la Poesía daba su presencia a la historia, *visible* para todos. Herrera Petere ha atravesado los años oscuros e innumerables, siglos se diría, con entera fidelidad a la indeleble, clarísima historia, a la poesía que no pasa.
>
> Y así fielmente le rendimos hoy homena[j]e de corazón.
>
> (María Zambrano/ La PièceCrozet, 27 de febrero 1976)[20].

Retenemos algunas palabras emblemáticas: «rostro propio», «presencia», «visible», «fidelidad a la historia», «años oscuros»...

A modo de réquiem, 1977

Un año más tarde, al fallecer el poeta, es la entrañable

20. Mensaje de Zambrano (27/02/1976) reproducido en José Herrera Petere, *Epistolario*, *op. cit.*, p. 338. Acerca del evento: Archivo Estatal de Berna, AFS, E 4320(B), Ficha 1 b, 15.3.76: «El Jefe de la Policía de Ginebra: en honor a H. tuvo lugar en el Théâtre de Carouge una manifestación en la que participaron 250 personas. La noche transcurrió sin incidente» (trad. del alemán por Evelyne Sinnassamy).

vecina del Jura la que redacta el *Adiós a José Herrera Petere*[21]. Se leyó en el cementerio del Petit-Saconnex el día 11 de febrero de 1977. Por falta de espacio no podemos transcribir integralmente aquel adiós insuperable que aúna la visión certera y el sentimiento.

> Despedimos hoy, es un decir, a José Herrera Petere, exiliado español. Poeta. Poeta y poema él mismo. [...] Coincidió el alba de su juventud con el alba de España, –una de sus interrumpidas y aun sepultadas albas. [...]
>
> No la hubiera podido llevar así a esa alba consigo de no haber tenido o sido voz. Ni sin canción y sin palabra. Sin canto. Estaba siempre cantando canciones que no escucharemos ya más que en su voz indeleblemente. La verdad de su palabra se verificaba en el canto. Y todo lo que escribió se le hace hoy un solo canto.
>
> Parecía casi ciego como les sucede a todos los que cantan con una voz originaria. La voz que viene desde antes y que se está yendo, pero se queda en los aires y en algo más que no se sabe y que se presiente. [...]
>
> Y por esa tu pura voz que viene del alba de la historia estabas predestinado al exilio, donde tu poema hoy se te cumple. En exilio derramaste tu voz que llevaba y dejaba encinares y olivares, cumbres, puertos, ríos de aquella tu tierra de sueño y alma.
>
> A ella vuelves con el alba intacta.
>
> Porque donde quiera que vayas irás allí, según reza una de tus canciones preferidas:
> "*So el enzina, madre…*"/ "*Madre, so el enzina, enzina.*"
>
> Tal como una voz que entra en las raíces y canta con ellas.
>
> (María Zambrano/ La Pièce-Crozet, 9 de febrero de 1977)

21. AHP. 59-21.03. *Adiós a José Herrera Petere* se publica el 17 febrero de 1977 en *El País* y, en 1986, revisado por María Zambrano, en el prólogo que abre la reedición de la novela de Herrera Petere, *Cumbres de Extremadura* [1938], Barcelona, Anthropos, 1986, pp. 7-8. Entre el texto de 1977 y el de 1986 existen ligeras variantes.

Zambrano salmodia su *Adiós* con la entonación rítmica de una melopeya, gracias a la cadencia creada por la reiteración de «alba», «voz» y «canto».

Remembranza, 1979

Dos años después del sepelio, de nuevo fue la fiel María Zambrano, la filósofa que tenía vocación de música[22], quien compuso el *Recuerdo a José Herrera Petere*, un sugerente *memento* a la vez sonoro y luminoso. Lo leyó en el Club del Libro Español de la ONU[23] y lo publicó con una dedicatoria de imprenta para Carmen Herrera, en 1980 –o sea en «el tercer aniversario»–, titulándolo «En la distancia»:

> Nada.
> Crea la muerte –en el instante de producirse– una distancia inédita, un absoluto que hace inaccesible la presencia de la persona que acaba de irse, aunque se haya estado yendo lentamente. [...]
>
> Mas luego, [...] la presencia del que se fue tan irremisiblemente, comienza a hacérsele sentir [...]. Y entonces

22. Véase Camille Lacau St Guily, *María Zambrano, La tumba de Antígona. Y otros textos sobre el personaje trágico*, Paris, PUF-CNED, 2013. El apartado «*Une "philosophie musicale"*» del tercer capítulo ofrece un estudio modélico sobre la «filosofía musical» de Zambrano, en el sentido más nietzscheano de la palabra, es decir una filosofía lírica y poética, alejada de la «mortificación» que impone una expresión demasiado «intelectualista». Recuerda que Nietzsche, añorante de la lectura en voz alta de los antiguos, declamaba no sólo para comprobar la cadencia y la tonalidad de lo expresado sino también la claridad del pensamiento. Y concluye sobre la «panmusicalidad» de la *Tumba de Antígona*. También es de señalar de C. Lacau St Guily: «Pour un nouveau regard porté sur la "philosophie espagnole"», *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 12/2014, <http://ccec.revues.org/4993>.

23. AHP. 46-27. «Recuerdo a José Herrera Petere» (Ginebra, 04/04/1979), publicado en *Escandalar*, Nueva York, n° 4, oct.-nov. 1980, con el título «En la distancia» y con la dedicatoria: «Para Carmen Herrera. /Por José Herrera Petere, en el /tercer aniversario de su muerte». Lo volvió a publicar para prologar la novela de José Herrera Petere, *Cumbres de Extremadura* [1938], *op. cit.*, 1986, pp. 9-10.

> su presencia por luminosa que fuera –como es el caso de José Herrera «Petere», como se le llamaba– deja transparentar otra luz. La luz verdadera que le habitaba. Comienza a hacerse casi visible, a entreverse. Y su voz, tan suya como era, a entreoírse en otro aire, en el que sin duda resonaba ya cuando aquí se daba cantando para todos. Y si era para todos es porque era para ese Alguien que está sobre todos, que nos unifica. La palabra que en este caso, poeta de nacimiento, Petere, iba buscando, era palabra no sólo de comunicación sino de comunión. Y al no poder darla ya aquí, se manifiesta desde ese espacio donde presencia y visión[24], ser y vida, hacen sentir en cierto modo, a quien tienda el oído, recogida la mirada, la resurrección.
>
> (María Zambrano/ Febrero 1980)

Sin entrar en un análisis textual de las tres semblanzas, podemos decir que la autora de estos homenajes al poeta exiliado tuvo la rara virtud de captar y exponer el sentido peculiar de un proyecto creador: Zambrano mide, abraza, con pocas palabras, toda la dimensión de la «presencia» en los poemas de Petere y en su vida. Se trata de una mirada cómplice pues ella también es una pensadora de «la presencia». Escuchemos a uno de sus jóvenes valedores de aquellas tierras franco-suizas, Aquilino Duque, quien contribuyó en el reconocimiento –en la «resurrección» dice él– de la escritora en España:

> Yo he aprendido mucho de María Zambrano, sobre todo de su palabra hablada, e incluso diría de ella lo que en su día dije de Zubiri: que lo que pueda decir ahora sobre ella lo debo, más que al esfuerzo de haberla leído, a la suerte de haberla escuchado[25].

24. La asociación «canción/luz» es sistemática. Sirva de ejemplo el conocido *jeu de mots* de Zambrano al ser operada de cataratas por el Dr *Chanson* capaz devolver la *luz*…

25. Aquilino Duque, «María Zambrano y los fundamentos de Europa», *Semblanza*, *Libertad digital*, 19-03-2004, <http://www.com/opinion/ideas/

Mario Martín Gijón, estudioso de Herrera, estima en sumo grado el perfil literario y humano diseñado por María Zambrano en su *Adiós a José Herrera Petere*, el de un poeta habitado por el deseo de comunión directa con el público oyente. Martín Gijón saca estas conclusiones:

> Con una pincelada [Zambrano] definió lo que fue el rasgo más genuino de Petere en cuanto poeta: la caracterización como "poeta y poema él mismo" demarca claramente la idea que tuvo de la poesía como una actividad pública, pero trascendente y que debía ser corporeizada por el poeta. Ya fuera en su etapa como provocador poeta surrealista, en sus años como poeta miliciano, incansable y espléndido declamador de sus romances de guerra, o en el exilio en Ginebra, donde se convirtió en la estrella de los recitales públicos del grupo "Jeune Poésie", Petere mantuvo, en las circunstancias que le tocó vivir, la misma voluntad de hacer pública su poesía. En esta vocación pública, no ahorró esfuerzo ni pasión y, como prueba el recuerdo de quienes lo conocieron, logró dar a su poesía "efectos de presencia" que le ganaron la admiración y el reconocimiento de sus coetáneos[26].

Finalmente, el *Adiós a José Herrera Petere* y el *Recuerdo a José Herrera Petere* («En la distancia»), reunidos, constituyeron el prólogo de la novela histórica más conocida de Herrera Petere, *Cumbres de Extremadura*, con motivo de su reedición cinco décadas después de su publicación[27]. No se pudo elegir mejor umbral.

maria-zambrano-y-los-fundamentos-de-europa-1276218090.html>.

26. Mario Martín Gijón, *op. cit.*, p. 15.

27. *Cumbres de Extremadura* [1938], *op. cit.,* 1986.

Al Jura se fue la canción

La clarividente y «clarioyente» María siempre tuvo a gala de celebrar en clave musical la vida-obra de Herrera, poniendo énfasis en aquella faceta herreriana. No es una casualidad si, en Ginebra, Petere entabla amistad con A. Segovia, J. de Azpiazu o el concertista F. Herrera Pauner. La fibra musical venía de familia y se cultivaba con fervor y rigor. Eran una familia-orquesta[28]. Recuerda Emilio Herrera aquella «orquestina»:

> Mi padre con el violonchelo, mi hermano Fernando al piano, yo con la guitarra y José Miguel con el ukelele formábamos la orquesta "Los Trompis". Así pasábamos los sábados con los amigos de mi padre que aparecían subrepticiamente al caer de la tarde[29].

Los que han conocido al poeta insisten en su gran «sentido» musical, con curiosidad de musicólogo por añadidura. Bien lo sabe el director del Teatro español de Bellas Artes, José Tamayo, al recurrir a Petere para componer sus dos antologías de la zarzuela; es modélica la carta que Petere le envía en mayo de 1967:

28. Alberti recuerda, en la *Arboleda perdida* (II, 2002, p. 115), que Petere tenía «un gran instinto musical y una memoria llena de los más viejos romances y canciones, que a media voz cantaba». También lo hace Georges Haldas en sus memorias donde afirma que «canta más y mejor que los demás» y también en «Arbre sans terre», *La Liberté de Fribourg*, 16 marzo 1951: «Sous l'évocation des réalités les plus modernes: villes, usines, banlieues, passage des travailleurs – ce monde en gestation –, on sent néanmoins sourdre constamment la grande musique de la tradition littéraire espagnole [...], cependant qu'ici et là passe le souffle de la complainte populaire.» Conoce canciones de toda España: Carta de Ángel Amezketa, Roma, 21 de junio 1965: «Todavía hacen eco aquellos aires vascos de "Agur Jaunak", "Goiko mendiyan", etc., que entonamos aquella tarde en su casa [...]», *Epistolario*, *op. cit.,* p. 232.

29. Carmen Soler, *Buceando en mis recuerdos, op. cit.*, Introducción Emilio Herrera Soler, p. 10.

> Pepe, yo comenzaría esta Segunda Antología de la zarzuela española así:
>
> Prólogo
>
> 1°- Determinadas cantigas (muy pocas) en «loor de Sta. María», por Alfonso el Sabio, yo te las indicaré (son divertidísimas), tienen música.
>
> 2°- Uno o dos cantares del Arcipreste de Hita, ¡son deliciosos! tienen música[30]...

Y sigue encadenando los «romances»[31], «comedias», «tonadillas» –siempre dentro de «la magnífica música antigua española»–, que ennoblecerían la introducción (música *ad líbitum*, insiste). Y, a continuación, le hace un esquema de la *Segunda Antología de la Zarzuela*[32].

Un mensaje del poeta a su mujer deja claro el papel consolador del canto, ese «acunarse a sí mismo» de que habla María: «Queridísima dormidera./ Tan preocupado estoy de no poder dormir que no tengo más remedio que escribirte. […] Ahora me apetecería llegar a casa y dormir tranquilamente, acompañado de canciones[33].»

Cantar fue, pues, una necesidad vital para Petere, pero también lo fue para su amiga de abriles y destierros. Cabe tenerlo en consideración. Al sutil Lezama Lima no se le pasa por alto ese rasgo de la personalidad de la pensadora y, en su poema «María Zambrano», recuerda a la filósofa cantando, tan a gusto con Platón como con un «corrido»:

30. *Epistolario*, *op. cit*, carta 175, p. 298.

31. Compartía con María Zambrano el gusto del *romancero*.

32. Compuso, en Suiza, tonadillas o kasidas para voz y guitarra con el guitarrista ginebrino José de Azpiazu (1912-1986). Su hija, María Guadalupe Azpiazu, también virtuosa de guitarra, laúd y vihuela, evoca el entorno (poetas, músicos y actores) en que se movían, en Ginebra y Lausana: Charles Mouchet, Mousse y Pierre Boulanger, Claude Viala...

33. AHP. 58-04.03.

> La he oído conversar desde Platón hasta Husserl
> en días alternos y opuestos por el vértice,
> y terminar cantando un corrido mexicano[34].

Las afirmaciones de Zambrano al respecto son numerosas. Como botón de muestra valga este recuerdo, recogido por Rosa Rius, en el que la filósofa se remonta al Madrid en guerra –un recuerdo henchido de risa grave:

> Nunca tuve miedo cuando bombardeaban, nunca tuve miedo cuando la sangre se derramaba; a veces, hasta cantaba, como nos dijo al poeta Miguel Hernández y a mí un enviado de un periódico francés durante el sitio de Madrid […]: "Ustedes cantando y allí muriendo". "Y ¿cómo sabe usted que vamos a terminar la canción?", le contesté[35].

Donde María Zambrano evoca más concreta y detenidamente la fibra vocal de Herrera es en una carta de La Pièce dirigida a Agustín Andreu, una carta que gira en torno a la canción y se va acercando al Petere más profundo a la vez con acuidad y delicadeza. Es una página esencial en la que la filósofa perfila, con pinceladas sucesivas, la búsqueda musical y lírica del poeta desterrado y, por tanto, su propia búsqueda.

> Querido Agustín:
>
> […] Y anoche, no pude cantar y por eso hubo un momento poético, trascendente, en que sentí la muerte y la vida unidas, la historia ya asegurada de aquel momento, de aquella juventud mía. Sólo Herrera Petere de mi edad, sólo él de aquella hora. <Aquí> exilado venía de Madrid donde ha muerto su madre, la viuda del General Herrera

34. José Lezama Lima: «María Zambrano» (1975), en Javier Fornieles (ed.), *Correspondencia entre José Lezama Lima y María Zambrano*, Sevilla, Ediciones Espuela de Plata, 2006, pp. 180-181.

35. María Zambrano, «El cuadro "Santa Bárbara" del maestro de Flemalle», *El País*, 30/07/1987.

> y hombre de ciencia, que murió en el exilio. Me traía saludos de Bergamín y de otros de entonces. Me dijo: "el título de refugibero es el más honroso que en España existe", y él sí cantó, le fue saliendo la voz espléndida tan hecha al canto gregoriano, al que no se llegó, pero sí a la Edad Media. Y te diré, porque es bellísimo, que la primera canción que cantó para mí –"mi madre te quería", y cómo, y a Araceli– fue una de tierras de Guadalajara donde estuvo su <M>adre de niña –era bellísima, y él mismo lo es aún– y que ella le enseñó, y que él *le cantó* mientras se moría: "Hijo, tócame la guitarra". Y la mujer, Carmen, me dijo que sus últimas palabras fueron: "Yo no sé cómo es Dios", dulcemente, como si dijera "voy a conocerle"... Y él me cantó esa canción sentado al lado mío mientras comenzábamos la cena. Desde antes de la Guerra, educado en los Salesianos, estaba afiliado al Partido comunista, creo que siga a pesar de las marranadas que le han hecho. Y siempre en nuestros cánticos acabábamos cantando "Salve Regina"[36], después de que él había cantado el Dies Irae. […] Sí, sí, Agustín, la canción está salvada[37].

Sabemos por la correspondencia de María Zambrano y las cartas de Emilio Herrera Soler[38] que Petere interpretaba desde cantos gregorianos en latín, como *Salve Regina* o *Dies irae*, hasta piezas del *Cancionero de Palacio* (XV-XVI) –*Triste España sin ventura*; *Axa, Fátima y Marién*; *So el encina*, etc. Sin olvidarse de las canciones de la guerra (es suya la letra

36. La antífona mariana, *Salve Regina*, es una plegaria de *desterrados*: «… A ti clamamos los *desterrados* hijos de Eva./ A ti suspiramos, gimiendo y llorando/ en este valle de lágrimas…» (subrayado nuestro). En un fragmento de poema inédito de Herrera se lee: «No creo en Dios/ pero en ti, […] sí creo» (AHP. 5230: citado por Martín Gijón, *op. cit.*, p. 256).

37. María Zambrano, *Cartas de La Pièce (Correspondencia con Agustín Andreu*), Valencia, Pre-Textos, 2002, Carta nº 58, 6 de julio 75 domingo, pp. 225-227.

38. En el «Anexo 1» se pueden leer unos mensajes de Emilio Herrera Soler, a quien doy aquí, con gusto, unas grandísimas gracias.

de *Paso del Ebro* y la de ¡No pasarán![39]). Todos estos cantos, canciones y cantares, María los entonaba con su inconfundible voz –voz nunca olvidada por su antiguo alumno Julio Caro Baroja. Conviene tener presente –advierte con razón Carmen Revilla– que Zambrano es una filósofa muy de la voz, muy del oído según su propio testimonio[40]. Hasta podría enfocarse su obra como captación de la música de los seres, de las cosas, de los hechos, de los números... En 1952, al escribir *Delirio y Destino*, apunta: «Siempre tuvo música la vida de Madrid»[41]. El 14 de abril de 1931, la escritora capta las nuevas vibraciones de la ciudad, una música, una cadencia diferentes, y orquesta el crescendo de las ondas en una amplia metáfora marina:

> En Madrid se escuchaba ahora otra música. [...] la vida misma de la ciudad exhalaba su música, su sonido que subía de tono, un tono cada vez más sostenido, una cierta melodía, un ritmo que tendía a hacerse "presto", una especie de "allegro alla marcia" que se insinuaba [...]. Porque Madrid, enclavado en la Meseta, en el páramo, tiene movimientos marítimos; se encrespa como las olas,

39. Herrera Petere compuso la letra del *Paso del Ebro* sobre una música popular, *¡Ay Carmela!*, y la de *¡No pasarán!* con una música de Hanns Eisler.

40. María Zambrano lo afirma escribiendo y conversando. En la *Tumba*…, Antígona invoca el oído: «Quise oírla siempre, la voz de la piedra, la voz y el eco…». A Fernando Savater le dice, categórica: «Ya sabes que yo soy del oído»: «La voz de María Zambrano», *Papeles de Almagro*, Zero, 1983, citado por Carmen Revilla Guzmán: «María Zambrano y Heidegger, pensadores del claro», *Pensadoras de siglo XX. Aportaciones al pensamiento filosófico femenino*, Fina Firulés y Rosa Rius Gatell (eds.), Madrid, Instituto de la Mujer, 2011, 118-138, p. 129, n. 279).

41. *Delirio y destino*, escrito en 1952, es uno de los últimos libros publicados por María Zambrano: Madrid, Mondadori, 1989 (edición citada aquí). Existe una edición corregida por Rogelio Blanco Martínez y Jesús Moreno Sanz, Madrid, Ed. Centro de Estudios de Ramón Areces, 1998.

> se desborda y luego se embebe como el mar [...] tiene sus mareas y ahora comenzaba la alta[42].

Muchos escritores, bien es verdad, han traducido en clave musical las primaveras históricas de los pueblos[43]. Así lo hace Herrera Petere al recordar, también desde América, aquel 14 de abril. Y pensemos en Alejo Carpentier, el premio Nobel cubano, nacido el mismo año que Zambrano, y como ella fervoroso defensor de la cultura durante la guerra de España[44]. Carpentier no llegó a leer *Delirio y Destino* escrito durante el exilio cubano de María pero publicado solamente en 1989; de leer las páginas que Zambrano consagra a aquella primavera de Madrid, no cabe duda de que las hubiera saboreado, pues sintonizan con ciertos pasajes de *La consagración de la primavera* (1978). Revelan un mismo sentir de la *vida* que «alcanza el canto, llega a ser música»[45], una misma aprehensión del telurismo lírico que acompaña el nacimiento de una era nueva.

También en los años vividos en Roma, la pensadora se impregna de música, la medita, la siente, la objetiva. En el umbral de una meditación, apunta: «1 de abril 1955 –después de oír la 9 Sinfonía y antes Vivaldi»[46]. Sobre

42. María Zambrano, *Delirio y destino*, Madrid, Mondadori, 1989, pp. 139-142.

43. José Herrera Petere, «Un poco de música», *El Nacional*, México, 18 de abril de 1944.

44. *Cf. Homenaje a María Zambrano y Alejo Carpentier*, VIII Congreso de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura, La Habana, 5-9 de diciembre de 2004.

45. *Cf.* «La Cuba Secreta», *Orígenes* 20 (1952): 63-69, p. 64 y pp. 67-78.

46. Véase la nota previa a «El Origen de la Música», *op. cit.*, p. 118, citado por Susan Campos Fonseca, «María Zambrano: Ser/Caja de música», en Rosa Iniesta Masmano (dir.), *Mujer versus música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*, Madrid, Rivera Editores, Col. «Música e Interacciones», pp. 223-251, n. 101, p. 239.

esa pasión que venía de lejos remito al artículo de Susan Campos Fonseca, «María Zambrano: Ser/Caja de música» –cuyo título hace eco al célebre sueño de Zambrano-niña[47].

Celia Amorós al indagar en la *Autobiografía* de Zambrano, escrita a manera de «treno», insiste en la incuestionable complementariedad entre la música y la voz/palabra: «ya que solamente la música, unida a la palabra, la palabra asistida por la música, nos puede dar el Paraíso mismo, y nos da los ínferos, los abismos, los senos de la creación». Y Celia Amorós concluye: «Porque el *sentido* musical que Zambrano busca es aquel de quien "cantando está cantándose a sí mismo, acunándose así mismo", dándose "la identidad primera y perdida", aquella que en *Notas de un método* llamará "la palabra recibida", "el sonido, ritmo propio de cada criatura"»[48]. Ese «ritmo propio», ese «sonido propio» que Albert Camus llamaba «*ce son d'homme*», María Zambrano lo percibe nítidamente en el cantar de su amigo Petere[49].

Pero, al final, esa vocación poética, lírica y pública de Herrera, que supone la imbricación íntima del *poema* y de

47. María Zambrano, «La Música» (1955): Inéditos publicados por Jesús Moreno Sanz en la revista *Archipiélago*, nº 59, diciembre de 2003, pp. 115-122 («La Música objetiva», p. 118; «Fenomenología de la Música», p. 119; «El Origen de la Música. El Amor», p. 120; «Música y Filosofía», p. 121). Remito a la abundante bibliografía de S. Campos Fonseca, *op. cit*. En línea: la tesis doctoral de Francisco Martínez González, *El pensamiento musical de María Zambrano*, Universidad de Granada, 2008.

48. *Notas* en «*sentido musical*», insistía María Zambrano. Celia Amorós cita a Zambrano (a través de *Notas de un método*, Madrid, Mondadori, 1989, p. 35, p. 140 y de «A modo de autobiografía», *María Zambrano: pensadora de la Aurora*, Dossier, *Anthropos*, nº 70/71, 1987), en *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*, Madrid, Ed. Cátedra, Col. «Feminismos», 2007, 445-448, p. 446.

49. Albert Camus, director de colección en la editorial Gallimard, se interesó en *El Hombre y lo divino*.

la *presencia*, ese irrenunciable *encarnamiento* escénico –en el sentido más corpóreo de la palabra– iban a resultar un arma de doble filo que no podía sino perjudicar la recepción de la obra poética de Herrera, 1°/ al alejarse el *poeta* de su público natural; 2°/ al desaparecer el soporte corpóreo de aquella poesía, es decir, el *poeta mismo*.

En conclusión

«Existe –dice Zambrano– un trabajo aún más inexorable que el de "ganarse el pan". Es el trabajo de ganarse el ser, a través de la vida, de la Historia»[50]. Y para ambos, en el inmenso exilio, la música y el canto constituyeron un medio sagrado, el medio de una revelación. De no se sabe de qué religión, pues ambos son renuentes a pronunciar «el nombre de Dios». La pensadora escribe a Agustín Andreu: «*el nombre de* Dios me gusta poco, ya lo sabes»[51]. En cuanto a Georges Haldas escribirá de Petere: «Y ese hombre morirá antes que pronunciar el nombre de Dios en compañía de Tartufos»[52]. En la entrevista que tuve con Georges Haldas en su casa del Mont-sur-Lausanne, el 12 de junio de 2009, me comentó: «Yo he llegado a pensar –o el me ha llegado a decir– que era "un creyente clandestino"».

Al pie del Jura, la escritura María Zambrano y la de Herrera Petere, cada uno con su sentir, su saber, su decir, llevan el sello de una hiperestesia sutil y compleja, hecha de

50. María Zambrano, *De la necedidad y la esperanza*, publicado en «Documentos», *Aurora. Papeles del «Seminario de María Zambrano»*, Carmen Revilla (dir.), n° 10, nov.-dic. 2009, p. 112.

51. Carta de María Zambrano a Agustín Andreu, en María Zambrano, *Cartas de La Pièce…*, *op. cit.*, 14 de junio 1975, n° 51, p. 206.

52. Carta de Georges Haldas a José Herrera Petere, AHP. 35-02-21 (ca.1962, pues Haldas manda la reseña *Del Arve a Toledo*).

sublimación de lo perdido y extrañamiento de lo encontrado. Al pie del Jura, Zambrano ahondó su meditación poética[53] y, allí, nació lo mejor de la poesía de Herrera. Al pie del Jura, Herrera hubiese podido disfrutar una acomodación confortable. No fue así: «Aunque el nombre de Petere fue siendo cada vez más conocido en España después de sus breves visitas, el poeta fue sumiéndose en una espiral de autodestrucción en la que parecería que el reconocimiento en España, tan largamente ansiado, apenas le importaba ya»[54]. Al pie del Jura, buscará atardeceres velazqueños. También María. A pesar de la melancolía lacerante, el poeta-músico o el músico-poeta no quiso volver a España a morir –o mejor dicho «a vivir confinado en una esquina»[55]. María Zambrano sí que volvió y no quedó «confinada en una esquina», si bien no pudo o no quiso «des-exiliarse»[56].

53. Rose Duroux y Stéphanie Urdician, «*La tumba de Antígona* de María Zambrano: symphonie aurorale d'un exil essentiel», en Marie-Claude Chaput y Bernard Sicot (eds.), *Résistances et exils,* Publications de Paris 10-Nanterre, CRIIA, Col. «Regards»/8, 2006, pp. 191-215.

54. Mario Martín Gijón, *Una poesía de la presencia*, *op. cit*., pp. 257-258.

55. *Ibid*., p. 26: Martín Gijón señala «como dato indicativo» que, en 2009, o sea el año del centenario del natalicio del poeta, «la BNE de Madrid no posee ninguno de sus poemarios publicados en Suiza».

56. Para entender los *pasos* del desprendimiento exílico de Zambrano queda insustituible su «Carta sobre el exilio», *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, París, 1961, nº 41, pp. 65-70.

Anexo 1

Tres mensajes de Emilio Herrera Soler
primogénito de José Herrera Petere

(Casadamata, Portugal)

14 de abril 2014

Sobre nuestras visitas a María Zambrano en el pueblito en el que vivía con su hermana "dans le pays de Gex" al pie del Jura (un monte que recordaba a mi padre la Sierra de Gredos) tengo algunos recuerdos que me hacen sonreír hoy.

Como era costumbre, los sábados y domingos íbamos toda la familia desde Ginebra, primero en bicicleta y después en coche, a hacer un picnic al pie del Jura con la tortilla preparada por nuestra muchacha Eduarda y con las guitarras a pasar el día en el campo.

Aprovechábamos esas excursiones del otro lado de la frontera para, de vez en cuando, ir a visitar a María Zambrano que con su hermana vivía en una casa de campo antigua del pueblo de Crozet a unos kilómetros de Ferney-Voltaire en Francia. Allí, rodeada de un sinfín de gatos, por lo menos unos diez sino veinte, mi padre y mi madre pasaban la tarde conversando con las dos hermanas, hablando naturalmente de España y comentando la vida de los exiliados. Me parecía muy raro con mis 19 o veinte años, ver como las Zambrano vivían tan aisladas del mundo en ese pueblecito con tan pocos contactos con los amigos. Era una forma de peregrinación ir a ver a esas dos mujeres tan humildes y sabias. Mi padre que las quería mucho, como un sobrino que va a beber los recuerdos de su triste y lejana España, salía de esas visitas lleno de nostalgia.

Esos recuerdos que me quedaron, son algo muy entrañable y me sirven de lección para encarar la vida con modestia y... filosofía!

(*Escrito el 14 abril, aniversario de la República española y también día en que nací en 1939 en París*)

26 de abril 2014

Las canciones que más le gustaban a mi padre son las que hablaban de su España, como una del siglo 16 o fines del 15 (creo) que entonaba con María Zambrano y que comenzaba así: "Triste España sin ventura...", una melodía lenta como las músicas de la época medieval. Otra era la de "Axa, Fátima y Marién" (que le inspiró el poema), sin hablar las de la guerra civil como la del Quinto regimiento: "El ejército del Ebro, una noche el río pasó, rúmbala, rúmbala, rumba va" (letra de mi padre).

Todos los sábados por la tarde venían a reunirse con nosotros amigos españoles u otros de paso por la ciudad de Calvino (como Pablo Neruda) en nuestra casa del Mervelet, en el barrio del Petit-Saconnex, cerca de la Place des Nations en Ginebra, muy cerca de la frontera donde del otro lado vivía María Zambrano. Las horas no se contaban con un buen vino tinto, jamón serrano y la tortilla española... llegaban poetas suizos y nos quedábamos hasta las tantas cantando con mi hermano Fernando al piano y yo a la guitarra con mi padre, hasta que un día apareció Andrés Segovia al que naturalmente tuve que cederle la guitarra... Noblesse oblige. Nos reíamos mucho pero María Zambrano, prudente ya se había retirado, feliz de haber pasado una tarde bien castiza con sus amigos entrañables.

¡Al Jura se fue la canción!

2 de mayo 2014

Claro que cuando estaba María, cantábamos *les chants de guerre !* "El Ejército del Ebro", "No Pasarán", o ésta muy emocionante y guerrera "Si me quieres escribir, ya sabes mi paradero. ¡En el frente de Madrid, primera línea de fuego! ¡En el frente de Madrid, primera línea de fuego!"

El *Dies irae* y *Salve Regina* los cantábamos en latín. Las que cantábamos más frecuentemente eran "Triste España sin ventura..." (obvio) y las "Tres morillas me enamoran en Jaén, Axa, Fátima y Marién".

¡Que revivan Petere y Zambrano…!

Anexo 2

CANCIONERO DE PALACIO
(XV-XVI)

Triste España sin ventura (ca. 1500)

Triste España sin ventura,
todos te deven llorar.
Despoblada de alegría,
para nunca en ti tornar.
Tormentos, penas, dolores,
te vinieron a poblar.
Sembróte Dios de plazer
porque naciesse pesar.
Hízote la más dichosa
para más te lastimar.
Tus vitorias y triunfos
ya se hovieron de pagar.
Pues que tal pérdida pierdes,
dime en qué podrás ganar.
Pierdes la luz de tu gloria

y el gozo de tu gozar
Pierdes toda tu esperança,
no te queda qué esperar.
Pierdes Príncipe tan alto,
hijo de reyes sin par.
Llora, llora, pues perdiste
quien te havía de ensalçar.
En su tierna juventud
te lo quiso Dios llevar.
Llevóte todo tu bien,
dexóte su desear,
porque mueras, porque penes,
sin dar fin a tu penar.
De tan penosa tristura
no te esperes consolar[57].

So el encina
Anónimo

So el encina, encina,
so el encina.

Yo me iba, mi madre,
a la romería;
por ir más devota
fui sin compañía:
so el encina.

Por ir más devota
fin sin compañía;
tomé otro camino,
dejé el que tenía:
so el encina.

Halléme perdida
en una montiña,
echéme a dormir
al pie del encina:
so el encina.

57. Juan del Encina (1468-¿1529?), *Poesía lírica y cancionero musical*, Edición, introducción y notas de R. O. Jones y Carolyn R. Lee, Madrid, Castalia, «Clásicos», 1975. *Vid*. César Salgado García, <http://www.cesarsalgado.net/aula/palacio/triste.txt>.

A la media noche
recordé, mezquina;
halléme en los brazos
del que más quería:
so el encina.

Pesóme, cuitada
de que amanecía
porque yo gozaba
del que más quería:
so el encina.

Muy biendita sía
la tal romería:
so el encina[58].

58. Pedro Provencio, *Antología de la poesía erótica española e hispanoamericana*, Madrid, Editorial EDAF, 2003. *Vid*. Fred F. Jehle, «Villancicos anónimos», *Antología de poesía española,* Indiana University, <http://users.ipfw.edu/jehle/poesia/soelenci.htm>.

Editar a María Zambrano

Con-textos de *La tumba de Antígona*

Entrevista por María Carrillo y Aurélie Deny

Virginia Trueba Mira
Universitat de Barcelona

***La tumba de Antígona* es un texto excepcional en el conjunto de la obra de María Zambrano desde muchos puntos de vista, su carácter dramático, los retos de interpretación que plantea, etc. ¿Podrías decirnos por qué precisamente decidiste editar *La tumba*...?, ¿cuáles fueron los motivos que te llevaron a estudiar este texto?**

Es cierto, *La tumba de Antígona* es un texto excepcional en la obra de Zambrano, en buena medida porque se resiste a ser definido de manera unívoca (no resulta ni siquiera claro el género literario al que, en propiedad, pertenece) y por la pluralidad de lecturas a que está abierto. Esto, por si solo, constituye ya un atractivo para muchos investigadores, y así fue también en mi caso. No obstante, la idea de editar *La tumba de Antígona* proviene de unas circunstancias

muy concretas, de mi labor como profesora de Filología Española en la Universidad de Barcelona.

Sin que llegara a ser nunca lectura obligatoria, *La tumba*... era un texto que yo mencionaba con frecuencia en mis clases de poesía española contemporánea. En ocasiones para poner en relación el gesto de Antígona con todos esos muertos insepultos que aparecen en la poesía de la posguerra –la de Angela Figuera, Blas de Otero, Carmen Conde, Gabriel Celaya...–, otras veces para completar el significado del fundamental concepto de exilio en la obra de José Angel Valente, o para referirme a la integración de simbolismo y existencialismo en cierta tradición –Unamuno, García Lorca–, o para mostrar, de un modo más teórico, cómo piensa el pensamiento en poesía.

Había una cuestión, sin embargo, que al hablar de *La tumba*... me preocupaba siempre, y era la dificultad de acceder al texto. Las últimas ediciones de *La tumba*... tenían ya muchos años y no era fácil conseguirlas, pero es que, además, se trataba de ediciones llenas de erratas, y algunas de bulto. Este es un tema capital en relación a la obra de Zambrano, más allá de *La tumba de Antígona*: la lamentable edición que ha tenido muchas veces esa obra y que ahora, afortunadamente, con la valiosísima edición de las *Obras completas* a cargo de Jesús Moreno Sanz, se está subsanando. El propio Jesús Moreno ha puesto ejemplos sorprendentes de esta pésima edición: la confusión, por ejemplo, de la palabra «vacío» por la palabra «vicio».

Los motivos de esta situación son varios y, en algún caso, tal vez comprensibles, aunque, claro está, nunca justificables.

En ocasiones hay que hablar directamente de la poca atención por parte de la editorial, que no ha revisado y

corregido lo suficiente los textos. La propia Zambrano se sorprendía a veces de lo terrible de sus ediciones; podía darse el caso incluso de que se hubiera suprimido una parte del texto, o un epígrafe importante.

Otras veces, cuando se ha tratado de transcribir documentos inéditos escritos a mano por la propia Zambrano, debe reconocerse una dificultad añadida: la de la letra casi ininteligible, en ocasiones, de Zambrano. En este sentido, también se han cometido errores que, desgraciadamente, se han repetido en ediciones sucesivas.

Aparte, quedan las propias circunstancias biográficas de Zambrano, poco favorables a la revisión o al trabajo sistemático en relación a la edición de los textos. No hay que olvidar que Zambrano atraviesa una guerra civil, una guerra mundial y un exilio que dura más de cuatro décadas. En todo este tiempo, Zambrano cambia continuamente de domicilio («casi he dado la vuelta al mundo», reconocerá), la penuria económica y la falta de medios materiales son una constante («un muro sin apertura», dirá de su vida en un momento especialmente duro), etc. Todo ello no le impidió escribir, es cierto, pero sí le dificultó mucho publicar, y publicar sin erratas o errores.

La inmensa mayoría de los libros que conocemos de Zambrano constituyen, en realidad, recopilación de textos previos –*restos de un naufragio*, como tantas veces se ha repetido–, los cuales, enviados a revistas y diarios, le proporcionaban algún dinero, siempre necesario. El *libro* como tal requería de una estabilidad que Zambrano no tuvo nunca en el exilio. Será al final de su vida, ya en Madrid, cuando pueda dedicarse a lo que le quedaba por hacer, que tal vez era ya demasiado. Fruto de ese tiempo fueron *De la Aurora*, *Notas de un método* o *Los bienaventurados*, también

una obra que ella consideró esencial, *Los sueños y el tiempo*, de larga gestación. De hecho, permanecen inéditos todavía en la actualidad muchos escritos. Se ha referido a todos estos avatares de la escritura de Zambrano alguien que la conoció muy bien, que trabajó con ella entre 1988 y 1991, su secretaria, Rosa Mascarell, que fue también la que se encargaría de ordenar todo su archivo.

Gracias al epistolario conservado, sabemos que Zambrano llega incluso a preguntarse en diversas ocasiones si no habrá, en realidad, que renunciar a *todo* para *ser*, es decir, si no sería preferible en este caso permanecer en silencio, sin preocuparse por publicar, dedicada tan solo a lo importante, es decir, a escribir –y delegando en los demás la posibilidad, póstuma, de la publicación. Siempre recordó la misma Zambrano en ese sentido a Kafka y a Simone Weil.

Y, en realidad, algo de eso hay en una parte de su obra, el hecho, por ejemplo, de que Zambrano, como antes he comentado, pocas veces materializara sus proyectos en forma propiamente de *libro*. Al margen de las circunstancias del exilio, Zambrano escribía sí, pero con frecuencia sin pensar en la unidad mayor que supone el libro, como si la escritura saliera, dice ella, «de algo mucho más extenso». A veces recoge lo que escribe tal como está, sin someterlo a una estructura o un marco general.

Todo ello explica la aparente falta de unidad que presentan algunas de sus obras –algo que se le ha reprochado en ocasiones. Lo que hay que tener presente entonces es que Zambrano no fue nunca, no quiso ser, una pensadora ni una escritora *sistemática*, que hay en ella una manera de trabajar que explica esa especie de diseminación de sus textos, ese ir y venir que les caracteriza, ese dar vueltas en torno a un mismo eje, sin buscar, en verdad, avance alguno hacia el

sentido último o hacia algún tipo de clausura o punto final. Una parte del atractivo de los textos de Zambrano está precisamente ahí, en esa apertura que ofrecen.

Sea como sea, lo cierto es que muchas de las ediciones de textos de Zambrano han sido hasta ahora poco fiables. Por cierto, que la mala suerte de Zambrano con sus editores se remonta, en realidad, al Madrid de antes de la guerra. No todo es culpa del exilio, o no todo responde a una manera de hacer. Por poner un ejemplo llamativo que recordaba Jesús Moreno en la introducción a la edición de *Horizonte del liberalismo* en Ediciones Morata en 1996: esta obra, *Horizonte del liberalismo*, apareció en su momento (septiembre de 1930) hasta con tres títulos diferentes: *Nuevo Liberalismo* (según la portada), *Horizonte del Liberalismo* (según la cubierta) y *Horizontes de un nuevo Liberalismo* (según la publicidad que el libro recibió, tanto por parte del propio editor Javier Morata, como de algunos números de *El Sol*).

Pues bien, tampoco *La tumba de Antígona* contaba con una edición accesible y fiable cuando yo la comentaba en clase con mis estudiantes hace pocos años. De aquí partió entonces la idea de volver a editarla –de acuerdo a la edición original de 1967 de Siglo XXI, la más precisa de todas–, acompañándola además de un estudio introductorio.

La edición de *La tumba*... viene acompañada de otros textos, de diverso signo, dedicados también al personaje de Antígona, ¿cuál es la relevancia de esos textos en el conjunto de la obra de Zambrano?, ¿de qué modo complementan el propio texto de *La tumba*...?

Sí, esto me parece importante. Una vez hube fijado el texto de *La tumba*... empecé a pensar en los otros textos de Zambrano dedicados a Antígona, incluidos algunos inéditos que yo conocía solo de oídas. Hablaba de ellos en especial Sebastián Fenoy, la persona que ha clasificado y ordenado todos los inéditos de Zambrano, que no son pocos. Me desplacé a la Fundación Zambrano para poder leer todo lo que allí encontrase sobre el personaje. Encontré muchas cosas.

Por una parte, los borradores, siempre parciales, a mano y a máquina, de la propia obra, de *La tumba de Antígona*, que permitían en muchos casos, por ejemplo, matizar las fechas de redacción de la obra, mucho más tempranas, como ya se había apuntado en alguna ocasión, que la de su edición en 1967 (de hecho un cierto proyecto de la obra podía remontarse a finales de los años cuarenta).

Estos borradores presentaban, además, algunas variantes respecto de la obra editada, entre las que destacaban numerosas acotaciones dramáticas y notas relativas al movimiento o vestimenta de los personajes, a la escenografía, a la luz, a la música…, notas de las que no quedaba ni rastro en la edición final de 1967. Todo este último material me pareció importantísimo, ya que demostraba, entre otras cosas, que Zambrano pensó de algún modo en la puesta en escena de su propia obra.

Sabemos por la correspondencia de Zambrano que Octavio Paz, con quien ella hablaba de *La tumba*… –parece que Paz fue el único en saber que Zambrano se disponía a bajar a la tumba a todos los personajes de la tragedia–, quiso presentarle en París, en junio de 1962, a una actriz francesa –«la que puso a Beckett», escribe literalmente Zambrano. El encuentro nunca pudo producirse ya que Zambrano, como

tantas otras veces, se vio obligada a cambiar de domicilio, este caso a trasladarse a Roma. Quién sabe qué hubiera sucedido con *La tumba*... de quedarse Zambrano en París. La única puesta en escena de *La tumba*... que Zambrano conoció en parte fue la de Alfredo Castellón, que la realizó instado por la propia Zambrano. La versión tuvo lugar en 1992, en el marco del Teatro Romano de Mérida (el papel de Antígona fue para Victoria Vera). Sabemos que Zambrano llegó a ver el vídeo del montaje, de unos quince minutos, pero nada más, pues falleció en febrero de 1991, antes del estreno.

Más que las acotaciones propiamente dichas, las que resultan muy interesantes son las notas, las cuales ahondan en el fuerte simbolismo de la obra, clarificando alguno de sus elementos. Son notas sobre los personajes y su vestimenta, sobre el espacio y la luz, sobre «seres» que entran en escena (eliminados luego en la edición impresa: un cantarillo de agua, un pan pequeño, un pájaro, una cabra, la huella de un pez) o sobre la música, que tiene una importancia capital y que debería funcionar, sostiene Zambrano en esas notas, como elemento estructural. Aquí, el Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia* me parece fundamental.

Por otra parte, entre los inéditos de la Fundación encontré diversos textos, a mano y a máquina otra vez, sobre el personaje de Antígona que venían a perfilar asimismo el sentido de *La tumba*... y a demostrar, en fin, el interés de Zambrano en esta figura. Tampoco dudé en este caso en que estos textos debían incluirse en la edición, junto con otros ya editados por Jesús Moreno, con el sentido de presentar al lector todo lo escrito por Zambrano en relación a Antígona, o al menos todo lo que estaba a mi alcance. Con Zambrano nunca se sabe.

¿Podrías resumir cuál es, a su juicio, la importancia del personaje de Antígona en María Zambrano?, ¿por qué el fundamental protagonismo que tiene en su obra?

En efecto, la figura de Antígona es central en Zambrano, de modo explícito desde fines de los años cuarenta hasta final de los años sesenta, pero tácitamente yo diría que estuvo presente siempre.

Más allá del interés que le suscita a Zambrano la tragedia griega, espacio donde se dan la mano poesía y pensamiento para poner de relieve los conflictos básicos de la acción humana, hay en relación a su Antígona una proyección autobiográfica incuestionable. Antígona es la propia Zambrano y es también su hermana Araceli, enterradas vivas a lo largo de los durísimos años del exilio. Antígona, por lo tanto, no puede desligarse del marco político de una Europa en ruinas, incapaz de dar cabida a un pensamiento regenerador con el que poder volver a construirla como espacio habitable: la única labor, para Zambrano, que debería ocuparnos.

La fecha de 1967, cuando se publica *La tumba*… yo creo que puede tomarse como la culminación, en cierto modo, de este ciclo sobre Antígona. Para entonces Zambrano está ya en ese particular lugar de La Pièce (*convento, choza, nido, cenobio, gruta, jaula, catacumba*, como lo bautizará ella misma), donde se produce una interiorización absoluta del exilio, una asunción plena de ese proceso de despojamiento o desprendimiento que ha supuesto el exilio. A partir de entonces, de algún modo, el sacrificio se ha consumado. Por ello, tal vez Zambrano no siente ya la necesidad de seguir hablando de Antígona. El exilio ha sido para Zambrano un

camino de descenso a los infiernos en el que, no obstante, ha encontrado una verdadera iniciación. O, como dicen unos versos del poeta José Angel Valente, tan elocuentes: «Caer fue solo / la ascensión a lo hondo». El último parlamento de Antígona en *La tumba*... apunta precisamente a esta idea: a la conversión del espacio cerrado en un espacio liberador, la tumba convertida en una especie de cuna, espacio de renacimiento y de luz al que se ha llegado después de la travesía por los ínferos y la oscuridad. Es muy significativa una de las notas que escribe Zambrano para la última escena de *La tumba*…, en la que vemos transformarse, gracias al movimiento de los brazos, el manto de Antígona en dos alas.

Antígona es para Zambrano, por lo tanto, un espejo en que mirarse y en que mirar su propio mundo. Antígona es el sacrificio, aquel sobre el que se edifica todo orden, sobre el que se levanta toda ciudad. Antígona es asimismo la resistencia, aquella que con su pasividad activa, enfrenta los embates del poder («Solo la pasividad activa puede salvarnos», afirma Zambrano, asociando esa pasividad a la religión de la misericordia y a la moral de la hospitalidad, que tanto valorará en un autor como Louis Massignon). Antígona es la mediadora también con la esencial sacralidad de la vida, a la que la modernidad ha dado la espalda para instalarse en una secularización completamente estéril y, al fin, mortífera. Antígona es la que nos recuerda todo aquello que, trágicamente, quedó por nacer, o que debe volver a nacer, o que requiere de un segundo nacimiento, de acuerdo ese imaginario metamórfico tan importante en Zambrano.

La tumba de Antígona es una obra abierta a múltiples lecturas, como antes he dicho. No obstante, creo que no puede prescindirse de su fundamental dimensión metafísica, la cual

para mí, en buena medida, apunta al mundo cristiano, más allá de dogmas concretos, por supuesto, y no solamente. La espiritualidad de Zambrano es muy integradora. *La tumba*… está dedicada a la hermana de Zambrano, a Araceli, pero también a Laurette Séjourné, una importante arqueóloga y etnóloga francesa, especialista en la figura de Quetzalcóalt, que apasionaba también a Zambrano. Hay asimismo una declaración muy interesante en su correspondencia con la escritora venezolana Reyna Rivas. Se trata de una carta del 14 de mayo de 1966, donde Zambrano habla de *La tumba*… como de algo «muy clásico» y añade, «y muy oriental, pues que hablan los muertos como muertos y los vivos como vivos, y hay sombras». Creo que merecería la pena ahondar algo más en estas palabras, que no invalidan sin embargo la lectura cristiana, a la que Zambrano se refiere también en la misma carta.

¿Cuál es, a tu juicio, la actualidad de *La tumba*...?, ¿crees que la Antígona de Zambrano sigue interpelándonos?

Esta es una cuestión que dependerá, como siempre, de nuestro horizonte de expectativas. Que la figura de Antígona ha interpelado desde Sófocles a numerosas generaciones, es un hecho incontestable. Aunque no siempre se la haya leído, lógicamente, del mismo modo. No solo en la llamada vieja Europa, también en América (del Norte y del Sur), la figura de Antígona ha estado presente de uno u otro modo. En la actualidad, no es difícil volver a encontrar en los diarios la referencia a Antígona, evocando normalmente algún acto de resistencia cívica. En el imaginario colectivo, la figura de Antígona presenta, mayormente, una dimensión política. La Antígona de Zambrano es, sin duda, particular en el

conjunto de las Antígonas contemporáneas –en especial por su dimensión metafísica–, pero también participa de esa dimensión política de un modo que a mí se me hace plenamente actual.

Como he sostenido en diversos sitios, esa dimensión política está muy relacionada con la reflexión sobre el lenguaje que hay en *La tumba*... y, en general, en toda la obra de Zambrano, preocupada por el uso y abuso, por el desgaste y el descrédito de las palabras por parte del poder. Esto es algo que se encuentra en toda *La tumba* … y, muy en especial, en los parlamentos de Antígona con Creonte y Eteocles, las dos masculinidades fuertes de la obra. Si estos últimos, puede decirse así, *ocupan* y clausuran el lenguaje, imponiéndole interesadamente un sentido, Antígona *libera* el lenguaje de ese sentido impuesto devolviéndole en este aspecto su dimensión creadora, generadora de mundos, *poietica*.

No debemos olvidar que Zambrano, de algún modo, hace re-nacer a la Antígona de Sófocles, al mantenerla viva en la tumba y, sobre todo, al ofrecerle la posibilidad de hablar, o mejor dicho, de delirar. Porque todos los parlamentos de Antígona en la tumba son *de-lirios*, o sea, lenguaje salido del cauce convencional de la gramática con que se ordena el mundo habitualmente. Antígona de-lira porque habla desde ese espacio a extramuros del poder, habla desde las entrañas, desde la experiencia, desde un cuerpo que no fue nunca lugar fiable de enunciación. Por eso Platón expulsó a los poetas de la polis, por su delirio. Por eso también Antígona –mujer además, no debe olvidarse– es expulsada del mismo sitio. Hay en *La tumba*… una muy seria reflexión sobre la palabra, sobre su condición de creadora, de reveladora de

mundos. O de destructora de los mismos. Y esto me parece que guarda, radicalmente, toda vigencia.

En relación a ello, es muy importante también el protagonismo de los hermanos, Eteocles y Polinices, que tiene que ver, claro está, con la guerra civil española. No obstante, creo también que, más allá de la circunstancia histórica, la guerra civil adquiere aquí una dimensión universal en tanto guerra entre hermanos, es decir, guerra entre hombres. Y en este contexto, me parece interesante asimismo el protagonismo de la hermana, Ismene, y el cambio de interpretación en relación a la Ismene clásica, esa muchacha acobardada y retraída ante la ley del terror. Aquí también se impone la autobiografía (Antígona/Ismene, María/Araceli), pero igual que antes, yo diría que la relación entre hermanas adquiere aquí una dimensión mayor, que apunta a la necesidad que siente Zambrano de que el mundo, simbólicamente, se feminice. La hermandad aquí está escrita en femenino.

No solo Antígona/Ismene, la obra de Zambrano está atravesada por toda una estirpe femenina sin la que difícilmente podemos entenderla. No es gratuito, en este aspecto, que el feminismo de la *diferencia* italiano haya abordado con verdadero interés la obra zambraniana, aunque dicho protagonismo femenino pueda leerse, claro está, desde otras claves.

Creo que *La tumba*... es, por todo ello, una obra que sigue interpelándonos, en la medida en que sigue hablando de una violencia que no puede resultarnos ajena porque es nuestra, y en la medida que sigue proponiendo una mirada distinta sobre el mundo, que pasa, sobre todo, valga la sinestesia, por una escucha, por una atención al otro, a lo otro y, en última instancia, por una palabra que

no clausure, con la imposición de un sentido, el mundo que habitamos, sino que sea capaz de abrir caminos en ese mundo para hacerlo, efectivamente, habitable.

Comité científico

Marta Álvarez, Université de Franche-Comté
Adeline Chainais, Université Paul-Valéry, Montpellier III
Camille Lacau St Guily, Université de Paris Sorbonne, Paris IV
Christoph Singler, Université de Franche-Comté
Danira López Torres, Colegio de San Luis (México)

Lista de colaboradores

María Carrillo es profesora investigadora de El Colegio de San Luis desde 2014. Ha impartido cursos en universidades de Francia y Estados Unidos. Recientemente formó parte del *Département d'Espagnol et Portugais* de la Universidad de Franche-Comté, donde se ocupó, entre otras asignaturas, del curso de preparación a la *Agrégation Interne* de Español sobre *La tumba de Antígona* de María Zambrano. En 2012 defendió en El Colegio de México una tesis doctoral sobre el pensamiento mítico en los ensayos de Zambrano. Sus áreas de interés son el género ensayístico y la mitología en la literatura española e hispanoamericana contemporáneas.

Aurélie Deny es *agrégée d'Espagnol* y *maître de conférences* de la Universidad de Franche-Comté. En 2009 defendió en la Universidad Stendhal – Grenoble 3 una tesis doctoral titulada *Le théâtre en France et en Espagne* : *regards croisés sur vingt ans de diffusion éditoriale et scénique (1989-2009)*. Ella consagra pues sus trabajos de investigación al teatro contemporáneo español y francés, interesándose particularmente por la traducción teatral así como las políticas de edición y difusión de escrituras dramáticas francesas y españolas actuales. Sus últimos trabajos se centran más precisamente en el teatro postdramático español y la cuestión de la representación teatral.

Rose Duroux es profesor emérito de la Universidad Blaise Pascal de Clermont-Ferrand. Trabaja sobre el exilio y su memoria. Actualmente se interesa por el campo «Infancias en guerra» en el marco del programa « Enfance Violence Exil » patrocinado por la UNESCO. Es co-redactora de las revistas: *Exils et migrations ibériques au XXe* y *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*. Es co-editora con Alain Montandon de *L'Émigration: le retour*, PUBP, 1999; y con Bernard Sicot de la antología bilingüe *Últimos ecos del exilio: cuentos hispanomexicanos / Derniers* échos *de l'exil: contes hispanomexicains* (traducción y edición crítica). Ella ha escrito por lo demás el Postfacio «De la juste mémoire ?» para el libro *La Guerre d'Espagne en héritage. Entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, editado por Viviane Alary y Danielle Corrado, PUBP, (Presses Universitaires Blaise Pascal), 2007. En relación con el tema de este libro hay que destacar su edición con Stéphanie Urdician, *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, PUBP, Col. « Mythographies et sociétés », 2010.

Emmanuelle Garnier es catedrática en la Universidad de Toulouse Jean Jaurès, investigadora especializada en el teatro español contemporáneo en el grupo de investigación LLA-Créatis (Lettres, Langages et Arts – Création, Recherche, Émergence en Arts, Textes, Images, Spectacles: http://lla-creatis.univ-tlse2.fr), que dirige en la actualidad. Después de una tesis de doctorado sobre Lope de Vega y el teatro del Siglo de Oro, se orientó hacia la creación dramatúrgica y escénica contemporánea. Es autora, además de muchos artículos dedicados al teatro español, del ensayo *Lo trágico en femenino. Dramaturgas españolas contemporáneas* (Bilbao, Artez, 2011) y editora de dos publicaciones colectivas: *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines* et *Nouvelles scènes, nouveaux dispositifs : l'émergence du théâtre galicien* (Carnières-Moranwelz, Lansman, respectivamente 2007 y 2014). En sus últimos trabajos analiza las expresiones escénicas tales como la performance, el teatro-danza o el teatro de calle en España.

Laura Llevadot es profesora de Filosofía Contemporánea en la Universitat de Barcelona. Ha sido investigadora en el Søren Kierkegaard Research Centre de la Universidad de Copenhague, en la Howard and Edna Hong Kierkegaard Library (Minneapolis, USA), y en la Universidad de Paris 8. Es miembro, desde sus inicios, del Seminario María Zambrano (Universitat de Barcelona), y miembro del consejo de redacción de la revista *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*. Ha publicado diversos artículos especializados sobre la filosofía de Kierkegaard, Derrida y Zambrano en revistas nacionales e internacionales. Su interés se centra en las filosofías contemporáneas de la alteridad, la deconstrucción y las derivaciones éticas del pensamiento postmetafísico. Es autora de *La philosophie seconde de Kierkegaard* (L'Harmattan, 2012); *Kierkegaard through Derrida : Towards a Post Metaphysical Ethics* (Davies Group, 2012) *Filosofías Post-metafísicas. 20 años de filosofía francesa contemporánea* (2012), y sobre el pensamiento de María Zambrano ha publicado, entre otros: «Perder la experiencia: Zambrano, Benjamin y la cuestión literaria» (2013); «El problema de lo femenino en la vocación filosófica de María Zambrano» (1999); «La confesión, género literario: la escritura y la vida» (2001); y junto con Carmen Revilla, «Kierkegaard and Zambrano: The claim for the sacred» (Ashgate, 2012).

Carmen Revilla Guzmán es profesora de Filosofía Contemporánea en la Universitat de Barcelona, donde dirige el «Seminario Internacional María Zambrano», la revista *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano* y el proyecto de investigación «María Zambrano y el pensamiento contemporáneo». Sobre esta autora, además de múltiples artículos y colaboraciones en revistas especializadas y volúmenes colectivos, ha publicado las monografías: como editora, *Claves de la razón poética* (Trotta, 1998) y *La palabra liberada del lenguaje* (Bellaterra, 2013), y como autora, *Entre el alba y la aurora* (Icaria, 2005). Colabora también, desde su creación, con el «Seminario Filosofía y género» de la Universidad de Barcelona, marco en el que ha trabajado especialmente la obra de Simone Weil (sobre la que ha publicado

los volúmenes: *Simone Weil: descifrar el silencio del mundo*, Trotta, 1995; *Simone Weil: nombrar la experiencia*, Trotta, 2003; *Vida de Simone Weil*, Eila, 2010, así como numerosos artículos) y la de Jeanne Hersch, por ejemplo.

Rosa Rius Gatell es profesora de Filosofía en la Universitat de Barcelona e integrante del Seminario Filosofia i Gènere de la misma universidad. Su labor investigadora se articula en torno a dos ejes: la filosofía del Renacimiento y el pensamiento de las mujeres en distintos períodos de la historia, en particular siglos XII-XVI y siglo XX. Es editora de varios volúmenes colectivos, entre los cuales cabe recordar: *Sobre la guerra y la violencia en el discurso femenino, 1914-1989* (2006), *Pensadoras del Siglo XX. Aportaciones al pensamiento filosófico y político* (2011) y *Lectoras de Simone Weil* (2013), los dos últimos con Fina Birulés. Entre sus últimas publicaciones destacan *«Il Principe» de Maquiavel. Primera traducció espanyola basada en un manuscrit inèdit* (2010), coautora Montserrat Casas; introd. y notas críticas a la *Historia de las mujeres filósofas* de Gilles Ménage (2009; 2ª reimpr. 2010); ed. trad. al catalán e introd. del *De la Ilíada* de Rachel Bespaloff (2012), y artículos como: «Jeanne Hersch y la fiesta como obra de arte» (2011), «El anhelo filosófico de María Zambrano» (2011), «Armonía y creación en el cosmos de Remedios Varo» (2013), «María Zambrano (Vélez-Málaga 1904-Madrid 1991). Manières d'affronter l'exil. Réflexions sur la joie et la douleur» (2013) y «De antiguas sabidurías: Simone Weil y María Zambrano» (2013).

Virginia Trueba Mira es profesora titular de Literatura Española en la Universitat de Barcelona desde el año 2003. Especializada en literatura moderna y contemporánea, ha investigado sobre cuestiones de recepción literaria, sobre poesía y poéticas del siglo XX, con frecuencia en su relación con las artes, y sobre la construcción del género en la literatura escrita por mujeres desde el siglo XVIII al XXI. La investigación de los últimos años se ha centrado en el pensamiento de María Zambrano, de la que destacan, entre otros, los siguientes trabajos: «De la metafísica a la lógica (sobre María Zambrano y Chantal Maillard)», *Boletín*

de la Biblioteca Menéndez Pelayo, XV, 2009, pp. 125-151; «Una muerte de luz que me consuma: María Zambrano en el espejo de Federico García Lorca», *Bulletin Hispanique*, 114, 1, junio 2012, pp. 243-261; la edición de María Zambrano,'*La tumba de Antígona*' *y otros textos sobre el personaje trágico*, Madrid, Cátedra, 2012. Es miembro del Seminario permanente María Zambrano de la Universitat de Barcelona.

Carole Vinals es *agrégée d'Espagnol* y *maître de conférences* de la Universidad de Lille III. Es Doctora en Letras por la Universidad de Paris IV Sorbonne con una tesis sobre Gil de Biedma. Es especialista del exilio republicano español, tema sobre el cual ha realizado una serie de publicaciones. Algunas de ellas: «El laberinto mágico: un esthétique du fragmentaire», publicada bajo dirección de Bernard Sicot, in *De l'exil et des camps, Ecrire et peindre, de Max Aub à Ramón Gaya*, Regards12 , Paris X Nanterre, 2009; «La voz dormida de Lluis Montagut: refiguración de la memoria y búsqueda del interlocutor en *Yo fui soldado de la República 1936/1945*», *La littérature espagnole et les camps français d'internement (1939/1945*), «70 años después», Université Paris X Nanterre, 2009; «El espacio de la identidad en *Los olvidados* de Luis Buñuel: entre otredad y comunidad imaginada», en el congreso *Exilio y cine*, Universidad de Deusto, 2011. Y asimismo es autora del libro: *Jaime Gil de Biedma, une poésie violemment vivante*, Collection Homotextualités, L'Harmattan, Paris, 2009.

Índice

Presentación 7

Carmen Revilla Guzmán
Antígona y la razón poética 13

Carole Vinals
Encuentros y desencuentros entre María Zambrano y Jaime Gil de Biedma: puentes entre filosofía y poesía 37

Rosa Rius Gatell
Tiempo de atención en la ciudad zambraniana 57

Emmanuelle Garnier
María Zambrano en los albores de la postmodernidad teatral: La tumba de Antígona.....77

María Carrillo
Antígona, divinidad incorpórea en el mundo poético de María Zambrano.....95

Laura Llevadot
La apertura interior (Claros). El desplazamiento de la metafísica en María Zambrano 115

Rose Duroux
Al Jura se fue la canción. María Zambrano – José Herrera Petere.....139

Virginia Trueba Mira
Editar a María Zambrano: con-textos de La tumba de Antígona
Entrevista por María Carrillo y Aurélie Deny 167

Lista de colaboradores.....181

Achevé d'imprimer en octobre 2014

Dépôt légal : octobre 2014

ISBN : 978-2-36783-039-1

ISSN : 2265-0776

Imprimé en Espagne

MARÍA ZAMBRANO
EN LOS CLAROS DEL JURA

Edición y presentación de María Carrillo y Aurélie Deny

A lo largo de su incansable trayectoria itinerante, María Zambrano encontró en Francia un lugar de reposo en los claros el bosque del Jura. En su pequeña casa-convento abandonado, catacumba, gruta madriguera de La Pièce-Crozet ella escribió una obra de innegable contenido poético y reflexivo. *Claros del bosque* y *La tumba de Antígona* son algunas de las muestras más representativas de este periodo. La serenidad circundada por la naturaleza del Jura le permitió a la autora culminar en soledad los proyectos de su pensamiento. Allí, la proyección de una patria de destino, o patria verdadera, terminará por hacer del exilio su propio refugio.

Los estudios que se presentan en este libro se centran en este momento de claridad de la trayectoria de Zambrano. Abordan su obra más conocida junto con su horizonte: el intercambio epistolar con sus coetáneos, el peso de lo autobiográfico, las relaciones con la filosofía y el teatro contemporáneo. Todos con el objetivo común de poner en movimiento una forma de pensamiento y escritura que siempre mantuvo abierta.

9 782367 830391

ISBN : 978-2-36783-039-1
ISSN : 2265-0776
Prix France: 15,90 €

www.editionsorbistertius.fr