



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

La rehabilitación del concepto de lo sensible  
y la percepción del arte en María Zambrano

TESIS

que presenta

**LEONARDA RIVERA SOSA**

para obtener el grado de  
Maestra en Filosofía

DIRECTORA DE TESIS

**DRA. JULIETA GABRIELA LIZAOLA MONTEERRUBIO**



INTEGRANTES DEL SÍNODO

Dra. Greta Rivara Kamaji  
Dra. Paulina Rivero Weber  
Dra. Rebeca Maldonado Rodriguera  
Dr. Carlos Oliva Mendoza



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres

## **Agradecimientos**

Este trabajo de investigación no habría sido posible sin la mirada crítica y atenta de la Dra. Julieta Lizaola, a quien le doy las gracias por cada uno de sus comentarios y sugerencias. Asimismo, quiero agradecer a cada uno de los integrantes del sínodo por sus observaciones.

Agradezco también los comentarios de Cuitlahuac Moreno y Sebastián Lomelí, con quienes aún intento descifrar las distintas veredas y raíces que serpentean en la obra de María Zambrano. Por último, quiero dar las gracias a las personas que hicieron que mi tránsito por la Maestría y por la ciudad de México fuera especial, a Lucero Morelos, a Idalia León, a Gabriela Álvarez, a Karl Fricke, a Iker G., a Balam Rodrigo, a Valentina, a Lenny Garcidueñas, y a todas las personas cuyos nombres se me olvidan en este momento.

# Índice

Introducción.....	5
-------------------	---

## Capítulo I. Hacia una interpretación de lo sensible

1.1. Una interpretación de lo sensible en María Zambrano.....	12
1.2. Del realismo al conocimiento poético.....	17
1.3. Los escritos apócrifos de Antonio Machado en el “programa” de <i>la razón poética</i> .....	25

## Capítulo 2. La metáfora del corazón en el marco de la rehabilitación de lo sensible

2.1. La metáfora del corazón.....	30
2.2. Filosofía y “violencia”: la interpretación zambraniana del Mito de la caverna y la condenación de la poesía en Platón.....	34

## Capítulo 3. El pecado de la carne hecho palabra: la concepción de poesía en María Zambrano

3.1. Hacia una concepción de poesía en María Zambrano.....	44
3.2. La poesía y el descenso a los infiernos.....	50
3.3. Poesía de la carne o poesía “impura”. La presencia de la Generación del 27 en los escritos de María Zambrano.....	55

## Apéndice. La revelación del ser en la pintura y el problema de la entrañas

4.1. La imagen del fantasma y el descenso a los inferos: <i>algunos elementos para una interpretación del ser en la pintura</i> .....	65
---	----

Conclusiones.....	74
-------------------	----

Bibliografía.....	80
-------------------	----

## Introducción

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

MARIA ZAMBRANO

Entre las metáforas del discurso de María Zambrano existen dos fundamentales: *la metáfora de la luz intelectual y la metáfora del corazón*. La primera reúne en su interior el carácter violento que la veleña percibía como eje del racionalismo, y la segunda atisba un “sentir originario”. La confrontación de estas metáforas le inducirá a relatar<sup>1</sup> una historia de triunfos y condenaciones, una historia sacrificial, en la que la llamada *razón poética* podría verse como una alternativa para enmendar el conflicto.

En su obra, la razón se asume poética no por la yuxtaposición de imágenes literarias presentes en ella ni mucho menos por su musicalidad verbal, sino porque, por un lado, asume la metáfora del *descenso a los infiernos*<sup>2</sup> -que la veleña percibía como propia del acto poético-, y por otro, porque pretende recuperar el carácter cognitivo de la metáfora. Sin embargo, el discurso de Zambrano está exento de un análisis de la metáfora en tanto tropo lingüístico, ya que su comprensión posee más bien un carácter ontológico.

---

<sup>1</sup> En *Tiempo y Narración*, Paul Ricoeur señala que toda teoría filosófica puede ser considerada como un relato, una narración, una interpretación que analiza y explica una serie de hechos. Para Ricoeur, la interpretación filosófica es una serie de relatos en una trama determinada cuyo objetivo es revitalizar las metáforas gastadas. La obra de Zambrano es un claro ejemplo de un discurso que no sólo echa mano de diversas metáforas, sino que pretende regresarle a la metáfora un estatuto ontológico.

<sup>2</sup> Si bien es cierto que Zambrano relaciona la imagen del *descenso a los infiernos* con la tradición órfico-pitagórica, ésta es esencial para comprender la noción de poesía que recorre la mayor parte de su obra. En *Filosofía y poesía* afirma que esta última es la imagen del infierno mismo, en tanto expresión de un sentir originario. Para nuestra filósofa descender a las zonas “oscuras” e “irracionales” de la existencia constituye un acto propio de la poesía. Sin embargo, no será hasta en los años 60 en que, al comentar *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, designe a su propia *razón poética* como una razón que pretende también *descender a los infiernos*.

Bajo la misma línea que había señalado Miguel de Unamuno en “Credo poético”,<sup>3</sup> nuestra autora sostiene que la realidad no sólo es previa a la idea, sino que se da en un sentir.<sup>4</sup> La realidad es anterior al conocimiento racional y la primera forma de acceder a ella es el “conocimiento poético”. Por eso la metáfora está en el marco mismo de la fundación de la cultura, pues es metafóricamente como se modulan las creencias<sup>5</sup> que organizan nuestras experiencias en el mundo. La metáfora exhibe una “racionalidad” distinta de la que ondea el pensamiento racionalista, y constituye el pilar fundamental del mito, de la tragedia, de los proverbios y las formas de expresión popular.

En su discurso, la recuperación de la *metáfora del corazón*, así como la del *descenso a los infiernos*, se torna fundamental, no sólo para encarar a la *metáfora de la luz* que enarbola el racionalismo, sino para la construcción misma de la *razón poética*.

En este trabajo, sin olvidar que el “programa” filosófico de Zambrano constituye un *holon*, en el que diferentes temas van encausados a la búsqueda de una *razón poética*, voy a centrarme en algunos puntos específicos, como son su concepción de poesía y arte, el papel que tienen éstos en la construcción de su discurso, y las distintas metáforas que la sostienen.

A pesar de su fragmentariedad, la obra de Zambrano termina por mostrar una línea de continuidad en la que el intento por reinsertar el discurso de las entrañas a la filosofía sobresale. Algunas de las preguntas que esta investigación pretende responder son: ¿cuál es el papel de la poesía en la construcción de su discurso? ¿Qué

---

<sup>3</sup> “lo pensado es, no lo dices, lo sentido”, Miguel de Unamuno, *Poesía completa*, Alianza, Madrid, 1987, p. 53.

<sup>4</sup> Cfr. María Zambrano, “Para una historia de la piedad” en *La cuba secreta y otros ensayos*, (Ed. José Luis Arcos) Endymion, Madrid, 1996.

<sup>5</sup> Habría que señalar que María Zambrano retoma el concepto orteguiano de “creencia”. Recordemos que el filósofo madrileño había hecho una distinción entre Ideas y creencias -en un libro que lleva este nombre- y en el que sostenía que “a las ideas las tenemos, las descubrimos; mientras que las creencias actúan como implicaciones de lo que pensamos o hacemos. Las creencias constituyen la base de nuestra vida, el terreno en donde acontece nuestra vida; en ellas nos movemos, vivimos y somos”. Cfr. José Ortega y Gasset, *De ideas y creencias*, Espasa-Calpe, Argentina, 1945, pp. 22-25.

importancia tienen en el *corpus* zambraniano el realismo español, y las críticas que la autora efectúa al carácter violento de la filosofía desde la *metáfora del corazón*?

Responder estas interrogaciones será determinante, ya que la comprensión de poesía y arte en Zambrano, más que llevarnos a defender una teoría estética, refuerza la noción ontológica de la *razón poética*, a la vez que apunta hacia la recuperación de las metáforas *del corazón*, *las entrañas* y *el descenso a los infiernos*; Para ella, el arte, en tanto apertura de posibilidades, es un “lugar” donde confluyen diversas temáticas, que pueden ser vistas como propias de la filosofía, y más aún, en su interior existe una clase de saber que “dice” lo que el racionalismo ha “callado”.

## II

Al declarar que las “notas de un método” -que conforman el libro que lleva ese título- son concebidas en sentido musical del término, probablemente Zambrano no sólo quería justificar el carácter discontinuo de este libro, sino de su obra misma. Y es que la propuesta zambraniana de una *razón poética* no parece seguir una secuencia lineal ni sistemática, sino más bien alude a la imagen misma de la serpiente, es decir, se enreda, se desarticula, puntea, y vuelve a tomar el curso.<sup>6</sup>

La *razón poética* de Zambrano, no muestra la imagen de un camino, sino que más bien sugiere una “vereda”; opta por seguir las “pisadas” o “las huellas de algún animal”, incluso si éste es “oscuro”, porque finalmente así es la vida humana, a la que debiera estar enraizada en última instancia toda filosofía. Para nuestra autora, la vida misma es un incesante delirio; el hombre es ese ser que no termina de nacer nunca, que siempre está en trance de llegar a ser.

---

<sup>6</sup> “Se que me estoy enredando, que la vida es así, en espiral, un ir y venir para caer y volver a bajar, un ir y venir constante, entre dos íferos: uno más bajo, más hondo, más sin salida y otro, la salvación total y completa” María Zambrano, “El silencio” en *Las palabras del regreso*, Cátedra, España, 2009, p. 198.



Sin embargo, pareciera que la metafísica tradicional, al apuntar hacia un camino donde la razón se contempla a sí misma -representada en la *metáfora de la luz intelectual*- termina por solapar todo indicio de oscuridad que pudiera cerrarle el camino para acceder a la verdad, o al menos ese fue su programa al irse erigiendo como un círculo cerrado -el círculo del pensar- que protegería al ser racional de todo lo oscuro que iba quedando fuera. El problema es que aquello que quedó atrapado en sus franjas de pronto hace ruido, y cuando la razón entra en crisis la frágil línea que la separaba de “lo otro” se rompe, y entonces el corazón vuelve a ser presa del delirio.

La obra de María Zambrano abre un espacio donde emerge y se reconoce ese “otro”, de ahí, quizá, su extraña fascinación por los “saberes olvidados”; tradiciones herméticas que habían sobrevivido al oscurecimiento que el racionalismo proyectó sobre ellas. De ahí también, su defensa del realismo español frente a las críticas entabladas por Ortega y Gasset. Pero también, su acercamiento a algunos “lugares” de la literatura y del arte donde emerge el ser.

Pareciera que en su obra la imagen de las entrañas viniera a reclamar un lugar dentro del discurso filosófico. Las entrañas salen de la caverna oscura del tiempo, donde sólo el arte y la poesía han tenido acceso, para tratar de contrarrestar los efectos de una razón en crisis. La hipótesis de esta investigación pretende comprobar que el “programa” filosófico de María Zambrano está atado desde la raíz a las nociones de poesía y arte, por lo que este trabajo se detiene particularmente en los escritos donde discurre sobre éstos, así como en el papel que juegan en el intento de rehabilitación del tema de lo sensible; pues, al parecer sólo restituyéndose el valor de lo sensible se podía hablar de una *razón poética*, el por qué de esta afirmación lo iré desglosando a lo largo de este trabajo. Asimismo, quiero mostrar los distintos temas que se van reuniendo alrededor de la metáfora del *descenso a los infiernos*, como es el caso del problema del conocimiento poético, la poesía y el sentir originario.

Podría verse este trabajo como un ejercicio caleidoscópico que señala el diálogo de Zambrano no sólo con filósofos como Ortega y Gasset, Platón, y en

algunos puntos con Heidegger, sino también con poetas como Antonio Machado, Pablo Neruda, y algunos integrantes de la Generación del 27.

### III

El tema de lo sensible en María Zambrano arrastra consigo la tradición abierta por Nietzsche, en la que la recuperación del mundo sensible frente al designio platónico se vuelve fundamental. En Zambrano dicho intento estará mezclado con el rescate de las sabidurías populares españolas y su comprensión de poesía.

En un ensayo dedicado al tema de lo sensible, el pensador italiano Mauro Carbone<sup>7</sup> sostiene que si el siglo XX se abre bajo la sentencia “Dios ha muerto” -que proclamaba la muerte de todo fundamento metafísico-, sería idóneo pensar que dicha sentencia infligiría un golpe decisivo a los planteamientos platónicos, es decir, que destruiría el viejo sistema jerárquico que colocaba lo “suprasensible” por encima de lo sensible. Sin embargo, si bien es cierto que en Nietzsche la supresión de los fundamentos suprasensibles significaba la recuperación del mundo real, del mundo sensible, no logra escapar totalmente de la metafísica platónica, en la cual lo verdadero se alcanza únicamente huyendo del mundo sensible y convirtiendo a nuestro mundo en un mundo “aparente”.<sup>8</sup>

El pensamiento de María Zambrano asume este problema al intentar recuperar la realidad que había sido olvidada y condenada por la filosofía, de ahí, el significado que adquieren dentro de su discurso no sólo la condenación platónica de la poesía sino también la lectura que ella realiza sobre del Mito de la caverna.

Reconozco el problema que implica leer el “programa” de la razón poética como un intento de rehabilitación de lo sensible. Sin embargo, creo que se puede

---

<sup>7</sup> Carbone, Mauro, “La rehabilitación de lo sensible en la estética del siglo XX: de Italia a Italia” en V.V.A.A., *Variaciones sobre estética, cultura y arte*, Morelia, UMSNH, 2002.

<sup>8</sup> El propio Nietzsche había dicho “Mi filosofía es un platonismo al revés”. Cfr. *La inocencia del devenir / El mundo según Nietzsche / Fragmentos póstumos (1875-1882)*, Edición de Manuel Barrios y Javier Aspiunza / Tecnos, Barcelona, 2008.

llevar a cabo siempre y cuando no se pretenda una lectura cerrada, porque de hacerlo terminaría por traicionar la obra misma de Zambrano, la cual no sólo evidencia una fragmentariedad sino también un carácter abierto. El problema aquí dependerá de lo que se vaya a entender por lo sensible, y de qué forma se pretenda enlazarlo con sus concepciones de poesía y arte. Recordemos que el arte revela lo más originario, la parte oculta del ser, aquello que Zambrano designa como “entrañas”. Las reflexiones llevadas a cabo por nuestra pensadora, sobre la obra de algunos pintores y poetas, nos llevarán a trazar las líneas para la configuración de una obra que celebra la realidad originaria y el lenguaje de la carne. A continuación desgloso el contenido de cada apartado: El primer capítulo intenta mostrar que en los escritos de juventud de María Zambrano no sólo existen claras resonancias de Ortega y Gasset, sino que se dan cita –a veces de forma implícita- lo mismo “el dolorido sentir” de Azorín, que la “metafísica del poeta” de Antonio Machado. Esto evidencia, que la autora se encontraba en medio de dos formas de percibir la realidad disímiles, por un lado, la del realismo español y por otro, las críticas que Ortega formulara contra éste. El problema de lo sensible en este apartado estará relacionado con su lectura del realismo español y la formulación de un “conocimiento poético”.

En el segundo capítulo, voy a situar las críticas realizadas por Zambrano al racionalismo, a través de la exposición de dos metáforas en las que, según ella, pende el conflicto originario de Occidente: *la metáfora de la luz intelectual*, que ampara a la filosofía entendida como “violencia”, y *la metáfora del corazón*, receptáculo de lo condenado por la filosofía. En este apartado se dilucida también la lectura que realiza Zambrano del Mito de la Caverna de Platón y de la condenación platónica de la poesía.

En el tercer capítulo pretendo mostrar la relación entre la poesía y la metáfora del *descenso a los inferos*, así como rastrear una de las raíces no filosóficas del pensamiento de Zambrano, y que se encuentra vinculada con algunas poéticas de la Generación del 27 español. En este apartado voy a desarrollar también, la noción de

poesía que recorre los primeros escritos de Zambrano, en los que se resalta un apego a la carne, y una fidelidad al “sentir originario”.

Por último, en el cuarto apartado –a manera de apéndice- abordo la tesis de que el ser no sólo emerge en algunos lugares de la poesía, sino también de la pintura; para ello voy a acudir a la figura del fantasma, que recorre algunos de sus escritos sobre la pintura española, así como a la categoría del *descenso a los infiernos*.

Todo esto, se encuentra dirigido a sostener que el pensamiento de María Zambrano está enraizado a la *esencia estremecida del ser* que lleva en sí mismo la oscura entraña de un sentir, un sentir que es fruto de una vieja tradición cultural; cercano quizá al “dolorido sentir” del que nos hablaba Azorín.

## Capítulo 1

### Hacia una interpretación de lo sensible

## 1.1. Una interpretación de lo sensible en María Zambrano

En los primeros escritos de María Zambrano se escuchan ecos del “dolorido sentir”,<sup>9</sup> que tanto había preocupado a Azorín; pues la extraña reformulación que efectúa Zambrano del realismo español como un “conocimiento poético” no es otra cosa que la búsqueda de una forma distinta de percibir la realidad, y que al parecer se podía encontrar en el interior de la tradición española.

Sin embargo, en escritos como *Pensamiento y poesía en la vida española*, se asoma también -de forma asimétrica- el concepto de “salvación”<sup>10</sup> de Ortega y Gasset, para quien, los ensayos de “salvación” propuestos en *Meditaciones del Quijote*, no eran otra cosa que un intento por mostrar la forma en cómo percibe el español el mundo. El Quijote representaba para Ortega, una clave de la realidad española, tan problemática y contradictoria; por lo que adentrarse en él sería adentrarse en las entrañas de la cultura española.

María Zambrano asume ese mismo designio al salir en defensa del realismo español, sólo que, ella tiene ir en contra de su propio maestro, pues Ortega antes y después de *Meditaciones del Quijote*, había comenzado sus críticas contra el realismo. Se dice que la fractura entre ambos pensadores se da cuando Zambrano observa la necesidad de recuperar “un saber sobre el alma” en un escrito de 1934, sin embargo, será en los años posteriores, con la irrupción del tema de lo sagrado, y la defensa del

---

<sup>9</sup> “No me podrán quitar el dolorido sentir”. Azorín toma este verso de la *Égloga I* de Garcilaso, convirtiéndolo en un *leitmotiv* de su actitud melancólica y escéptica ante la vida. El “dolorido sentir” visto como una categoría de la vida, se traduce como una forma de estar ante el mundo y en el mundo. En su libro *Castilla*, Azorín muestra una de las características más profundas de su obra que no es otra cosa que la contemplación del paisaje o de los pueblos, tratando de adivinar el alma de las cosas, tratando de descubrir el dolorido sentir de los españoles.

<sup>10</sup> Las “salvaciones” en el discurso de Ortega se presentan como un “género literario”. En la introducción a *Meditaciones del Quijote*, dice que estas meditaciones pueden entenderse como “salvaciones”: “dado un hecho –un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje un error, un dolor- llevarlo por el camino más corto a la plenitud de su significado” Cfr. *Meditaciones del Quijote*, (ed. de Julián Marías), Cátedra, España, p. 46

realismo español lo que confirmará esta fractura. Aunque sigo pensando que el trato con lo otro, con las cosas ínfimas, que Zambrano intenta recuperar en esta época, tiene sus raíces en la “salvación” que emprende Ortega de “las circunstancias”<sup>11</sup> en *Meditaciones del Quijote*.

Pero no es sólo la defensa del realismo español, o la recuperación de un saber sobre el alma lo que separa a Zambrano de Ortega, en esos años, el acercamiento al pensamiento apócrifo de Antonio Machado, y la posibilidad de un “conocimiento poético, muestran que ya no es sólo una razón vital la buscaba Zambrano, sino una que descendiera a los ínfimos, a las entrañas; una clase de razón que absorbiera una de las funciones que la autora percibe del arte, y que no será otra cosa que la de redimir monstruos, la de reconocer aquello que el racionalismo había llamado “irracional”, el no- ser, el delirio, pero también la impureza de la tierra que habitamos.

De “Nostalgia de la tierra”<sup>12</sup> de 1933 a “La nueva moral”<sup>13</sup> de 1938 se anuncia la necesidad de retomar lo que la razón racionalista había ultrajado y olvidado, y que en primera instancia estaría representado por las “entrañas” y por la recuperación del mundo sensible. En estos escritos, llama la atención la terminología “bélica” con la que la autora intenta incitar sobre la necesidad de “permanecer fieles a la tierra”.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Las circunstancias “son las cosas mudas que están a nuestro próximo derredor”. Este concepto está ligado a otros como “conexión”, “amor”, “salvación”. Para Julián Marías, la primera circunstancia a la que Ortega tenía de frente era la española, y en ella, la figura del Quijote. Cuando Ortega sostiene en sus meditaciones que un individuo no puede orientarse en el universo si no es a través de su raza, entiende por ésta una manera histórica de interpretar la realidad, una versión original de lo humano. Por tanto, si él pretende reflexionar a partir de sus propias circunstancias, tiene que desentrañar antes la manera de percibir el mundo que lo cobija.

<sup>12</sup> María Zambrano, “Nostalgia de la tierra”, Revista *Los cuatro vientos*, Madrid, núm. 2. 1933

<sup>13</sup> Zambrano, Revista *Hoja literaria*, Madrid, núm.1, 1932.

<sup>14</sup> La presencia de Nietzsche es bastante marcada en los escritos de María Zambrano correspondientes a los años 30. La sentencia de Nietzsche “Permaneced fieles a la tierra” resuena constantemente en “Nostalgia de la tierra”, mientras que el tema de la “impureza” aparece en una carta dirigida a Rafael Dieste fechada el mismo año en que aparece el mencionado artículo: 1933. La carta a Dieste parece ser un “elogio a las mujeres de la tierra”, *altamente impuras*. Recordemos también el siguiente pasaje del Zaratustra “Conducid de nuevo a la tierra, como hago yo, a la virtud que se ha perdido volando; sí, conducidla de nuevo al cuerpo y a la tierra: ¡para que sea la tierra su sentido, un sentido humano” (Nietzsche, *Zaratustra*, trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza, 1985, p. 121).

Con esto quedaba de manifiesto que, desde sus inicios, el “programa” de la razón poética anunciaría un intento de reconciliación del hombre con la realidad originaria, con el mundo sensible, del cual había sido desterrado; quedaba manifiesto también que el problema de lo sensible estaría marcado por un discurso sobre las entrañas, y el sentir originario.<sup>15</sup>

De entrada, María Zambrano asume la distinción platónica entre lo sensible y lo suprasensible. La primera designa al mundo material, impuro, cuya recuperación se exhorta en el artículo “Nostalgia de la tierra”,<sup>16</sup> pero también, describe un atributo o facultad del hombre, que, en tanto vórtice de un sentir originario, contempla una manera de acercarse a la realidad apremiando a los sentidos.

El tema de lo sensible recorre, implícitamente, casi todos los escritos de los años treinta, en los cuales podemos identificar una serie de “pérdidas”, en torno a la crisis de Occidente, y que en primera instancia estaría representada por la pérdida de misma de la ciudad<sup>17</sup>(1928), más tarde de las raíces y placentas vitales (1930), del mundo y la tierra, y posteriormente de la conexión con las pasiones (1933-1936).<sup>18</sup> A esto habría que agregarle la cerrada defensa que Zambrano efectúa del realismo español, bajo la noción del “conocimiento poético”, pues para la malagueña aquello que Ortega había designado “lo irracional”, el fondo originario-ontológico que sustenta la realidad no pedía ser sacada a la luz, “salvada” por la razón, sino por un

---

<sup>15</sup> El sentir originario es una categoría, que tiene como base la idea en que el sentir nos constituye más que ninguna otra de las funciones del ser humano, pues precisamente “tenemos” a las demás funciones, mientras que el “sentir” lo *somos*. En Zambrano, el sentir es un acto más originario y primigenio que el pensar.

<sup>16</sup> Este artículo, publicado en 1933, muestra una crítica a la filosofía por convertir a la realidad en un dato de la conciencia y en un objeto inerte y opaco a la que había que explotar. En él se bosqueja la añoranza por el mundo sensible; por el sentido originario de la tierra, por su pureza e impureza. El mundo sensible –dice Zambrano– ya no existe para el ser humano; lo hemos perdido. Y el “arte nuevo” parecer dar cuenta de esa pérdida. El arte manifiesta las consecuencias de esta interiorización del mundo. En otro artículo de 1938, “La nueva moral”, mantiene la misma tónica: “Era menester ponerse en contacto con la realidad inmediata, bajar a la tierra, descubrir de nuevo el mundo, reivindicar la materia, hundirse en la vida y aceptarla sin imponerle demasiadas condiciones, sin someterla a ninguna purificación, aceptándola íntegra en toda su impureza”, María Zambrano, “La nueva moral”, *La vanguardia*, Barcelona, Enero, 1938. p.3

<sup>17</sup> “Ciudad ausente”, *El manantial*, Segovia, núm., 4. julio agosto, 1928)

<sup>18</sup> Cfr. Jesús Moreno Sanz, “notas introductorias a *La razón en la sombra*”, pág. 31.



“conocimiento poético”; conocimiento que, por una parte identificará como propia del tradición realista española, o mejor dicho del arte español, y por otro lado, será una reformulación del “pensar poético” expuesto por Antonio Machado en sus escritos apócrifos; esto no sólo demuestra la herencia que María Zambrano recibe del poeta sevillano, sino también el encuentro de dos teorías estéticas de la cultura española de la época que convergen en su discurso. En este primer capítulo, intentaré mostrar también que la conjunción de los conceptos “realismo español” y “conocimiento poético” va más allá de una reflexión sobre el problema de la esencia de España, erigiéndose como el centro mismo del ejercicio de rehabilitación de lo sensible.

## 1.2. Del realismo español al conocimiento poético

En *Pensamiento y poesía en la vida española*, el fondo de donde emergen algunos de los puntos que retomará la llamada *razón poética* tiene como base el “conocimiento poético”, que Zambrano recoge de la tradición española. Dicho libro no sólo muestra a una María Zambrano decidida a defender el realismo español aún en contra de las críticas que Ortega y Gasset había formulado contra éste, sino que llega a proponerlo como una alternativa a la crisis del racionalismo; esto muestra otra de las líneas que la separarán de su maestro.

Para Zambrano, el realismo español será ante todo un estilo de ver la vida y en consecuencia de vivirla, una forma de estar plantado en la existencia; no se trata de una teoría, sino más bien lo contrario a ella, por lo que sería más apropiado hablar de un “saber popular”. La pregunta sería ¿por qué lo interpreta como un “conocimiento poético” o en dónde reside lo poético en él? El realismo es una forma de conocimiento –sostiene– porque es una manera de tratar con las cosas, de estar en el mundo sin violentarlo. Lo cual quiere decir, que si el realismo deviene un conocimiento poético es porque no violenta a la realidad, sino que más bien es un ejercicio de reconocimiento. Y es que la poesía para Zambrano, a diferencia de la filosofía, no se encuentra atravesada por la violencia –entendida ésta como un desprendimiento del mundo sensible y olvido del sentir originario–, sino que se mantiene atada a lo real, por más mísero que éste sea.<sup>19</sup>

La filósofa veleña percibe en el interior del realismo español una forma conocimiento distinta a la que había ofrecido el racionalismo, en tanto horizonte cultural, porque en su interior hay un afán de quedarse en medio de la realidad heterogénea, donde cada ser exige su reconocimiento.

---

<sup>19</sup> La poesía implicaría otro tipo de violencia, como ella misma reconoce en *Filosofía y poesía*, pues, no habría posibilidad de creación si el ser humano se quedara en un pasmo estático frente a la realidad, por lo que incluso la palabra poética al emerger implica cierta violencia. Todo acto de creación es violento en este sentido, pues arranca de los íferos –como lo vemos más adelante– aquello que será revelado.

Si revisamos la literatura realista española,<sup>20</sup> que precede por unos años a Zambrano, lo que encontramos son precisamente ensayos de “salvación”-entendiendo este concepto en el sentido orteguiano de redención y reconocimiento de cada cosa para que alcance su perfección-; de Pío Baroja a Azorín lo que encontramos es la recuperación de los objetos triviales, de los casinos anónimos, de los provincianos ignorados, de las posadas, de los caminos polvorientos. Pareciera que la mejor literatura de la época fuera una especie de afirmación, de valoración de las cosas pequeñas, momentáneas, míseras, desconsideradas;<sup>21</sup> eso que ni en sueños entraría al mundo del pensamiento metódico; eso que María Zambrano identifica como parte de la *otredad* olvidada por los discursos filosóficos.

Así pues, en el interior del realismo español, interpretado ya como un “conocimiento poético”, se encuentra una comprensión hermanada con la realidad. Dentro de la tradición realista española podemos encontrar -dice Zambrano- distintas formas de reconocer a la realidad sin violentarla. Una de estas imágenes la encontramos desde la pintura de Murillo,<sup>22</sup> cuando éste pinta junto la sagrada familia un puchero, diríase que prefiere la grosera realidad de éste a toda la corte celestial; en esta pintura, a pesar de estar colocado junto a la imagen de la divinidad, el puchero no

---

<sup>20</sup> El realismo alcanza su máximo esplendor, dentro de la tradición literaria de España, a mediados del siglo XIX, con José María de Pereda y Benito Pérez Galdós. Este último está presente desde la temprana formación de María Zambrano, incluso antes de entrar a la Escuela de Madrid, la filósofa veleña relata su predilección por él. ¿Qué le llama la atención a Zambrano del realismo español? Según su interpretación, el realismo ofrece una visión más amplia y abierta de la realidad. Se desprende de la visión dual; desaparecen los personajes paradigmáticos, las lecciones de moral. El realismo parece recuperar temas sencillos, personajes olvidados, y se centra en descripciones minuciosas; tiende a dedicar un especial atención a la ambientación, “al mundo sensible” dirá Zambrano. Sus temáticas son variadas: la realidad del momento, los bajos fondos, el mundo rural, la infidelidad conyugal, la vida en los conventos, etc.

<sup>21</sup> Habría que recordar que Zambrano le dedica varios artículos a Pérez Galdós, posteriormente reunidos en el libro *La España de Galdós*. En uno de ellos sostiene: “La obra de Galdós parece ir en busca de la realidad desde un primer momento, tanto que su indiferencia de autor cede en esos personajes ávidos de realidad [...] se le siente como adherido a ellos, como si antes que ser sus criaturas brotaran del alma del autor como cosas naturales”. *La España de Galdós*, Endymion, Madrid, 1989. p. 50

<sup>22</sup> Es el propio Ortega quien comenta el realismo de esta obra de Murillo *La sagrada familia y el pájaro* en “Arte de este mundo y del otro” en *Obras Completas* Tomo I, Revista de Occidente, Madrid, 1966.

adquiere un halo ni se espiritualiza, sino que aparece con todo su olor mezquino de olla recalentada y grasienta. Se presenta pues tal como es.

Habría que mencionar que en el interior de la defensa del realismo llevada a cabo por Zambrano, sobre todo en lo referente al arte, no se defiende una simple copia de las cosas, una simple reproducción de los seres,<sup>23</sup> sino la captación de lo más íntimo de su ser. El problema estaría entonces en lo que llama género de mirada, que no busca la esencia en la idea de las cosas, sino las cosas mismas en su presencia, en su actualidad. Para Zambrano, así como para el Ortega de los escritos de 1911, el arte español quiere salvar las cosas en su ser.<sup>24</sup>

José Ortega y Gasset había comenzado sus críticas contra el realismo desde sus primeros escritos,<sup>25</sup> aunque no será hasta en 1925 con *La deshumanización del arte* donde éstas se concreten. En este libro Ortega reitera que el realismo había caído

---

<sup>23</sup> Azorín había escrito, unos años antes, que la realidad no puede copiarse, sino que se la sorprende mediante un acierto misterioso que el artista realiza para coincidir con ella, sorprendiéndola en su actualidad, en su instante: “el arte no puede consistir nunca en copiar una realidad, si por realidad se entiende lo que se ve, lo que se oye, se toca, lo sensible es sólo el resultado de una complicada labor oculta. Lo visto, lo oído, tienen valor meramente por lo que en ella hay de alusión a ese fermentar secreto, a esa latente trayectoria de lo que lo sensible no es sino un estadio”. “La radical intuición de Azorín” p. 175. Por su parte María Zambrano escribía en el artículo “España y su pintura” en 1960: “La primera reacción ingenua del sentir ante lo plástico natural es reproducir, copiar. Pero nunca, ni aún en los momentos más realistas ha sido así. Lo reproducido es ya otra cosa [...] Expresión del alma de quien la pinta [...] sus entrañas”.

<sup>24</sup>En varios artículos anteriores a *La deshumanización del arte*, Ortega y Gasset celebraba ya la llegada de los “ismos” al arte español. Dichos artículos parecen ser al mismo tiempo críticas contra el realismo español, quizá porque el primer enemigo a vencer era precisamente el realismo, sin embargo, como señala Antonio Regalado en su libro *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*, en realidad la postura de Ortega sobre el realismo es bastante ambigua, porque existen ensayos donde lo defiende y otros donde argumenta en su contra. En un texto de 1912 “Del realismo en la pintura”, se refiere a él como un lugar común que cerraba el horizonte como una barda gris a las aspiraciones de los artistas españoles. Mientras que en *Meditaciones del Quijote*, sostiene: “El placer de la visión, de recorrer, de palpar con la pupila la piel de las cosas es el carácter diferencial de nuestro arte, [pero] no se le llame realismo porque no consiste en la aceptación de la *res*, de las cosas, sino de la apariencia de las cosas”, *Meditaciones del Quijote*, Cátedra, Madrid, 2004, p. 139.

<sup>25</sup>En 1911 en el ensayo “Arte de este mundo y del otro”, Ortega había ironizado la permanencia del realismo en la cultura española: “El arte español, dice Alcántara, dice Cossío, es realista. El pensamiento español, dice Menéndez Pelayo, dice Unamuno, es realista. La poesía española, la épica castiza, dice Menéndez Pidal, se atiende más que ninguna otra a la realidad histórica [...] Qué voy a hacer yo sino tirar una raya y hacer la suma? Yo soy un hombre español que ama las cosas en su pureza natural”. En 1914, Ortega y Gasset volverá a reparar en realismo en *Meditaciones del Quijote* ahora bajo la propuesta de una cultura mediterránea y otra germánica, donde propondrá la unión de ambas formas de ser. Ahí mismo formula la definición de realismo que en los años treinta resonará en *Pensamiento y poesía en la vida española* de su discípula Zambrano.

en una ingenua idealización de lo real, y frente a eso proponía una inversión, muy acorde a los debates estéticos de la época, de que en vez de ir de los conceptos al mundo, había que volver la espalda a la presunta realidad y hacer vivir la idea de la cosa en su irrealidad misma.<sup>26</sup>

Este ensayo de Ortega visto desde el contexto de los debates sobre el arte vanguardista, parece formar parte de la estética del expresionismo, y en cierta forma abarca también el cubismo; en él se intenta asentar las bases para una nueva estética española o al menos abrir paso a la llegada de las vanguardias que estaban haciendo eco en el arte europeo.

La idea central de *La deshumanización del arte* es que la nueva ola artística, que comenzaba a introducirse en la cultura española, estaba dirigida a una minoría selecta, lo cual acentuaría más la distinción entre hombres vulgares y hombres egregios; pues el “arte nuevo”<sup>27</sup> no podía ser entendido por los vulgares, quienes estaban acostumbrados a verse representados en las obras de la tradición realista, por lo que tendría siempre a la masa en su contra.<sup>28</sup>

Desde un punto de vista filosófico, la teoría del arte deshumanizado buscaba un principio esencial para dar cuenta del “arte nuevo”; este principio estaría puesto en una operación fundamental que el arte parecía realizar, que no sólo era la de romper el aspecto humano sino destruir el mundo erigido por el hombre, de ahí que las cosas, los útiles, y todo lo que llevara la huella de lo humano iba quedando desproporcionado. No es que el “arte nuevo” fuera en sí mismo arte deshumanizado, sino que su acción consistía precisamente en deshumanizar. La teoría del arte deshumanizado celebraba

---

<sup>26</sup>Cfr. Antonio Regalado García, *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*, Alianza Universidad, Madrid, 1990.

<sup>27</sup>En *La deshumanización del arte*, Ortega engloba bajo el genérico “arte nuevo” las manifestaciones artísticas que estaba haciendo eco en el arte europeo; Ortega nunca especifica a que movimientos artísticos se está refiriendo. Algunos intérpretes, como Antonio Regalado, siguen que el arte nuevo sólo abarca el impresionismo, y el cubismo.

<sup>28</sup> La doctrina del arte deshumanizado ubica la perspectiva en un primer plano, relegando el objeto representado a un plano secundario donde existe en función de la intención formal de la voluntad representadora al servicio de un interés vital.

la rectitud con la que el “arte nuevo” parecía avanzar sobre los últimos vestigios de lo humano; cómo frente a la realidad vivida, humanizada, proponía una realidad distinta.

María Zambrano encara las críticas que enuncia Ortega contra realismo español desde dos perspectivas, una, desde un intento de *rehabilitación de lo sensible*, interpretándolo como un “conocimiento poético”, y la otra, desde la tónica de lo sagrado,<sup>29</sup> como lo veremos en seguida.

La introducción del problema de lo sagrado, en *El hombre y lo divino*, muestra cómo el hombre se abre originariamente a una realidad sagrada, y no a un mundo representado como objeto de conocimiento. El hombre padece la realidad originaria, sufre su diferencia ontológica, y por tanto, tiene que buscar un modo de tratar con una realidad que le desborda, que se le presenta hostil e incomprensible. Precisamente, el arte será percibida por Zambrano como una de las formas originarias de tratar con lo sagrado:

El arte comenzó por ser un modo de ocultamiento y de contacto de lo humano; con lo temible sagrado, adorno y máscara [...] el hombre no se atrevía ni podía surgir a la luz; buscaba conjugarse por medio del arte, aliarse con otros poderes y elementos; iba en busca de matrimonio. Es lo que significan los adornos. Todo adorno tiene un sentido nupcial; es el signo de que nos hemos unido a una instancia distinta y es su sello y a veces su librea. Señal de alianza.<sup>30</sup>

Lo que Zambrano designará “espacios vitales” en *El hombre y lo divino*, no será otra cosa que “aperturas” en el interior de lo sagrado. En otras palabras, es a través de la poesía -y el arte general- que se configuran los espacios humanos en el interior de una

---

<sup>29</sup> Habría que mencionar que el tema de lo sagrado es fundamental en la obra de María Zambrano, aunque en este trabajo sólo iré mencionando algunos de sus aspectos; cabe señalar que ella aborda este problema desde una perspectiva ontológica y cultural. El concepto de lo sagrado va más allá de una lectura de lo divino, porque es visto como un principio ordenador, o como un fondo primordial de donde emerge todo. Lo sagrado es el fondo último de la realidad; y lo divino queda situado como una de sus manifestaciones. La anterioridad de lo sagrado frente a lo divino queda acentuado en un pasaje de *El hombre y lo divino*, que a continuación reproduzco: “Los dioses han sido, pueden haber sido inventados, pero no la matriz de donde han surgido un día, no ese fondo último de la realidad, que ha sido pensado después, y traducido en el mundo del pensamiento como *ens realissimus*”. *El hombre y lo divino*, FCE, México, 2004, p. 32.

<sup>30</sup> María Zambrano, *Op. cit.* p. 40

realidad que en principio devorada todo. Por tanto, es poéticamente como se establece el mundo.

Siguiendo el discurso de Zambrano, el arte, en tanto apertura, da cuenta de la aparición de la figura humana; pues, el hecho de que el ser humano haya sido capaz de otorgarse un rostro, de hacerse una representación de sí mismo, significaba un triunfo de lo humano frente a una realidad sagrada que avasallaba todo. Lo que ocurre entonces, en el siglo XX según la lectura de Zambrano, con la llegada de los “ísmos” al arte, es la destrucción o *desconfiguración* de una realidad humanizada, que el propio arte había ayudado a establecer.

En “Nostalgia de la tierra”, María Zambrano reacciona contra el concepto orteguiano de arte entendido como *irrealidad*; dicha reacción tiene dos motivos: la primera, tiene que ver con la defensa del realismo español que llevara a cabo unos años después, y la otra, porque para ella el arte se encuentra atada a la realidad, al mundo sensible. La filósofa percibe que al asunto de *desconfiguración* llevado a cabo por el “arte nuevo” muestra elementos que habían sido olvidados, y desterrados de nuestro mundo.

¿Qué era lo que quedaba destruido? La forma, la forma humana y la del mundo que el hombre había revelado por la <<teoría>>; la humanización del mundo. No se trata pues, solamente de la representación de lo humano, de la idea de hombre representado en todas sus magnitudes y medidas, sino de una visión humanizada de la realidad, lo cual significaba un comercio con ella. Esta destrucción de las formas sacaba a la luz una manera –nueva y antiquísima- de relación con la realidad.<sup>31</sup>

En su ensayo “La destrucción de las formas”, Zambrano percibirá en el interior del “*arte nuevo*” elementos propios del mundo de lo sagrado como el hermetismo, la contradicción, el caos, la acreencia de fisuras; una reducción del espacio vital que el ser humano había conquistado frente a la realidad sagrada.<sup>32</sup> Recordemos que para

---

<sup>31</sup> María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*. Trotta, Madrid, 2007, p. 36

<sup>32</sup> Sin embargo, las consecuencias que Zambrano había extraído del realismo le impiden aceptar el nuevo arte a pesar de percibir en él elementos propios de la dimensión de lo sagrado. Y es que en el interior de la instancia sagrada no habría posibilidad para que el ser humano viviera, porque una característica intrínseca a lo sagrado es su carácter devorador.

Zambrano, la dimensión ontológica del arte tiene que ver precisamente con la apertura al ser, en la medida en que el arte abre, nombra y configura la realidad.

Ahora bien, la relación que establece Zambrano entre arte-poesía-lo sagrado, aunada a su temprana defensa del realismo español frente a la teoría del arte deshumanizado de Ortega, parece estar dirigida en último término a un obstinado intento por rehabilitar el tema de *lo sensible*, pues sólo revalorando el concepto de sensible le era posible defender su propuesta de *razón poética*, una razón que precisamente se instalaría en medio de una realidad que clamaba ser reconocida. La comprensión misma del arte en Zambrano involucra un concepto de amor que lo mantiene ligado a la realidad, y a la carne. En “Nostalgia de la tierra” había sostenido que el hombre se encontraba en tratos con un mundo sensible del que no podía evadirse, y al que no debería de dar la espalda reduciéndola a un producto de la conciencia.

Zambrano pensaba que la poesía y el arte no podían ser indiferentes a lo que ocurría en el interior del hombre, porque finalmente para ella la verdadera creación emerge de las entrañas, de ahí que:

Las últimas creaciones europeas se caracterizaban todas por ser obras en que se ejecutaba una destrucción, en que se verificaba un perdimiento. La última pintura era la destrucción implacable de la pintura; la literatura se negaba a sí misma, y hasta la filosofía naufragaba en un vitalismo y existencialismo desesperados.<sup>33</sup>

La crisis europea para Zambrano, no era sino un grito desesperado para que el hombre recuperara la acción de descender a los ínfimos. De mirar de frente el mundo que había olvidado, de ahí que el arte, como una acción originaria del hombre había emprendido esa proeza.

Sin embargo María Zambrano no parece haber sido tentada por el llamado “arte nuevo”, aunque tampoco lo condena; lo que le perturba es la tesis orteguiana de

---

<sup>33</sup> María Zambrano, *La agonía de Europa*, Trotta, Madrid, 2000, p. 32.



que este arte sea sólo para las élites. No estaba de acuerdo en que los problemas y preocupaciones cotidianas de la “masa” quedasen excluidos; porque en principio, no debería de ser “masa” sino “pueblo”. Si no, dónde quedaría el ejercicio de reconocimiento y respeto que merece el “otro”.

El discurso de Zambrano recupera distintas tradiciones encubiertas por el racionalismo; saberes populares que a su manera portan una comprensión distinta del mundo. Podríamos decir que en el interior de la defensa del realismo se esconde uno de sus intentos por aminorar los estragos de la crisis del racionalismo. A eso, habría que añadir que en su propuesta de conocimiento poético parece asomarse “el pensar poético” expuesto por Antonio Machado en sus escritos apócrifos; pues la identificación que realiza Zambrano de los términos “lo otro”, “lo heterogéneo” con la poesía parece tener sus raíces en los discursos de Juan Mairena como lo veremos en el siguiente apartado.

Pero antes, para cerrar este apartado habría que reiterar que la defensa del conocimiento poético en María Zambrano, lleva implícita una defensa del orden de los sentimientos como orden privilegiado a través del cual el hombre entra en contacto con la realidad y consigo mismo. De aquí, la importancia de reivindicar la capacidad cognoscitiva de la metáfora como forma originaria en la que el hombre percibe sus relaciones con la realidad y con los otros. En la medida en que la noción de conocimiento poético será uno de los pilares fundamentales de la razón poética, debemos subrayar que ésta, no pretende un abandono de la razón, sino el reconocimiento de la totalidad del ser humano, tanto de las dimensiones racionales como de las irracionales.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> En realidad la razón poética no deja de tener cierta dimensión ilustrada de la razón, en la medida en que conserva un atisbo de esperanza en la razón. Para Zambrano, la realidad misma se nos presenta bajo la forma de un padecer irracional y es necesaria la razón para poder descifrar el sentir originario. De hecho, para María Zambrano “pensar” o “filosofar” no significa otra cosa que “descifrar el sentir originario”.

### 1.3. Los escritos apócrifos de Antonio Machado en el “programa” de la razón poética

Aunque las referencias a Antonio Machado no sean muy explícitas en la obra de María Zambrano, lo que ella designa “conocimiento poético” lleva en su interior la raíz misma de lo que Machado anunciaba en su pensar poético, a saber, una manera de estar en el mundo si pretensiones de reducirlo.

En los escritos de los años treinta, Zambrano contrapone al conocimiento poético el conocimiento lógico racional, el primero daría cuenta de la realidad sensible, heterogénea, irreductible al logos del pensamiento, mientras que el segundo habría nacido a raíz del afán por encontrar una estabilidad en medio de la realidad fluyente, por lo que necesariamente tuvo que recurrir a un ejercicio homogeneizador.

En *El cancionero apócrifo*, Machado había contrapuesto al pensamiento lógico-homogeneizador el pensamiento poético, esencialmente heterogeneizador según sus propias palabras.<sup>35</sup> Pero quizá lo más significativo de la lectura que realiza Zambrano de los escritos de Machado sea el problema de la otredad situada dentro de la poética, recordemos un fragmento del *Cancionero apócrifo* de Machado, con el cual Octavio Paz abría magistralmente su libro *El laberinto de la soledad*, y que constituye una muestra de lo anterior.

Lo otro no existe: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad=realidad, como si, a fin de cuentas, todo debiera de ser, absoluta y necesariamente uno y lo mismo. Pero lo otro no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la racional, creía en lo otro, en la “esencial heterogeneidad del ser”, como si dijéramos en la incurable otredad que padece lo uno.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> “El pensamiento poético, que quiere ser creador, no realiza ecuaciones, sino diferencias esenciales, irreductibles; sólo en contacto con lo otro, real o aparente, puede ser fecundo. Al pensamiento lógico o matemático, que es pensamiento homogeneizador, a última hora pensar de la nada, se opone el pensamiento poético, esencialmente heterogeneizador”. Antonio Machado, *Cancionero apócrifo*, Castalia, Madrid, 1971, p. 66

<sup>36</sup> Antonio Machado, *Cancionero apócrifo*, *Op. cit.* p. 15

Esta idea la recoge Zambrano en *Pensamiento y poesía en la vida española* al declarar que lo que realmente es, sólo puede ser captado por la idea, y su rasgo fundamental es la identidad, de la cual se deriva la permanencia, la inmutabilidad; lo demás, el movimiento, el cambio, los colores, la luz y las pasiones que desgarran al corazón del hombre son lo otro, lo que queda precisamente fuera del ser.<sup>37</sup>

El pensamiento poético que Zambrano recoge de la sabiduría popular española, aunada a la “fe poética” de Machado, es lo que le permitirá postular una nueva forma de relacionarse con la realidad; que sin apartarse de la realidad sensible, ni del sentir originario, se concilie con la razón. Si se rehabilita lo sensible y se deja que la vida situada en ella se acerque a la razón nos descubriremos ante una forma distinta de razón, que siendo filosófica,<sup>38</sup> evada la noción de “violencia” que según Zambrano persigue la filosofía desde sus orígenes.<sup>39</sup>

Por otro lado, Antonio Machado parecía estar convencido de que el hombre sólo gracias al otro puede llegar a ser uno mismo. Pues sin el otro, el Uno se halla ante una soledad irreparable, en la que ni siquiera puede darse cuenta de sí mismo, porque el sentimiento a través del cual el Uno se reconoce nace necesariamente de la relación con el otro. En la poética de Machado no importa que en última instancia el otro sea una apariencia, pero que sea, que esté allí. Para Machado las apariencias tienen en nuestra vida, en la vida del poeta que las ama, un papel tan importante como el que tienen las realidades palpables. Zambrano también dirá en *Filosofía y poesía* que el poeta mezcla sus fantasmas interiores con otros que vagan en el mundo.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> Cfr. María Zambrano, *Pensamiento y poesía en la vida española*, p. 15.

<sup>38</sup> “Una razón-dice en el pequeño artículo *Misericordia*- que no comience por establecerse a sí misma; de una razón o manera de conocimiento que se extienda humildemente por seres y cosas, sin delimitarse previamente [...] que actué sin definirse ni separarse ni mezclarse”. María Zambrano, *Senderos*, Anthropos, Barcelona, 1989, p. 125.

<sup>39</sup> “Que la filosofía sea transito, sin método, sin dialéctica, esto es sin violencia, es el estado originario que Zambrano anhela para su propio discurso desde *Filosofía y poesía*”, Oscar Adán, “Opus Palimpsestum”, en *María Zambrano, La visión más transparente*, Trotta, Madrid, 2004, p. 405.

<sup>40</sup> “El poeta no renunciaba ni apenas buscaba, porque tenía [...] tenía lo que miraba y escuchaba, lo que tocaba, pero también lo que aparecía en sus sueños y sus propios fantasmas interiores mezclados en tal forma con los otros, con los que vagaban a fuera, que

Por lo pronto, lo que quiero resaltar es que el problema de la otredad en Machado se encuentra íntimamente relacionado con el problema de la heterogeneidad, problema que recoge María Zambrano en sus libros de 1939, *Filosofía y poesía*, y *Pensamiento y poesía en la vida española*. Al igual que Antonio Machado, Zambrano relaciona los términos heterogeneidad-otredad con la poesía, dejando las nociones homogeneidad-unidad en el ámbito de la filosofía. En ambos pensadores, lo heterogéneo es el ser cambiante, fluyente, mientras que lo Uno contempla un ser macizo, inmutable que no permite ninguna fisura de alteridad.

En el discurso poético de Machado, el poeta, como paradigma de la humanidad, no renuncia a nada ni pretende degradar a ninguna especie de realidad. Llegando a tomar incluso por realidades a las apariencias; en el discurso de Zambrano el poeta otorga un ser a lo que no es, “quiere fijar lo inexpresable, porque quiere dar forma a lo que no la ha alcanzado: al fantasma, a la sombra, al ensueño, al delirio mismo”,<sup>41</sup> porque en la raíz de todo eso se encuentra la creencia de que todo tiene derecho a ser, hasta lo que no ha sido jamás.

Con esto he intentado señalar cómo la metafísica del poeta expuesta en los escritos apócrifos de Machado es un referente teórico imprescindible de lo que María Zambrano llamará razón poética, sin embargo, es necesario señalar también, que Machado nunca propuso a la metafísica del poeta como una alternativa al problema de la crisis del racionalismo, cosa que sí pretende la razón poética zambraniana. Pues la metafísica del poeta no constituye una propuesta filosófica frente al racionalismo, no es un método, ni siquiera en sentido musical, como habría dicho Zambrano de su razón poética, sino una poética que se da como ejercicio de acompañamiento a un discurso lírico, nunca separada de él, y ahí su diferencia con la razón poética de Zambrano.

---

juntos formaban un mundo abierto donde todo era posible”, María Zambrano, *Filosofía y poesía*, p. 18

<sup>41</sup> *Ibíd.* p. 115

Por último, toda esa defensa del *pathos* que encontramos en el pensamiento de María Zambrano está dirigida a recuperar el conocimiento poético, porque en él estaría el lugar de la auténtica comprensión de la existencia humana, pues sentirse siendo, sentir el propio acto de ser constituye la primera forma de descubrimiento de uno mismo. Así, la propuesta de Zambrano pretende reivindicar un conocimiento encarnado, ligado al cuerpo y amarrado a los sentidos, y se perfila a ser una dura crítica del concepto reduccionista del hombre como sujeto racional instaurado por el racionalismo.

Habría que señalar también que el conocimiento poético recibirá un rostro más complejo en las últimas obras de Zambrano dedicadas a la palabra poética, palabra originaria. Pues, con la inserción del tema de lo sagrado en los años cuarenta, el concepto de piedad terminará por absorber a las anteriores formas o figuras que representaban el trato con la realidad, como fue el caso del “conocimiento poético” o realismo, y se tornará en una noción central para el trato no sólo con lo sagrado sino con lo heterogéneo y la otredad misma. En esta misma época, la poesía deviene - dentro de su discurso- ya no sólo en un descenso a los ínfimos o ejercicio de las entrañas, sino también el centro mismo del concepto de piedad o “trato con lo otro”.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> En el discurso de Georges Bataille aparece un término para designar lo absolutamente “otro”, ese término parece estar encaminado a evidenciar y a comprender “algo” que nunca ha hecho la filosofía. Y es que el Saber para Bataille se ha erigido sólo frente a la posibilidad de excluir lo que él mismo ha decidido. Así, a medida en que avanza va produciendo “*excrementos*”, que no serán otra cosa que lo arrojado del círculo del saber. Bataille denomina a esto “otro” los “excreta”, y lo define como “aquello que arroja el saber, aquello que no puede asimilar el saber”. En su obra el concepto de heterología, invocando al carácter heterogéneo de lo real, anuncia una ciencia de lo que es completamente “lo otro”, ¿y qué es lo otro? Aquello que no puede quedar integrado bajo ninguna forma de saber. Me parece que el ejercicio de la piedad que postula Zambrano, en cierta forma estaría defendiendo algo parecido, en la medida en que se asume como una manera de tratar con “lo otro”, lo condenado y olvidado por la filosofía; Y sin pretensiones de reunirlos en un concepto lo recoge y evidencia. Quizá el descenso a los ínfimos no sea otra cosa que el intento de mirar de frente lo excluido por la filosofía.

## Capítulo 2

La metáfora del corazón  
en el marco de la rehabilitación  
de lo sensible

## 2.1. La metáfora del corazón

No sólo la concepción de la historia en Occidente ha sido insertada dentro de las mismas coordenadas que las metáforas del edificar, sino también el pensamiento al erigirse como sistema. La tradición popular guarda relatos sobre los sacrificios que se ofrecían en el lugar donde sería levantada una construcción, seres enterrados vivos en la cimentación de una obra, seres emparejados en los muros, etc. Para María Zambrano, de forma casi idéntica, el proyecto histórico o social ha comportado también víctimas. La historia, en tanto construcción nacida por la voluntad de pocos ha sido pagada por el sacrificio de muchos; de ahí que posea un carácter sacrificial.

El pensamiento ha corrido con la misma suerte, pues al erigirse como sistema llevaba en su interior el afán de “erigirse de una vez por todas”. La violencia expresada por el pensamiento se volvía en el cierre de lo real y en el intento de suspensión del devenir; asemejaba una muralla que se había levantado en contra de la angustia y el desorden que se agitaba afuera; lo definible, todo aquello que poseía un “ser” podía ser acogido en el interior del sistema, mientras que aquello que quedaba en el exterior era estigmatizado y descalificado.

Para Zambrano, una de las posibilidades para leer la historia de Occidente es el marco de triunfos y condenaciones que la entretienen, y que se condensan en la *metáfora de la luz intelectual* que representa el albor de la filosofía que venía a cubrirlo todo, y la *metáfora del corazón*, depositaria del sentir originario. La una ha vivido bajo sombra de la otra, recibiendo en su interior todo lo que había quedado fuera de los grandes sistemas filosóficos. La filosofía, en tanto sistema, había construido un círculo y lo que quedaba dentro podía explicarse, conceptualizarse,<sup>43</sup> y ofrecía a la vida del pensador seguridad frente a lo que parecía ser una amenaza latente, una amenaza constante contra la vida. El problema es que aquello que había quedado afuera de ese

---

<sup>43</sup> “Definir es salvar y condenar; salvar condenando, y más aún juzgando” María Zambrano, *El hombre y lo divino*, FCE, México, 2002, p. 78

círculo del pensar: el no-ser, el delirio, lo sagrado, la locura, la angustia, el cuerpo, el instinto, la muerte, la nada, el vacío, y aquello que Zambrano llama “el ser a medias” era también parte de la vida. Algunas de estas formas de ser y de no-ser habían encontrado un lugar donde reposar, y mantenerse vivas en el interior del corazón.

Dentro de su discurso la *metáfora del corazón*<sup>44</sup> es el símbolo de una apertura originaria, y por tanto constituye una columna fundamental de la razón poética, en la medida en que ésta pretende rememorar aquello que había quedado fuera de los sistemas filosóficos, comenzando con la vida misma, así como los distintos saberes sobre el alma.

En su ensayo “La razón *metafórica* de María Zambrano”,<sup>45</sup> Bennedetta Zavatta, señala que la reforma del pensamiento –propuesta por la española a finales de los años treinta- no implicaba necesariamente llevar a la conciencia al inconsciente, sino de habitar la cavidad oscura del corazón y ofrecerla como refugio a lo que espera a tener una voz. Así, el corazón, en tanto órgano que le da unidad a las demás entrañas, terminaría siendo el depositario del sentir originario planteado en *Pensamiento y poesía en la vida española* de 1939, esto habrá de confirmarse cuando en los años cuarenta María Zambrano intente reinsertar esta metáfora dentro del discurso filosófico.

---

<sup>44</sup> La primera versión de un pequeño ensayo que lleva por título “La metáfora del corazón” apareció publicado en la revista *Orígenes* (La Habana, a, F. N° 3, pp. 3-10, 1944) y al parecer se trata del mismo texto que más adelante fue recogido en *Hacia un saber sobre el alma* (1950), dicha versión fue compilada también en *La Cuba secreta y otros ensayos* (1996). Hay otro texto que lleva el mismo nombre, y que retoma algunas de las preocupaciones del texto anterior, sólo que esta segunda versión de la metáfora del corazón es más poética, el estilo que Zambrano recurre al redactar dicho texto es más literario. Esta segunda versión complementa uno de los apartados de *Claros del bosque* de 1977. En el pequeño ensayo “la metáfora del corazón” que aparece en *Hacia un saber sobre el alma*, Zambrano abre con una cita de Empédocles que versa de la siguiente manera: “Dividiendo bien el logos – distribuyéndolo por las entrañas”. Dicha cita está encaminada a sostener que no sólo de la razón vive el hombre, sino también de las entrañas, y tal vez más de las entrañas que de la razón. Pero desde hace mucho, la razón si no las ha opacado completamente sí ha llegado a reprimirlas. La imagen de las entrañas que ha sobrevivido al sueño de la razón, las presenta sometidas a ésta última. Porque finalmente, qué sería del hombre si estuviera sujeto al arbitrio de las puras entrañas, si éstas como señala Zambrano, son el puro infierno.

<sup>45</sup> Bennedetta Zavatta, “La razón ‘metafórica’ de María Zambrano”, en *Revista electrónica de estudios filosóficos*, número 6, diciembre 2003.



En su obra, la *metáfora del corazón* se erige frente a otra que ya hemos mencionado, la metáfora triunfante que le da cuerpo a la luz de la razón, la cual había irrumpido en la historia de la Filosofía en una de las alegoría platónicas,<sup>46</sup> cuando el hombre es arrancado violentamente de la instancia oscura -que representaba a la vida terrenal-, y le es permitido ver la luz del sol, que en esta metáfora representa a la verdad que sólo la luz de la razón puede otorgar. En esta alegoría platónica –nos dice Greta Rivara<sup>47</sup>- la salida a la luz fue una emergencia hacia el espacio luminoso, una metáfora que configuró la significación logocéntrica de la razón, que implicó salir literalmente de las tinieblas para entrar en la luz. El problema es que este acometido había llegado a exceder a la realidad humana misma al pretender alcanzar categoría de absoluto. La violencia se volvía algo intrínseco a la luz filosófica permutando no sólo la interpretación de la realidad, del mundo sensible, sino de la vida misma del hombre. El problema es que la vida -la menos cosa entre las cosas- al quedar escindida entre el adentro y el afuera del círculo trazado por la filosofía iba disminuyendo sus posibilidades. Ante esto, la filósofa española reclama que:

La vida jamás podrá conocerse en su totalidad, porque no es copia de ninguna estructura inteligible; es única, oscura e irracional en sus raíces.<sup>48</sup>

La tarea del pensar en María Zambrano se coloca precisamente en los límites de lo que hemos designado el “círculo de la filosofía”, pues aunque dirige su mirada hacia “lo otro” que había quedado fuera de la filosofía no se desprende, no abandona la

---

<sup>46</sup> La alegoría de la caverna aparece en el libro VII de la *República* de Platón, sintetizada dice: “Representaos hombres en una morada subterránea en forma de caverna, que tiene la entrada abierta, en toda su extensión a la luz. En ella están desde niños con las piernas y el cuello encadenados, de modo que deben permanecer allí y mirar sólo delante de ellos, porque las cadenas les impiden girar derredor la cabeza. Más arriba y más lejos se halla la luz de un fuego que brilla detrás de ellos; y entre el fuego y los prisioneros hay un camino más alto, junto al cual imaginamos un tabique construido de lado a lado [...] del otro lado pasan sombras que llevan toda clase de utensilios y figurillas de hombres y animales. [...] los prisioneros no tienen por real otra cosa que las sombras de los objetos. [...] Si uno de ellos se librara de las cadenas y de una curación de su ignorancia, qué pasaría si naturalmente les ocurriera esto.

<sup>47</sup> Cfr. Greta Rivara, *La tiniebla de la razón. La filosofía de María Zambrano*, Ítaca, México, 2006.

<sup>48</sup> María Zambrano, *Horizonte del nuevo liberalismo*, Morata, Madrid, 1996, p. 255.

razón. En Zambrano no hay un rechazo a la teoría, sino una búsqueda de las raíces de ésta para esclarecer su sentido.

Bajo el designio heredado de la filosofía nietzscheana, así como de Miguel de Unamuno, y de otros personajes que ya hemos venido señalando, María Zambrano postula una serie de categorías para tratar de instalar a la filosofía en medio de lo que había quedado fuera del “círculo del pensar”. Entonces surgen nociones como “sentir originario”, “metáfora del corazón”, “descenso a los infiernos”, “ejercicio de las entrañas”, la “piedad”, “la sabiduría secreta de la bestia”, que a su manera apuntarán hacia lo condenado por la filosofía racionalista.

En la trayectoria de este discurso surge otra de las nociones que encarnará esa otra parte de la realidad humana relegada por la filosofía; esa parte de la vida representada en la metáfora del corazón. En *Filosofía y poesía*, más que acercarse a ésta última desde una perspectiva estética o literaria, Zambrano la percibe como una forma de ser del hombre, una manera de tratar con la realidad, y de estar situado ante el mundo. Ante la fuerza de la *metáfora de la luz intelectual*, que personifica el triunfo de la filosofía en la Grecia Antigua, la poesía (y habría que reiterar la comprensión ontológica que Zambrano tiene de ésta) queda relegada a la sombra, a no ser nada frente a un discurso que hablará de la unidad del ser; arisca y desgarrada en las sombras, condenada junto al mundo sensible, la poesía abre sus brazos como una madre amorosa para acoger a la realidad de las pasiones, del no-ser. Ella le dará voz y canto al resquebrajado mundo sensible, a los seres que nacen y perecen, al que ser que se contradice y no termina de nacer nunca, ella le dará unidad al sentir originario, y sentido al temible descenso a los infiernos. Por esto tenía que ser condenada, pues para un discurso que avanzaba cautelosamente hacia la búsqueda de la unidad y la permanencia, la poesía parecía ser una enemiga que si bien no podía ser eliminada, sí ignorada.

## 2.2. Filosofía y “violencia”: la interpretación zambrana del Mito de la caverna y la condenación de la poesía en Platón

...Me parecía que cada ser tenía derecho a otras vidas.

Arthur Rimbaud.

Dentro del discurso de Zambrano la “condenación platónica de la poesía” funciona como una metáfora para dar cuenta de la violencia ejercida por el pensamiento sobre lo real, así como el paso a una distinta forma de piedad,<sup>49</sup> a una manera distinta de concebir el mundo y lo sagrado. Como bien lo señala Óscar Adán en su ensayo “Zambrano: opus palimpsestum”,<sup>50</sup> Platón representa, para la autora, una encrucijada entre el sentir cósmico del mundo, en su aparecer y en su latencia, y la violencia de la transgresión instrumentalizada mediante el deseo de posesión de un saber racional y definitivamente humano.

Sin embargo, la concepción zambrana del poeta como un “poseído” sigue finalmente la tradición abierta en el *Ión*, e incluso en *Filosofía y poesía*, una parte de su “defensa de la poesía y del poeta” están fundadas en la creencia de que el poeta es poseído por una fuerza divina durante la creación. El problema surge al enfrentarse con los libros de la *República* de Platón. Además de que nuestra autora interpreta el nacimiento de la filosofía platónica como un desgarramiento del hombre respecto a la multiplicidad del ser.

Y es precisamente en *Filosofía y poesía* donde María Zambrano, en un ejercicio de crítica a la tradición metafísica, indaga sobre los orígenes mismos de la “violencia” que ha caracterizado al pensamiento occidental. Resulta interesante el

---

<sup>49</sup> Zambrano recupera el sentido originario de la piedad griega, “el saber tratar adecuadamente con los dioses”, y la extiende hasta convertirla en un “saber tratar adecuadamente con lo diferente, con lo que es radicalmente otro que nosotros; un saber que da cuenta de la fragmentariedad y discontinuidad de la vida, una de las categorías o formas íntimas de la vida”, Cristina de la Cruz Ayuso, “Acotación temática en torno a la piedad” en *Claves de la razón poética*, Tecnos, Barcelona, 1998.p. 115.

<sup>50</sup> Óscar Adán, “Zambrano: opus palimpsestum” en *María Zambrano, La visión más transparente*, Trotta, Madrid, 2004, pp. 427-437.

papel que juega la noción de “violencia” que encontramos en su crítica, pues sólo así se comprende el desfile de términos y expresiones como “traición a la realidad originaria”, “desgarramiento”, etc. En el mencionado libro, Zambrano señala dos pasajes o episodios que metaforizan el carácter violento de la filosofía. El primero es la huida de los prisioneros de la caverna en la alegoría platónica, y el otro, la condenación platónica de la poesía, que realizara el filósofo griego en sus escritos sobre la república. Para nuestra autora, el primer ejemplo representa el triunfo de la metáfora de la luz intelectual, y el segundo, el triunfo de la filosofía platónica sobre lo real.

En *Filosofía y Poesía*, la condenación de la poesía estará ubicada en dos niveles, correspondientes a la doble estructura que ella identifica en *La república*<sup>51</sup>; la primera es de carácter terrestre y la otra, tiene que ver con la dimensión sagrada de la polis. Al parecer la segunda dimensión es la que más le interesa, pues le permitirá sostener que Platón rechaza a los poetas trágicos por ser contrarios a su moral ascética -una moral que concebía al cuerpo como un medio extraño en el que cae el alma y que es la causa de su corrupción-. Bajo esta perspectiva, Platón condenaría a la poesía por salvar el alma.

Habría que señalar, que la lectura de Zambrano sobre este pasaje de Platón es poco rigurosa, y más que mostrar una fractura en el interior del pensamiento platónico respecto a la relación belleza-sensibilidad-arte, evidencia una fractura en el interior de su propio pensamiento, lo cual ha generado que sus críticos más fehacientes como Ana Bundgård intenten refutarla por esa vía. En el discurso de Zambrano, Platón es un inexorable representante de la filosofía entendida como “violencia”, en la medida en que su pensamiento no sólo se encamina hacia una búsqueda del saber sino que también entraña un afán de dominio sobre lo real, el cual, se traduce en una violencia sobre el mundo sensible, y las pasiones humanas. Bajo esta óptica, *Filosofía y poesía*

---

<sup>51</sup> Sobre este pasaje de *Filosofía y Poesía* ver la excelente contextualización que hace Mercedes Gómez Blesa en su ensayo “Zambrano: la condenación platónica de la poesía” en *María Zambrano, La visión más transparente*, Madrid, Trotta, 2004, pp. 61-76.

muestra que la tradición a la que Zambrano dirige sus críticas es aquella que se forjó frente a la realidad sensible, cambiante y contradictoria, y que el “programa de rehabilitación de lo sensible” emprendido en sus primeros textos se realiza frente a aquella tradición que ondea la “violencia”. De hecho, nociones como “semirealidades”, “semiseres”, “seres que existen pero que no son”, el “delirio”, el no-ser, adquieren otro sentido al ser colocados en el interior de la poesía. Por otro lado, nociones como “rehabilitación”, “reivindicación de lo sensible”, únicamente tienen sentido si se muestra en qué forma o en qué medida lo sensible fue dañado y violentado.

Una vez planteado esto, María Zambrano intenta señalar la distancia que separa a la poesía respecto de la filosofía; intenta mostrar por qué la filosofía “es un éxtasis fracasado por un desgarramiento”, y por qué frente a ella, la poesía puede ser percibida como un hallazgo, no búsqueda, sino fidelidad a la realidad originaria, no un desprendimiento, sino un vivir según la carne.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Las nociones “carne” y “cuerpo” son centrales en el intento de rehabilitación de lo sensible en María Zambrano. La distinción de estas nociones arroja datos interesantes, aunque me parece que la filósofa llega a usarlas indistintamente. El problema originario que arrastran estos términos en Occidente tiene que ver con el encuentro entre las concepciones griega y cristiana. Para la tradición griega -que camina ya bajo el sesgo platónico-, el cuerpo es pensado como asiento de las pasiones que atormentan el alma. Y por otro lado, parece ser la imagen más fehaciente de nuestra condición mortal. En sus primeros años de vida, el momento en que el pensamiento griego parece introducirse al cristianismo, el problema con el que se encuentra es que éste pregonaba la idea de resurrección, la cual pretendía reivindicar la carne. Y para el designio platónico nada más horroroso que la idea de que resucite la carne. La resurrección de la carne, podría ser vista como algo completamente despreciable para quienes ponían la esencia del ser humano en el alma, completamente separado del cuerpo.

Dentro de la tradición judeocristiana las nociones de “carne”, “cuerpo” y “espíritu” no estaban alejadas. En la Biblia se denomina al ser humano de tres maneras fundamentales: *néfesh*, *basar* y *rúaj*. La traducción aproximada de cada una de ellas es la siguiente: Para *Néfesh* alma. Para *basar*-carne, y para *rúaj*-espíritu. Sin embargo, su significación real no corresponde a esas traducciones como nosotros las entendemos. Cuando en nuestra cultura nombramos alma, siempre entendemos una realidad indivisible, espiritual, superior al cuerpo, o al menos distinta a él. Mientras que la tradición hebrea entendía por *Néfesh* la totalidad del ser humano, no sólo una pretendida parte del mismo, como podría ser el alma en el sentido que tiene en nuestra cultura. Por ello en el lenguaje bíblico se habla de alma viviente y alma muerta. El alma viviente es cuando el ser humano está dotado de vida y el alma muerta se refiere al cadáver. En nuestra tradición no se puede hablar de alma muerta, la muerte en todo caso es la separación de alma y cuerpo. Lo opuesto al alma es el cuerpo. En el lenguaje bíblico no hay un vocablo que designe al cuerpo como un componente distinto del alma y opuesto a ella. En lugar de cuerpo, el término *basar*, carne, designa también lo mismo que *néfesh*, que nunca está separada de la carne. Se dirá entonces que el hombre es carne, no que tiene carne. La razón por la que se usa ambos términos es la siguiente: cuando al ser humano se le denomina *Néfesh* se quiere señalar su superioridad sobre todos los otros seres. En cambio cuando se le denomina *Basar*, se quiere hacer notar su fragilidad o debilidad. [Cfr. Rubén Dri."El movimiento antiimperial de Jesús"pp. 241-244 ]

Ahora bien, me parece que la lectura que realiza Zambrano de la condenación de la poesía en *La República*, sólo se comprende si se toma en cuenta que lo que subyace a la comprensión de poesía y arte en Zambrano es una ontología, es decir, una comprensión del sentido del ser. Y sobre todo, no habría que olvidar que en *La República* -según señalan Iris Murdoch<sup>53</sup> y G.M.A. Grube<sup>54</sup> en sus respectivos estudios sobre la obra de Platón- el tema del arte se estudia enteramente desde el punto de vista del educador y del gobernante. No hay mención alguna de la inspiración divina, como en el caso del *Íón*, ni tampoco se considera al artista como tal. El tema en cuestión es el valor social del arte. De aquí, que algunos reproches de Ana Bundgård<sup>55</sup> a Zambrano tengan que ver con la descontextualización que la filósofa malagueña realiza sobre este pasaje de *La República*, en su libro *Filosofía y poesía*. Pues la condenación llevada a cabo por Platón en contra del arte, según Bundgård, no se realiza desde una base estética sino desde una perspectiva moral y educativa.

Si revisamos dicha condenación, vemos que en realidad se encuentra entramada en varios pasajes de la *República*. A lo largo del libro II y del III, Platón nos muestra los motivos o razones que lo han llevado a formular su acusación contra los poetas. Estas razones pueden ser sintetizadas en los siguientes puntos: 1) si se desea un buen funcionamiento del Estado los poetas no deben formar parte de él, ya que éstos muestran a los dioses con una naturaleza en continua metamorfosis o alteración, cuando, según Platón, la verdadera naturaleza de los dioses en tanto que seres perfectos, es la simplicidad, inmutabilidad e identidad;<sup>56</sup> 2) los poetas muestran a los héroes con una naturaleza sensiblera, pero no sólo eso, sino que atribuyen también a

---

Zambrano no se detiene en la fractura existente en estas nociones, pero está consciente de que el cuerpo no sólo ha sido visto como posibilidad de pecado y desmesura de la pasión, sino como el más hondo recordatorio de nuestra condición mortal. Y que todo aquello en lo cual nuestra finitud se manifiesta ha sido, de algún modo u otro, negado, ocultado. El cuerpo no es la excepción pues representa la más cruda memoria de nuestra finitud.

<sup>53</sup> Iris Murdoch, *El fuego y el sol. Por qué Platón desterró a los artistas*, FCE, México, 1982.

<sup>54</sup> Grube, M.G.A. *El pensamiento de Platón*, Madrid, Gredos, 1987. Pág. 279,

<sup>55</sup> Ana Bundgård, *Más allá de la filosofía, sobre el pensamiento místico de María Zambrano*, Cap. 6. "Filosofía y poesía, el doble tirón de la poesía y pensamiento", apartado 3. Pp. 236-241.

<sup>56</sup> "La divinidad es, por tanto, absolutamente simple y veraz en palabras y obras y no cambia por sí ni engaña a los demás en vigilia ni en sueños con apariciones, palabras o envíos de signos" Platón, *República*. 302e. p. 104

los dioses llantos y lamentos. Además de que infunden un miedo atroz a la muerte, al describir el Hades con expresiones que despiertan pavor.

Pero la condenación definitiva se realiza en el libro X bajo el concepto de imitación:

Dejemos establecido por lo tanto, que todos los poetas, comenzando por Homero, son imitadores de imágenes de excelencia y de las otras cosas que crean, sin tener nunca acceso a la verdad; antes bien como acabamos de decir, el pintor, al no estar versado en el arte de la zapatearía hará lo que parezca un zapato a los profanos de dicha arte<sup>57</sup>

El problema es que el concepto de *mimesis* griega es bastante compleja, y María Zambrano nunca profundiza en ella, porque de hecho su interpretación de este pasaje es poco rigurosa y sólo como metáfora tiene sentido dentro de su discurso. La poesía es condenada por su apego a la carne, por su fidelidad al mundo sensible, y su inclinación por la heterogeneidad del ser. El poeta usa la palabra pero no la pone al servicio de la razón, sino de la embriaguez:

El poeta traiciona a la razón usando su vehículo: la palabra, para dejar que por ella hablen las sombras, para hacer de ella la forma del delirio. El poeta no quiere salvarse, vive en la condenación y todavía más, la extiende, la ensancha, la ahonda. La poesía es realmente el infierno.<sup>58</sup>

El filósofo en cambio sacrifica estas apariencias, en aras de lo que considera un mundo más real y verdadero. Pero, además del concepto de *mimesis*, la condenación de la poesía se realiza en pos de salvaguardar la mejor parte del alma: “La mayor acusación contra la poesía: lo más terrible es su capacidad de dañar incluso a los hombres de bien”.<sup>59</sup> La mayor acusación pues, es que la poesía engendra y alimenta la vileza en el alma humana.

---

<sup>57</sup> Platón, *La república*, (libro X. 601<sup>a</sup>)

<sup>58</sup> María Zambrano, *Filosofía y poesía*, p. 33

<sup>59</sup> Platón, *La República*. (Trad., Conrado Eggers Lan) Gredos, Madrid, 2008, p. 473

En la tragedia los personajes dan libre expresión a sus sentimientos, fomentando así en el espectador un comportamiento irracional, guiado por la parte inferior del alma, comportamiento que es contrario al del ciudadano moralmente virtuoso que sabe contener sus pasiones, ayudado por la razón. Platón concluye que la tragedia ofrece patrones de comportamiento totalmente irracionales ya que inducen a la libre manifestación y desarrollo del lado irracional y pasional del alma en lugar de la parte racional, y por lo mismo debía ser expulsada de la *polis*.<sup>60</sup>

Iris Murdoch señala que habría que tener en cuenta que los poetas habían existido como profetas y sabios mucho antes del surgimiento de los filósofos, y eran proveedores tradicionales de la información teológica y cosmológica. Mientras que un Estado fundamentado en la razón no podría ver con buenos ojos la educación que proviniera de los poetas, en la medida en que no tenía fundamentos racionales.

La interpretación zambrana de este pasaje de Platón puede condensarse en la siguiente cita:

Las consecuencias habían de ser incontables, no solamente para la poesía, sino para la vida entera. La poesía no era ya cuestión, sino que ella sigue siendo el vivir según la carne de la manera más peligrosa para el ascetismo filosófico: vivir según la carne, no por virtud de ese primer movimiento espontáneo de todo ser viviente al apegarse a su propia carne. No, la poesía es vivir en la carne, adentrándose en ella, sabiendo de su angustia y de su muerte.<sup>61</sup>

Es interesante ver en Zambrano, que la concepción de poesía y arte parecen evolucionar de una forma inversa a Platón. La finalidad última del arte, según

---

<sup>60</sup> La parte más baja del alma es egoísta, irracional y delusoria, la parte central es agresiva y ambiciosa, la parte más alta es racional, buena y conoce la verdad que está más allá de toda imagen o hipótesis. Platón condena el arte y al artista para mostrar la forma más baja e irracional de conciencia, la *eikasía*, un estado de ilusión vaga dominada por imágenes; en términos de la alegoría de la caverna ésta es la condición de los prisioneros que miran hacia la pared negra y sólo ven sombras proyectadas por el fuego. Platón no llega a decir que el artista esté en estado de *eikasía*, pero claramente lo implica; el alma del artista se hallaría atada a las sombras. Cfr. Iris Murdoch. *El fuego y el sol. Por qué Platón desterró a los artistas*, FCE, México, 1982, p. 16

<sup>61</sup> María Zambrano, *Filosofía y poesía*. p. 57



Zambrano, es desentrañar la vida humana pues la auténtica creación nace de las entrañas; en varios pasajes de su obra encontramos fragmentos como los siguientes:

Las entrañas, ese infierno nuestro, donde engendramos cuando engendramos.<sup>62</sup>

El arte como una de las acciones originarias que es del hombre manifiesta este carácter auroral de su ser, este perenne estarse amaneciendo.<sup>63</sup>

Y lo más irrenunciable para la poesía es el dolor y el sentimiento; por eso la poesía mantiene la memoria de nuestras desgracias.<sup>64</sup>

La condenación de la poesía da cuenta del desprecio de la realidad oscura y perecedera al que el poeta le guarda fidelidad. El poeta, en tanto reverso del filósofo platónico, será presentado en *Filosofía y poesía* como un ser enamorado del mundo sensible, prototipo del habitante de la caverna; mientras que la verdad, a la que se accede en la poesía, es una verdad que no se encuentra más allá del mundo sensible sino en el fondo de las entrañas. Por otro lado, la “alegoría de la caverna” le da otro matiz a la interpretación zambraniana de Platón, pues nos dice la veleña, que “la fuerza que origina allí la filosofía es la violencia”.<sup>65</sup> La filosofía que nace en la alegoría de la caverna exige a los hombres encadenados alrededor del fuego que se desprendan de esa realidad oscura y falsa.

La realidad sensible, figurada en este mito, adquiere una connotación negativa porque a partir de ahí la filosofía apela a la existencia de dos mundos: uno ideal, que en cuanto *fundante* es *en sí*, y el otro físico, que sólo es en la medida que tiene participación en el ideal. El mundo verdadero, el que realmente “es”, es separado del mundo sensible, cambiante y contradictorio donde las cosas mutan y perecen.

En María Zambrano parece haber una inversión del significado del Mito de la caverna, pues si bien en Platón tiene una connotación positiva -por ser un requisito

---

<sup>62</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*, FCE, México, 2002, 177.

<sup>63</sup> María Zambrano, “La aurora de la pintura en Juan Soriano”, *Algunos lugares de la pintura*, (recopilación de Amalia Iglesias), Madrid, Acanto/Espasa-Calpe, 1989, pág. 225

<sup>64</sup> María Zambrano, *Filosofía y poesía*, p. 38

<sup>65</sup> María Zambrano, *Filosofía y poesía. Op. cit.*, p. 16.

imprescindible para la consecución del ser, de la verdad y de la virtud moral-, dentro del discurso de Zambrano adquiere un sentido negativo, porque la caverna es el mundo sensible de donde el hombre, a decir de Zambrano, nunca debió haber sido arrancado para salir en busca de otro mundo más “real y verdadero”.<sup>66</sup>

La lectura que tiene Zambrano de Platón, lo muestra como el representante de la encrucijada entre el sentir cósmico del mundo -como totalidad fundado en un antigua forma de piedad, donde el sentir originario estaría representado en un trato ético con lo otro, con la realidad, con lo sagrado-, y por otro lado, en la violencia de la trasgresión instrumentalizada mediante el deseo de saber.

Para Zambrano la violencia de la caverna nace del enfrentamiento entre la realidad de las cosas y el deseo de posesión del conocimiento por el hombre. La violencia que entraña la filosofía platónica surge del enfrentamiento entre la realidad de la caverna y sus cadenas y la visión utópica del filósofo por ir más allá de la realidad sensible. Por su parte, la condenación platónica de la poesía, a pesar de su carácter poco riguroso, si se lee en el marco de una *rehabilitación de lo sensible*, no sólo adquiere sentido, sino que funciona como una metáfora que muestra el carácter violento con el que la filosofía platónica se abalanzó contra el mundo sensible y las pasiones; “lugar” donde Zambrano ata las raíces de la poesía.

Entonces, lo que emprende Zambrano en su libro de 1939 es “una defensa de la poesía”, pues había encontrado en ella una forma distinta de ser del hombre, donde la ligazón con el mundo sensible, las pasiones, el dolor, y todo lo que de alguna forma había quedado fuera de los sistemas filosóficos no se había roto. En el centro de dicha concepción está la creencia de que el ser humano no puede ni debe desasirse de la heterogeneidad en la que se encuentra instalado. El ser único, inmutable y perfecto no pertenece al mundo sensible donde todo cambia, trasmuta, nace y perece; instalado en la realidad sensible, el ser humano tiene que reconocer y establecer un trato

---

<sup>66</sup> Cfr. Mercedes Gómez Blesa “Zambrano: la condenación platónica de la poesía” en J. Ma. Beneyto y J.A. Gonzales (coord.), *María Zambrano: la visión más trasparente*, Trotta, Madrid, 2004 p.62.

“piadoso” con lo que le rodea, pues “en cada criatura vulgar está el misterio de su ser y el de la creación entera”.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> María Zambrano, *Filosofía y poesía*, p. 108.

## Capítulo 3

El pecado de la carne hecho palabra.  
La concepción de poesía en María Zambrano

### 3.1. Hacia una concepción de poesía en María Zambrano

Hablo de cosas que existen, Dios me libre  
de inventar cosas cuando estoy cantando...

**Pablo Neruda**

El siguiente apartado pretende señalar la relación entre la metáfora del *descenso a los infiernos* y la poesía, así como rastrear una de las raíces no filosóficas del pensamiento de María Zambrano, y que al parecer se encuentra vinculada con algunas poéticas de la Generación del 27 español. Cabe recordar, que ella le dedica breves comentarios a casi todos los integrantes de esta generación,<sup>68</sup> sin embargo, siguiendo la línea filosófica que nos ha conducido al tema de lo sensible, consideraré sólo algunos rasgos que María Zambrano retoma de algunos ellos al configurar su noción de poesía; de Emilio Prados la imagen del cuerpo perseguido, de García Lorca la noción de entraña- infierno, y de Pablo Neruda<sup>69</sup> la idea misma de poesía-impura- poesía de la carne, que antepondrá en su momento a la noción de poesía de “pura” de Paul Valéry.

En su discurso, la idea del *descenso a los infiernos* no sólo intenta aminorar la noción de violencia presente en la metafísica occidental, sino que pretende también

---

<sup>68</sup> Enlistaré los escritos más conocidos: “Pablo Neruda o el amor a la materia (1937)”, “La poesía de Luis Cernuda (1962)”, “José Bergamín: pájaro pinto (1962)”, “El poeta y la muerte. Emilio Prados (1962)”, “Pensamiento y poesía en Emilio Prados”, “El destino de ser poeta: Presentación a Tres poemas juveniles (1918)”, “Presencia de Miguel Hernández (1978)”, “Acerca de la Generación del 27”, “Un viaje: infancia y muerte (García Lorca)”, “León Felipe”, “Bergamín crucificado”.

<sup>69</sup> De entrada Pablo Neruda no pertenece a la generación del 27, sobre todo si tomamos en cuenta sólo la fecha histórica que reunió a sus integrantes en el conocido homenaje a Góngora. La propia Zambrano revalora la aparición, a fines del 1926, de la revista *Litoral* dirigida por Emilio Prados (quien no participó en la mencionada reunión) y Manuel Altolaguirre, pues dicha revista fue fundamental para la consolidación de algunos poetas de esta generación.

Cabe mencionar que es precisamente esta generación la que introduce en las letras españolas las vanguardias que estaban haciendo eco en el continente europeo, el caso de la poesía pura por ejemplo, así como el surrealismo, y el creacionismo. El subrayado rechazo de María Zambrano a la poesía “pura” tiene que ver con que no encuentra en ella la imagen del descenso a los íferos, no obstante reconoce que la poesía “pura” más que ninguna otra ha creado infinidad de metáforas; metáforas vacías que no tienen una carga ontológica y por tanto se olvidan de la realidad sensible y del ser.

mirar de frente los horrores que entraña la historia; una historia entendida como sacrificio, que pareciera pedir a gritos que se le ofrende sangre humana:

Pues la historia, integrada por los pueblos e ideales victoriosos, condena a los otros, los vencidos, a quedar enterrados vivos, viviendo, sin más espacio para su alma, sin la luz adecuada. Todo lo que vence humanamente parece estar condenado a condenar y, al fin, a condenarse.<sup>70</sup>

Una historia trágica, que, como sabemos, termina por devorarse también a algunos integrantes de la Generación del 27 y expulsando al exilio a otros, o al menos es la lectura que Zambrano realiza del momento histórico que marca la caída de la Segunda República Española. Todo esto, se imprime profundamente en la obra de Zambrano, quien alguna vez sostuvo que la poesía le ha da voz al cuerpo perseguido, a la entraña madre, a todo lo condenado. La poesía entonces será concebida como “palabra del sentir” no por un artilugio sentimental, sino por tratarse de la palabra que brota de los ínfimos.<sup>71</sup>

En los años cuarenta aparece, en la obra de Zambrano, la inquietud por las raíces ocultas que velan la palabra. Y habría que decir que se refiere a la *palabra*

---

<sup>70</sup> María Zambrano, “Un descenso a los infiernos”, en James Valader, *Homenaje a María Zambrano*, El Colegio de México, México, 1998, p. 16

<sup>71</sup> Parecería contradictorio que, por una parte, Zambrano muestre cierto rechazo por el “arte nuevo” al salir en defensa del realismo español en los años treinta, y al mismo tiempo establezca vasos comunicantes entre su obra y la generación del 27, una generación que como sabemos se introdujo en las vanguardias del siglo XX. Sin embargo, la poesía entendida como palabra de las entrañas, o sentir originario, de ninguna forma se limita a un sesgo realista. Si bien es cierto que postula una fidelidad a la realidad sensible, y se instaura en la heterogeneidad del ser, también pretende desentrañar sus infiernos.

De igual forma habría que señalar que la propia Zambrano percibe la imagen del descenso a los ínfimos en el surrealismo (ver el comentario a la pintura de Luis Fernández), y por otro lado, la mayoría de los integrantes de la Generación del 27 terminan renegando la teoría del “arte por el arte”. Recordemos que Dámaso Alonso ( a quien, por cierto, Zambrano no dedica ningún texto a hasta donde sabemos) había encabezado el movimiento estético de esta generación al pronunciar su conocida conferencia “Escila y Caribdis en la literatura española”, años más tarde termina escribiendo: “yo reniego hoy de la pluma con la que escribí esas palabras [...] ¿Voy a dejar de decir por eso que nada aborrezco ahora más que el estéril esteticismo en el que se ha debatido desde hace más de medio siglo el arte contemporáneo? Hoy es sólo el corazón del hombre lo que me interesa: expresar con mi dolor o con mi esperanza el anhelo o a angustia del eterno corazón del hombre”. Dámaso Alonso, “Escila y Caribdis de la literatura española” en *Ensayos de poesía española*, Gredos, Madrid, 1988.

*originaria*, anterior al lenguaje mismo; pues se trata de la palabra madre, raíz de todas las demás, especie de metáfora originaria en la que *ser* y *palabra* se confunden.<sup>72</sup> Esta preocupación todavía no está presente en libros como *Filosofía y poesía* de 1939, donde Zambrano expone la noción de poesía que dilucidaremos en este apartado; ahí la palabra poética es percibida como “impura” porque emerge de los ínfimos del ser, de las entrañas; es irracional porque brota del delirio; escapa a toda conceptualización y más aún, se erige frente al concepto.

En sus primeros escritos encontramos una contraposición entre poesía y filosofía, donde se resalta el carácter “violento” de esta última. En dichos escritos la llamada *razón poética* apenas comienza a vislumbrarse. La noción de poesía, apreciada entonces, será determinante para la construcción misma de lo que llamará *razón poética*, ya que ésta terminará absorbiendo muchos de los rasgos que ella veía en la poesía.

Frente al discurso filosófico racional María Zambrano contrapone un discurso de las entrañas, y debemos entender por esto un “sentir originario”. De ahí, la importancia que toma dentro de su obra una poesía concebida como “pecado de la carne hecho palabra”, e incluso el significado mismo de la expresión *un descenso a los ínfimos* o infiernos, que no será otra cosa que el sumergimiento en la vida real, en la vida del ser que sufre, delira, y se contradice.

En principio el infierno era, ha sido, simplemente la vida; la vida toda de la que la filosofía exigía más que prometía salvarse. Salvarse en la filosofía griega se hace ostensible que vivir es lo mismo que vivir en el infierno, que la vida es de por sí, infernal. Y la poesía trágica no hace sino comprobarlo, mostrar “*lo otro*”. La otra mirada, que al posarse sobre la vida es arrastrada hacia abajo, hacia lo inescrutable donde ninguna definición es válida.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> En algunas de las obras pertenecientes a su etapa de madurez, María Zambrano retoma esta preocupación por la *palabra originaria*. En *Claros del bosque*, por ejemplo, a través de imágenes, símbolos, propicia un diálogo entre la mitología griega, la religión, la filosofía, la poesía y el arte, intentando devolverle a la *palabra originaria* su inocencia perdida. Sin embargo, como señala Ana Bundgård en su libro *Más allá de la filosofía, Claros del bosque* pertenece a la etapa mística de María Zambrano; en él no se considera ni la filosofía ni la poesía individualmente, tampoco existe ya una contraposición, como la que se vislumbra en sus primeros textos, sino que poesía y filosofía parecen avanzar juntas.

<sup>73</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*, FCE, México, 2002, p. 175.

La disyunción que Zambrano encuentra entre la palabra poética y la palabra filosófica en *Filosofía y poesía*, tiene de fondo el hundimiento y apego a la realidad sensible de la segunda y el desprendimiento de la instancia originaria que avista la primera.

Textos como “Pablo Neruda o el amor a la materia (1938)” e incluso el artículo “San Juan de la Cruz: de la noche oscura a la mística más clara (1939)”, complementan la noción de poesía sustentada en *Filosofía y Poesía*, donde ésta se presenta como inseparable del movimiento del amor, y cuyo objetivo es preservar la heterogeneidad del ser frente a la violenta reducción a la que aspira el pensamiento racionalista.

Esta concepción de poesía reaparece en textos tardíos como “Un capítulo de la palabra: el idiota (1962)” o “Un descenso a los infiernos”, y está fuertemente ligada al problema de las entrañas. En la medida en que la poesía está sustentada en un sentir originario porta una comprensión del ser. La metáfora del descenso a los infiernos tiene bajo la mira la historia de Orfeo, quien desciende a los infiernos para rescatar el alma de Eurídice. Y es que el poeta también desciende a los infiernos, o íferos de su propio ser para extraer de ahí la palabra poética:

El lugar natural de la palabra poética es el silencio. Y así, su aparición es una ascensión del silencio donde yace nunca enteramente inerte, el silencio de los íferos donde está aprisionada tal como un “Ser” que pide manifestarse al silencio de arriba, propio de su manifestación impar, donde aparece a menudo asfixiada a medias, el ansia de tomar posesión de la visibilidad, lo que lleva consigo a tomar cuerpo.<sup>74</sup>

Zambrano defenderá que es en los íferos, en las entrañas del ser humano donde habita la verdad,<sup>75</sup> y que sólo el arte ha descendido a dicha instancia desde que el

---

<sup>74</sup> María Zambrano, *Algunos lugares de la poesía*, Trotta, Madrid, 2007, p. 49.

<sup>75</sup> Según Ana Bundgård, desde *El hombre y lo divino* pareciera haber una aspiración, en el discurso de Zambrano, por una verdad que sólo se recibe por aceptación; una verdad que haga



racionalismo la condenó a la inexistencia. Por otro lado, la idea de que es en el interior del hombre donde habita la verdad, es una clara resonancia de San Agustín, a quien Zambrano recurre varias veces en su obra al repetir: “*In interiore hominis habitat veritas*”.<sup>76</sup>

---

emerger al ser, sin cargar con la noción de violencia presente en la filosofía. Una verdad que no se persigue ni se busca, sino que más bien se otorga en la contemplación pasiva. Esta idea se asomaba ya en *Filosofía y poesía*, cuando Zambrano sostenía que la poesía es donación, hallazgo, y jamás búsqueda. Sin embargo, será hasta en *Claros del bosque*, donde Zambrano sintetice la idea de que al conocimiento de las realidades profundas se llega por medios distintos al racional, y si la razón pretende bajar a esas profundidades debe volverse poética. Por otro lado, en *Claros del bosque* insistirá en que la verdad se aloja en el fondo de las entrañas, y que sólo se entrega por revelación. De aquí, que el sentido del *descenso a los infiernos*, que se realiza en el arte y la poesía, tenga como fin último una verdad “revelada” que habita en las entrañas. Este descenso a los infiernos, que presupone el arte, es lo que le permite sostener que algunos escritores, poetas, pintores, etc., ayudan a revelar la verdad “entrañada”.

Según Zambrano, la verdad no se desvela ni se revela por la voluntad del sujeto que la busca ni se consigue mediante la ciencia; la verdad es una presencia invulnerable a la que no se llega por la búsqueda; la verdad se impone ella misma, acomete con su presencia y su figura, a quien pasivamente se abre hacia ella, llamado por una luz que no ve y que se derrama en profundidad hasta llegar al lugar donde se alberga el ser. En María Zambrano, la relación verdad-arte-poesía se encuentra atada a las nociones “infiernos” o “entrañas”. Y es precisamente la metáfora del “descenso a los infiernos”, la que aparta a la comprensión de verdad zambraniana de la Verdad que enarbola la metafísica occidental, además de que le permite cimentar su crítica a la metáfora de la luz intelectual. Y es que para la filósofa malacitana, si la metafísica occidental ondea con tanta fuerza la metáfora de la luz, es porque finalmente dicha metáfora conducía a la verdad, en la medida en que iluminaba todo lo oscuro, adecuando el entendimiento con la cosa.

Zambrano dirá que la *metáfora de la luz* está presente en la alegoría de la Caverna de Platón, ahí representa a la luz de la razón que arrastra al prisionero a salir de la caverna. Pero, para no ir tan lejos de las aguas de donde bebe Zambrano, en la filosofía misma de Ortega, el hombre es ese ser que clarifica. El hombre va clarificando, “iluminando” el mundo, en la medida en que va estableciendo relaciones entre las cosas. En este clarificar, la metáfora de la luz intelectual, aún deja ver pedazos de que lo quedaba de ella, y digo pedazos porque en Ortega finalmente aparece atada a la noción de vida.

Frente a esto, María Zambrano al enunciar -casi bajo la misma línea que Heidegger la noción de “claro”- piensa en una luz que es al mismo tiempo sombra. La luz que reside en la oscura humedad de las entrañas, la luz que es dentro; recordemos aquí a San Agustín: *luz que habita en el interior de las entrañas*. Esa “oscura” luz es la que acompaña a la verdad. De ahí que sea una verdad interior, una verdad que habita el fondo oscuro de las entrañas, y a la cual la razón occidental no puede acceder por su forma violenta de proceder.

Para Zambrano, la verdad que habita el fondo de las entrañas -en el bosque huidizo-, es una verdad que se otorga por revelación, una verdad a la que no hay que forzar ni perseguir, porque en última instancia se trata de una verdad que elige dónde manifestarse, dónde emerger. Es la verdad que germina en algunos lugares de la poesía, en algunos lugares de la pintura. Es el resplandor del ser.

<sup>76</sup> En la concepción de la “palabra originaria”, que impregna *Claros del bosque*, hay muchas resonancias de la “palabra interior” de San Agustín. En uno de los pasajes, Zambrano sostiene que el alma “parece tener un íntimo parentesco con la palabra” (p. 32). Mientras que en *De Trinitate*, San Agustín dice que en “la palabra humana nos es dable a contemplar de forma misteriosa su semejanza con la palabra de Dios”. Y continua más adelante “es necesario llegar a la palabra humana, aquella que es anterior a todas las palabras que la representan y es engendrada por la sabiduría [...] y se expresa en la palabra interior a la palabra imagen de Dios”. Cfr. San Agustín, *De Trinitate*, XV, 11,20.

La recuperación que hace María Zambrano de la idea agustiniana, de que es en el interior del hombre donde anida la verdad, viene a fundamentar su tesis de que aquélla está sostenida por un sentir originario alojado en las entrañas. Y por tanto para que una verdad se entienda, hay que sumergirse hasta el fondo mismo del ser.

### 3.2. La poesía y el descenso a los infiernos

El descenso a los íferos, además de ser una de las expresiones más significativas en la obra de María Zambrano, alude a una experiencia fundamental del ser del hombre; pues, descender a los íferos es sumergirse en el fondo oscuro de la vida misma, donde yace abismáticamente oculta la raíz originaria que nos sostiene. En su discurso, nociones como íferos, entrañas, infiernos del ser, son términos que se completan y que pretenden metaforizar el sentir irreductible primero del hombre en su vida, en su condición de viviente.

María Zambrano estaba convencida de que el descenso que se realiza desde el arte y la poesía, a esos lugares recónditos del alma, es un ejercicio del que la razón se desatendió desde hace siglos. Este descenso a las profundidades del ser, se vuelve una preocupación constante en varios de sus escritos. Desde el recuento de los saberes sobre el alma, que la veleña realiza en 1934,<sup>77</sup> pasando por la imagen presente en *El hombre y lo divino*, cuando refiera a los saberes de la tradición pitagórica. Sin embargo, no será hasta en los años 60, con la aparición del artículo “Un descenso a los infiernos”,<sup>78</sup> cuando identifique a su propia *razón poética* con la imagen de este descenso.

Ahora bien, la imagen de las entrañas constituye para María Zambrano esa parte de la vida que ha quedado lejos de la mirada de la razón, del sistema y del concepto, pero según sus propias palabras, “resguardada en el seno del arte”. Y es que fue la propia filosofía la que conminó a la poesía a ser un saber de las tinieblas y del delirio,<sup>79</sup> fue ella misma que al olvidarse del cuerpo, del instinto, del no-ser, del

---

<sup>77</sup> María Zambrano, “Hacia un saber sobre el alma”, *Revista de Occidente*, número 138, diciembre de 1934, pp. 261-276.

<sup>78</sup> Este texto ha sido recopilado por James Valender en *Homenaje a María Zambrano*, Colmex, México, 1998, pp. 15-22.

<sup>79</sup> Cfr. Greta Rivara Kamaji, “María Zambrano: del descenso a los infiernos o la razón poética”, *Revista Devenires*, Vol. III, Número 6, Morelia, Universidad Michoacana, 2002, pp. 190-208.

devenir, de la tierra, de la heterogeneidad misma del ser, la dejó sola en medio de esa realidad intolerable para la razón.<sup>80</sup>

Pero, a pesar de que los sistemas filosóficos mismos se construyeron frente y aún en contra de eso “otro” que amenazaba a la vida construida por la razón, no todos se habían convencido, había quienes se habían quedado atrapados en la oscuridad de sus propias entrañas y de las entrañas de la historia. Para María Zambrano, el arte, como el gran otro de la filosofía racionalista ha guardado memoria de ello.

Habría que mencionar que en la obra de esta filósofa veleña la poesía posee un marcado privilegio frente a las demás artes, específicamente sobre la pintura, sin embargo, no se trata de una gradación peyorativa, puesto que la propia Zambrano percibirá la revelación del ser en la pintura, incluso ve una manifestación de lo sagrado en la pintura vanguardista. Por tanto, la preeminencia que Zambrano parece darle a la poesía obedece a otra cosa. En el ensayo “Apuntes sobre el tiempo y la poesía”, esa diferencia recaerá en la relación que mantienen las artes de la palabra y las artes plásticas con el tiempo:

El arte parece ser el empeño por descifrar o perseguir la huella dejada por una forma perdida de la existencia. Testimonio de que el hombre ha gozado alguna vez de una vida diferente. Pero en esta persecución las artes de la palabra parecen encerrar la clave más que las plásticas, siempre más de este mundo, más adaptadas a la realidad que nos ofrece. La razón no es difícil de encontrar; las artes plásticas tienen menos que ver con el tiempo; su apariencia, por lo pronto es espacial y no sucesiva; su goce no es a la par, una realización. Y en la vida humana lo decisivo es el tiempo. Mas, el tiempo en que vivimos parece ser ya el producto de una escisión. De ahí el irresistible afán, nacido de la nostalgia de ese tiempo perdido, que si en algún arte se refleja es en la poesía, pues ella parece procurar su posible resurrección, dentro de este tiempo en decadencia.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Reitero que los escritos de María Zambrano, correspondientes a los años treinta y cuarenta, muestran una clara influencia de Nietzsche, quien ya había señalado en *El crepúsculo de los ídolos*, que una de las operaciones fundamentales de la filosofía había sido mostrar su horror al devenir, al cambio, a la finitud de la vida, a tal grado de construir frente a ella la seguridad del concepto, que en primera instancia estaría encarnado en la idea del “Ser” único e idéntico a sí mismo.

<sup>81</sup> María Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma*, Alianza, Madrid, 2004, p.45.

En otros textos, el problema estará centrado en que la palabra poética representa la aurora misma de la conciencia humana. Sin embargo, todo arte se sumerge en interior de los ínferos, raíz última de donde se sostiene la creación poética.

Para Zambrano “descender a los infiernos del ser”, ha sido un oficio que el poeta ha venido realizando solo desde que la filosofía se fue desprendiendo de esos lugares sombríos. Pues, antes de que la razón se olvidara de las entrañas, la filosofía descendía junto al quehacer poético a los ínferos del alma. En el apartado dedicado a los pitagóricos en *El hombre y lo divino*, dirá que las tradiciones órficas que alimentaron al pitagorismo son un ejemplo del descenso a los infiernos que se realizaba en la filosofía. Pero cuando ésta se volvió estatutariamente racional, lo primero que hizo fue justificar la exclusión de otras formas de conocimiento o saberes; tradiciones herméticas, místicas o gnósticas que a su manera conservaban el trato con “lo otro”. De tal forma que la otredad no sólo es desterrada del ámbito de la filosofía racionalista, sino también condenada y olvidada.

Por otro lado, la poesía, al sumergirse hasta el fondo oscuro de las entrañas, no sólo se había vuelto un ejercicio de reconocimiento de todo aquello que yacía en los ínferos del ser, sino que se había convertido en el infierno mismo:

El infierno, que es –como siglos más tarde un poeta platónico dijera – <el lugar donde no se espera>, es también el lugar de la poesía, porque la poesía es lo único rebelde ante la esperanza de la razón. La poesía es embriaguez y sólo se embriaga el que está desesperado y no quiere dejar de estarlo. El que hace de la desesperación su forma de ser, su existencia.<sup>82</sup>

Pero, ¿Qué pasaría si la poesía se apartara de la metáfora del *descenso a los infiernos*? Es decir, si dejara de lado a la vida, y asumiera una definición, como la que sintetiza Jorge Guillén al referirse a la poesía “pura”, descubierta por Paul Valéry:

---

<sup>82</sup> María Zambrano, *Filosofía y poesía*, FCE, México, 1987, p.33

Poesía pura es todo lo que permanece en un poema después de haber eliminado todo aquello que no es poesía.<sup>83</sup>

En principio, para Zambrano, la poesía no puede definirse, y el hecho de que su concepción de poesía esté sostenida por la metáfora del *descenso a los infiernos* no significa que la esté definiendo, sino únicamente nos da elementos para su comprensión. En una de las notas de *Filosofía y poesía*, Zambrano rechaza la poesía “pura” de Valery, precisamente, porque en ella ya no percibe un *descenso a los infiernos*; en ella la poesía se ha apartado de la vida. En el ensayo, “Pablo Neruda o el amor a la materia” sostiene que la poesía “pura” se había desprendido de la impureza de la tierra, se había perdido en el aire, enamorada de su propia perfección.

Este rechazo a la poesía “pura” de Valery, reaparece en un escrito de 1962: “Un capítulo de la palabra: el idiota”, compilado en *España, sueño y verdad*, donde nuestra filósofa asevera que la palabra poética parece haber agotado sus caminos para descender a los infiernos; la palabra poética se ha vuelto racional, e inclusive un juego de palabras. Para Zambrano, la poesía “pura” dejó de lado el ejercicio de las entrañas, y se llegó a plantear el problema de la creación desde el intelecto.<sup>84</sup>

Aquí cabe mencionar un aspecto muy importante de la *razón poética*: que no se trata de una “poesía pensante”. Zambrano rechaza la identificación entre pensamiento y poesía llevada a cabo por Valery, pues, no se trata de hacer que la poesía se vuelva racional, fría, sino que la razón asuma el ejercicio de las entrañas y el *descenso a los infiernos*, que ella percibe como eje vector de la poesía.

Lo que María Zambrano parece estar entendiendo por poesía, al postular el *descenso a los infiernos*, se asemeja en última instancia a uno de esos lugares llamados *ónfalos*, que ella define en *España, sueño y verdad* como aperturas por donde reaparecen las almas de los que han ido a aquellos lugares de donde sólo se retorna como voz o sombra. En un comentario a la poesía de Lezama Lima nos dice:

---

<sup>83</sup> *Carta a Fernando Vela*, fechada en Valladolid el Viernes Santo de 1926.

<sup>84</sup> Cfr. Roberto Sánchez Benítez, *El drama de la inteligencia en Paul Valery*, Verdehalago-IMC, México, 2002.

La poesía atraviesa, sí, la zona de los sentidos, mas para llegar a sumergirse en el oscuro abismo que la sustenta. Antes de que le sea permitido ascender al mundo de las formas idénticas en la luz, ha de descender a los infiernos, de donde Orfeo la rescató dejándola a medias prisionera. Y así, la poesía habitará como verdadera intermediaria en el oscuro mundo infernal y en el de la luz, donde las formas aparecen.<sup>85</sup>

Para la filósofa andaluza el viaje poético es una fiel imagen del descenso a los infiernos, de donde se retorna con la palabra; de ahí que la palabra poética, a diferencia de la filosófica, conserve en su interior algunas de sus raíces infernales como el grito, el gemido, el clamor; rasgos que la palabra filosófica perdió desde que la razón la liberó de los infiernos del ser.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> María Zambrano, "Cuba y la poesía de José Lezama Lima" en *Algunos lugares de la poesía*, p. 277

<sup>86</sup> Cfr. María Zambrano, "Algunos lugares de la palabra: el idiota" en *España, sueño y verdad*, Edhasa, Barcelona, 1998.

### 3.3. Poesía de la carne o poesía “impura”. La presencia de la Generación del 27 en los escritos de María Zambrano

Al inicio del tercer capítulo de *Filosofía y Poesía*, titulado “Mística y poesía”, María Zambrano sintetiza una concepción de poesía que obedece al movimiento mismo del amor, y que al parecer ya estaba presente en escritos anteriores a este libro como el ensayo “Pablo Neruda o el amor a la materia (1938)”. En el mencionado capítulo, Zambrano sostiene que “la poesía ha sido en todo tiempo, vivir según la carne. Ha sido el pecado de la carne hecho palabra, eternizado en la expresión, objetivado”.<sup>87</sup>

Esta noción de poesía -esbozada como asunto de la carne-, está dirigida a confrontarse con la idea misma de la condenación platónica de la poesía. Y es que en *Filosofía y poesía*, la palabra poética es contrastada con lo que persigue en última instancia la filosofía, que no sería otra cosa que la salvación del alma y la consecución del ser único e indivisible; mientras que la concepción de poesía que se desprende de ese libro, se erige como el envés mismo de la filosofía. La poesía se presenta atada desde su raíz a la heterogeneidad del ser, además el concepto de amor que la sustenta, la mantiene ligada a la carne y a la finitud. Si la poesía se hunde en la “impureza” de la carne, y en la “falsedad” de lo que Platón designó como “apariencias”, no lo hace con la intención de redimir las o salvarlas de su condición temporal y perecedera, sino para “perderse”, “condenarse” junto a ellas.

En la primera edición de *Filosofía y poesía* (Universidad Michoacana, 1939) María Zambrano abría con una cita que suprimió en las ediciones posteriores, y que me parece fundamental porque anunciaba desde la primera página esta condición de la poesía. La cita era de Louis Massignon, extraída de “Los métodos de realización artística en el Islam”, publicado al parecer por la *Revista de Occidente* en 1932, y versaba así:

---

<sup>87</sup> María Zambrano, *Filosofía y poesía*, Op. Cit. p. 47.



Un teólogo musulmán, Hallasch, pasaba un día con sus discípulos por una de las calles de Bagdad cuando le sorprendió el sonido de una flauta exquisita. ¿Qué es eso? le preguntó uno de sus discípulos y él responde: “es la voz de Satán que llora sobre el mundo”. Satán llora sobre el mundo porque quiere hacerlo sobrevivir a la destrucción; llora por las cosas que pasan; quiere reanimarlas, mientras caen y sólo Dios permanece. Satán ha sido condenado a enamorarse de las cosas que pasan y por eso llora.<sup>88</sup>

En el discurso de María Zambrano, la imagen del poeta encarna también esta condición de Satán llorando por los seres que perecen frente a sus ojos sin que él pueda hacer algo. En *Filosofía y Poesía* esta imagen se concreta cuando esta última es concebida como la voz de la multiplicidad desdeñada por la filosofía. El poeta enamorado de las cosas se apega a ellas, y las sigue a través del laberinto del tiempo.

Zambrano encuentra en la poesía de Pablo Neruda, específicamente en *Residencia en la tierra*, uno de los correlatos de su concepción de poesía sustentada en sus primeros escritos. Aunque también lo irá percibiendo en la poesía de García Lorca, y de Emilio Prados. Lo interesante de ese escrito es que antecede por un año a *Filosofía y poesía*, aunque haya salido a la luz hasta en 1973;<sup>89</sup> en él Zambrano parece dar cuenta del hallazgo de una poesía que bien podría ser la imagen inversa de la poesía “pura” de Paul Valéry.<sup>90</sup> La poesía “impura” de Pablo Neruda representa un ejercicio pleno de las entrañas, o para usar otra metáfora, del *descenso a los inferos*. Si vemos en conjunto la postura de Zambrano sobre la obra de Neruda y la

---

<sup>88</sup> María Zambrano, *Filosofía y poesía*, Universidad Michoacana, Morelia, 1939.

<sup>89</sup> El texto sobre Neruda encierra un capítulo importante en la vida de María Zambrano, pues fue escrito en 1938, y publicado por primera vez en noviembre en la revista *Hora de España*, edición correspondiente a enero del año siguiente; el mismo mes en que María Zambrano salía al exilio tras la caída de la segunda república española; curiosamente el número 23 de la revista no llegó a ver la luz, pues la caída de la ciudad de Barcelona impidió que saliera de la imprenta, quedándose entonces, a decir de la propia Zambrano “enterrada viva”. Descubierta en 1973, este número de la revista *Hora de España* fue publicado en una edición facsímil ese mismo año, dándose a conocer este extraño y fascinante escrito sobre la poesía de Neruda, y que constituye a mi parecer una visión sobre poesía complementaria a lo que en 1939 Zambrano llamaría “carne expresada, hecha ente por la palabra”.

<sup>90</sup> Cuando Zambrano escribe este ensayo, algunos poetas de la Generación del 27 se habían acercado ya a las gracias de la poesía pura, que en España había sido introducida por Juan Ramón Jiménez; Cabe recordar que la definición de poesía “pura” como aquello que permanece en el poema después de que ha sido eliminado de él todo lo que no es poesía, se debe Jorge Guillen.

concepción de poesía como lenguaje de la carne, nos damos cuenta que la palabra poética se encuentra ligada a los conceptos carne-apariencia-impureza-amor-entrañas-, y que posee una raíz eminentemente oscura e irracional.

La imagen del *descenso a los infiernos* también había sido relacionada a la poesía en 1936, al redactar la introducción de una antología de la poesía de Federico García Lorca preparada por la propia Zambrano;<sup>91</sup> lo cual nos sugiere la innegable presencia de poetas de la Generación del 27, y del propio Neruda, en la concepción de poesía que recorre algunos textos de Zambrano, donde la palabra poética es inseparable de las nociones “entrañas” e “infiernos”. Todo lo anterior insta a leer la concepción de poesía sin olvidar el concepto de amor que la resguarda, pues reitero, este concepto es el que la mantiene ligada a la carne, a la materia, a la heterogeneidad del ser, y en última instancia a lo sagrado mismo.

La pregunta sería qué tanto retoma María Zambrano del concepto de amor manejado por Ortega y Gasset al formular su propio concepto. Recordemos que en *Meditaciones del Quijote*, Ortega había definido a la filosofía como una ciencia general del amor. Pero, a pesar de las múltiples resonancias de Ortega en la obra temprana de Zambrano, en lo referente al concepto de amor, encontramos varios matices, pues en Ortega el amor no es cosa de la carne ni de las entrañas, como en la andaluza, sino de las ideas, porque se trata finalmente de un amor universal, conceptual.

Ortega y Gasset, al enunciar una ciencia general del amor en *Meditaciones del Quijote*, partía de lo que para él significaba ser hombre, es decir, el ser que “ilumina”, que “clarifica” y hace de la vida “mundo”. En ese “hacer mundo”, en ese “iluminar” el hombre establece conexión y relación entre las cosas y objetos mediante el intelecto. De ahí que pueda decir que su filosofía es una doctrina general del amor, puesto que el ejercicio filosófico presupone una conexión de las cosas para conocerlas, “iluminándolas” con amor. Dentro de la filosofía orteguiana, esto supone que el amante

---

<sup>91</sup> *La poesía de Federico García Lorca*, (Comp. María Zambrano), Santiago de Chile, 1936; reeditada por la Fundación María Zambrano, Vélez-Málaga, 1989.

busca la perfección o la plenitud de lo amado; dicha búsqueda, referente a un orden ontológico está encaminada al ser de las cosas, y en un orden gnoseológico a la búsqueda de la verdad. Por esta razón, cuando Ortega y Gasset anticipa una ciencia general del amor en *Meditaciones del Quijote*, se refiere a un amor intelectual, el cual se presenta como método para penetrar profundamente en las propiedades del amado y llevarlo hasta la plenitud de su significado, es decir, hasta la idea con carácter universal.

Lo anterior denota que el amor en Ortega y Gasset no desciende a los ínfimos, no compete a las entrañas, aunque contemple el trato con “lo otro”.<sup>92</sup> El amor en Ortega está íntimamente relacionado con el concepto de “salvación”, que no será otra cosa que “la salvación” de las circunstancias originarias de la vida humana, para que la razón aprenda a conducirse en medio de ella.

A diferencia de Ortega, el concepto de amor en María Zambrano es inseparable de la tríada carne-ínferos-sentir originario. Lo que le permite sostener que la palabra poética fecundada bajo este concepto de amor no es sino un “vivir según la carne, adentrándose en ella, sabiendo de su angustia y de su muerte”.<sup>93</sup> Para nuestra autora, en la poesía no existe la “renuncia”, pues el poeta no renuncia a nada, aunque eso signifique un naufragio hacia la desesperación. Para ella, el amor estaría marcado por un sino trágico, puesto que el que ama no puede despegarse de su objeto de amor, sino que ansía fundirse con él, y al no ser posible se hunde en la perdición.<sup>94</sup>

Este concepto de amor será dilucidado años más tarde, en el texto “Para una historia de amor”.<sup>95</sup> En él sostendrá que el Amor al humanizarse, al perder su carácter

---

<sup>92</sup> En *Algunos lugares de la poesía*, María Zambrano también repara en el concepto de amor manejado por Antonio Machado y sostiene que Abel Martín, más que ningún otro heterónimo del poeta sevillano es depositario de la noción de eros, el cual se traduce dentro de su poética como amor al ser heterogéneo, sin embargo, como lo señala la propia Zambrano, el amor en Antonio Machado no se convierte en un *eros-carnal*, pues en la poesía de Antonio Machado las entrañas del hombre no claman, ni reclaman. El amor no se presenta como cosa de las entrañas, sino que deja lugar al pensamiento y al pensar. En Abel Martín, las ideas aspiran, según Zambrano, a lo otro, a un ser que sea lo contrario de lo que es.

<sup>93</sup> María Zambrano, *Filosofía y Poesía*, Op. cit. p. 57

<sup>94</sup> María Zambrano, *Algunos lugares de la poesía*, Op. cit. p. 281

<sup>95</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*, FCE, México, 2002, pp. 256-276.

divino, encarna en la imagen de Afrodita, quien, como se recordará, es hija de las entrañas. En *La Teogonía* de Hesiodo, el nacimiento de Afrodita muestra que desde sus orígenes, el amor humano tiene un carácter de despojo, pues nace de las entrañas de Urano y la espuma del mar.

Pero quizá, para María Zambrano, lo verdaderamente trascendente del nacimiento del amor en la Antigua Grecia esté representado en la ruptura que tiene lugar en el interior del *Eros*, cuando éste se fragmenta en un *eros pasional*, y un *eros de la mirada*. El primero reinará en el oscuro mundo de la tragedia, y más tarde en la lírica, mientras que el *eros* de la mirada le abrirá el horizonte a la filosofía:

Será la expresión misma de un eros que no gime en las entrañas, entronizado enteramente en el hombre y que sólo conserva de la posesión divina una extraña y paradójica embriaguez: *la serenidad*.<sup>96</sup>

Filosofía y tragedia marcarán la comprensión del amor que se tendrá en Occidente. Afrodita, hija de las entrañas, e imagen del amor humano representa al amor como juego. Mientras que el *eros* pasional esparcido en la poesía será la que sustente el concepto de amor zambraniano, en tanto que asunto de la carne. Y el *eros* de la mirada, el *eros* de la filosofía, dice Zambrano tal vez pesando en el concepto de amor orteguiano, será la expresión de un amor que no gime en las entrañas.

Podría decirse que en última instancia, la disyunción que encuentra Zambrano entre filosofía y poesía en el libro que lleva este nombre, se debe al concepto de amor en el que cada una se sustenta, la filosofía en tanto búsqueda del saber se compagina con una mirada metódica que liga las cosas, y la poesía, en tanto lenguaje de un sentir originario, refrenda la existencia del hombre como un ser que aprende “padeciendo”.

En la introducción a la antología de García Lorca de 1936, María Zambrano habla de las inmensidades que el poeta recorre en su interior, en las entrañas de su

---

<sup>96</sup> María Zambrano, “Para una Historia de amor” en *El hombre y lo divino*, FCE, México, 2002, p. 268.

ser, para que la palabra poética pueda darse a la luz. Bajo esta perspectiva el poeta es aquel ser que soporta el peso de su existencia y del mundo. Quizá la imagen que mejor lo simboliza sea la figura de Atlas soportando el peso del orbe sobre sus hombros. Pues el poeta debe asumir el sentir originario que, en tanto sentimiento de angustia y desolación, envuelve la vida humana.

Así, la poesía es un canto al infierno, entendiendo por tal, la vida misma; la propia Zambrano lo apuntaba al comentar el poema "Infancia y muerte"<sup>97</sup> de García Lorca:

...es un canto de un infierno, y un canto al par de una enigmática peregrinación en la noche del ser ante la muerte, envuelto y detenido por la vida. Un canto de viaje hacia un confín remoto, allí mismo, donde el que llega tan solo y mira, volver no podría.<sup>98</sup>

En *Filosofía y Poesía*, esta última no sólo aparece amarrada al mundo sensible, sino que figura la condenación del mundo de las apariencias llevada a cabo por Platón. Es interesante cómo en los escritos de los años treinta la conexión de las palabras carne-impureza-materia sagrada-delirio-amor-infierno-entrañas, entretejen una serie de términos que subyacen a la concepción de poesía zambrana. Cabe señalar, que la tónica de lo sagrado devendrá propiamente en los años cuarenta, aunque de alguna forma ya esté presente en textos como "Nostalgia de la tierra" o "Pablo Neruda o el

---

<sup>97</sup> "Para buscar mi infancia, ¡Dios mío!./comí naranjas podridas, papeles viejos, palomares vacíos./y encontré mi cuerpecito comido por las ratas/en el fondo del aljibe con las cabelleras de los locos./Mi traje de marinero/no estaba empapado con el aceite de las ballenas, pero tenía la/ eternidad vulnerable de las fotografías./Ahogado, sí, bien ahogado, duerme, hijito mío, duerme./niño vencido en el colegio y en el vals de la rosa herida,/ asombrado con el alba oscura del vello sobre los muslos,/asombrado con su propio hombre que masticaba tabaco en su/ costado siniestro./Oigo un río seco lleno de latas de conserva,/donde cantan las alcantarillas y arrojan las camisas llenas de/ sangre,/un río de gatos podridos, que fingen corolas y anémonas/ para engañar a la luna y que se apoye dulcemente en ellos./Aquí solo con mi ahogado,/aquí, solo con la brisa de musgos fríos y tapaderas de hojalata,/aquí, solo, veo que ya me han cerrado la puerta./ Me han cerrado la puerta y hay un grupo de muertos que busca por/la cocina las cáscaras de melón /y un solitario, azul, inexplicablemente muerto,/que me busca por las escaleras, que me mete las manos en el aljibe,/mientras los astros llenan de ceniza las cerraduras de las/catedrales/y las gentes se quedan de pronto con todos los trajes pequeños./Para buscar mi infancia, ¡Dios mío!./comí limones estrujados, establos, periódicos marchitos,/pero mi infancia era una rata que huía por un jardín oscurísimo,/una rata satisfecha, mojada por el agua simple,/una rata para el asalto de los granes almacenes /y que llevaba un anda de oro entre sus dientes diminutos" (7 de octubre de 1929).

<sup>98</sup> María Zambrano, *Algunos lugares de la poesía*, p. 166

amor a la materia”; de ahí la seducción de vincular la palabra poética con lo sagrado, entendiéndolo en este punto como una realidad ontológica que excede al ser humano.

Por otro lado, desde “Nostalgia de la tierra (1933)” parece haber una línea de continuidad en su insistencia por recuperar el contacto con la realidad inmediata, que contempla tanto la rehabilitación de la sensibilidad, en tanto que facultad del ser humano, así como del sentido originario de la realidad, es decir, de la materia misma. En otro escrito de 1938, “La nueva moral” María Zambrano insiste en lo mismo al sostener que:

Era menester ponerse en contacto con la realidad inmediata, bajar a la tierra, descubrir de nuevo el mundo, reivindicar la materia, hundirse en la vida y aceptarla sin imponerle demasiadas condiciones, sin someterla a ninguna purificación, aceptándola íntegra en toda su impureza.<sup>99</sup>

De modo que la insistencia por recuperar el sentido originario de la realidad parece marcar casi todos sus escritos de los años 30. Recordemos que al celebrar la poesía de Neruda sostiene que una realidad antiquísima y sagrada parece asomarse en ella; el mundo mismo parece mostrar su peso y dimensión, cosas gastadas, desbordadas, se congregaban en el interior de sus metáforas.

Para nuestra pensadora la poesía de Pablo Neruda vislumbra un mundo que ha sido destruido por la “conciencia devoradora de realidades”.<sup>100</sup> De ahí que Zambrano perciba una dimensión sagrada en la poesía de Neruda, la cual estaría representada en su actitud ante la materia informe; pues en ella hay una adoración a la materia sin forma, sin figura, a la materia más material, virgen y madre.

...entrar en ella es entrar en un mundo, sumergirse en un mundo denso, tan material y consistente que nos da un poco de miedo. [...] Miedo de dejar

---

<sup>99</sup> María Zambrano, “la nueva moral”, en *La Vanguardia*, Barcelona, Enero de 1938, pág. 3

<sup>100</sup> A. Alonso, en su libro *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*, sostiene que no hay página de *Residencia en la tierra* donde falte una terrible visión de lo que se deshace. Es lo invenciblemente intuido por el poeta, visto, contemplado. Es la visión alucinada de la destrucción, de la desintegración y de la forma perdida, la visión *omnilateral* que se expresa como en amontonado relampagueo recosiendo sobre cada cosa que se deforma y desintegra otras deformaciones y desintegraciones.

de ser lo que somos para quedar dentro de ella devorados por su avidez de crecer, de ser más y más.<sup>101</sup>

María Zambrano había percibido en la poesía de Pablo Neruda la imagen del *descenso a los infiernos*,<sup>102</sup> la había advertido también en la obra de García Lorca. En ellos, la poesía no sólo se mostraba como asunto de las entrañas, sino como la palabra arrancada de los infiernos mismos del ser: “Lo más irrenunciable para la poesía es el dolor y el sentimiento; por eso la poesía mantiene la memoria de nuestras desgracias”.<sup>103</sup> Y lo hace porque es la expresión de un sentir originario.

La concepción de palabra poética, sustentada en el concepto de amor-carne, que aparece en *Filosofía y poesía*, se encuentra marcada por la presencia de la poesía de Neruda, García Lorca, y por qué no decirlo, la generación del 27 misma.<sup>104</sup> No por nada escritos como “El destino de ser poeta”, dedicado a García Lorca, o “Pablo Neruda o el amor a la materia” del 38, anteceden a *Filosofía y poesía*, donde ésta última será concebida como “carne expresada, hecha ente por la palabra”. La pregunta que nos hacemos es, hasta dónde la poesía “impura”- poesía de la carne de Pablo Neruda, o el *descenso a los infiernos* del ser percibido en la poesía de Lorca, o incluso la metáfora del “cuerpo perseguido” de Emilio Prados,<sup>105</sup> están presentes en la noción de palabra poética dilucidada en el escrito de 1939: *Filosofía y poesía*.

---

<sup>101</sup> María Zambrano, *Algunos lugares de la poesía*, *Op. Cit.* p. 279

<sup>102</sup> “Poesía que reside en la tierra, que la habita, que está pegada a ella. No es un intento de salvación de lo terreno, un afán de sobrepasar el aspecto primero de las cosas para buscar su trasunto poético *detrás*, en el fondo, aunque este fondo fuese el de una apariencia, como hace la poesía de herencia platónica, contemplativa, idealista, idealizadora. No, la poesía de Neruda es rebelde a todo ese intento, de tal manera, que para un cristiano [...] sería justamente el pecado, sería poesía de la caída o de lo caído. [...] Se trata de una poesía que no quiere despegarse de lo que ama. [...] Amor, amor terrible de la materia, que acaba en ser amor de entrañas, de la oscura interioridad del mundo”. María Zambrano, “Pablo Neruda o el amor a la materia”.

<sup>103</sup> María Zambrano, *Filosofía y poesía*, *Op. cit.* p. 38

<sup>104</sup> Lo cual refuerza la concepción de la poesía amarrada a los sentidos, entregada a la embriaguez, a la desesperación, y al horror a la muerte que Zambrano percibe en la lírica griega.

<sup>105</sup> Habría que recordar la estrecha amistad entre Zambrano y el poeta malagueño, en la correspondencia de Prados a Zambrano se pueden encontrar poemas adjuntos, que Emilio le enviaba, por lo que es fácil suponer que Zambrano conocía el libro *Cuerpo perseguido*, escrito entre 1927-28, pero publicado hasta en 1946.

Se trata nada menos que de algunos “lugares” de la poesía, donde Zambrano encontró un modo de pensar distinto al que sustentaba el racionalismo; “lugares” de la poesía donde ella halló no sólo la *metáfora del corazón* o el *descenso a los infiernos*, sino una forma diferente de tratar con la realidad, aquello que en los años cuarenta designará bajo el concepto de “piedad”: una manera distinta de relacionarse con “lo otro”.

Zambrano había percibido en esos “lugares” de la poesía a un ser enamorado de la materia, de la realidad sensible, dispuesto a unirse con ella, pero no para salvarla del hundimiento en la que había caído, sino para “tratar” con ella aceptándola con un ejercicio pleno de las entrañas; pues se trataba finalmente de un amor de las entrañas.

La otra pregunta que nos queda es, hasta dónde esta noción de poesía “impura” –poesía de la carne se encuentra en el interior de la propuesta zambraniana de *razón poética*, una razón que también pretende descender a los infiernos.



## Apéndice

La revelación del ser en la pintura  
y el problema de las entrañas

## 1.1. La imagen del fantasma y el descenso a los ínferos: *algunos elementos para una interpretación del ser en la pintura*<sup>106</sup>

Una de las funciones del arte  
es la de redimir monstruos.

**María Zambrano**

La categoría del *descenso a los infiernos*, desarrollada en el apartado anterior, presupone que la auténtica creación poética emerge de las entrañas; cada obra muestra a su manera el carácter autoral del ser del hombre. En este último apartado, retomaré lo anterior, ya que para Zambrano, el ser no sólo emerge de algunos “lugares”<sup>107</sup> de la poesía, sino también de la pintura. Algunas obras parecen no sólo detener el tiempo, sino que acometen la tarea de abrir espacios antes inaccesibles; la pintura también avista un descenso a los ínferos, pues en ella el artista realiza el prodigio de una ascensión en la que “el oscuro corazón asciende a ser alma”.<sup>108</sup>

En este apartado, no pretendo hacer una síntesis de lo que algunos llaman su crítica de arte,<sup>109</sup> sino más bien insertar su percepción de la pintura en el problema de las entrañas, en tanto imagen que pondera un sentir originario, y por otro lado resaltar la figura del fantasma que Zambrano considera propia de la tradición española. Con esto estaría dejando de lado la mayor parte de sus escritos sobre pintura, para centrarme únicamente en los textos que aluden a la tradición española. La explicación

---

<sup>106</sup> María Zambrano escribió varios artículos sobre pintura, algunos inspirados en sus visitas al Museo de Prado; otros como una especie de rememoración y llamado a lo que había quedado lejos, en la patria lejana, o bien obras descubiertas en la “inmensidad del exilio”; apreciaciones y celebraciones a las creaciones de algunos amigos, etc.

<sup>107</sup> En una nota de *Algunos lugares de la poesía*, Fernando Ortega Muñoz señala que “María Zambrano usa el término <<lugar>> en el sentido frecuente en Andalucía, especialmente en el litoral malagueño, de <<lugar de origen>>, la patria pequeña, extendida, más que como referencia a un espacio, aunque lo incluye, en relación con el contexto cultural y humano”. Pero es también, el lugar de lo sagrado, el espacio donde emerge lo sagrado, ya que anteriormente “el <<lugar>> fue, como toda noción fundamental del pensamiento, antes que <<natural>>, y no digamos <<racional>>, sagrado.

<sup>108</sup> María Zambrano, “El misterio de la pintura española en Luis Fernández” en *España, sueño y verdad*, Edhasa, Barcelona, 2002, p. 302.

<sup>109</sup> Cfr. Cécile Micheron, *Introducción al pensamiento estético de María Zambrano: Algunos lugares de la pintura*, Logos. Anales del Seminario de Metafísica, 2003, N. 36, pp. 215-244.

para ello reside en que Zambrano no sólo relaciona su interpretación de la pintura con el problema de lo sagrado, sino también con el problema de las entrañas.

Pareciera que las entrañas por su carácter oscuro tuvieran algo que ver con lo sagrado; parecen ser la huella de una presencia que conecta al ser humano con lo sagrado. Pero, el problema de tener tratos con él implica siempre, “el pago de alguna prenda”. Descender a los ínfimos en última instancia es una acción sacra, y lo sagrado destruye siempre; al otorgar “algo”, siempre pide otra cosa a cambio:<sup>110</sup> “...porque sacrificado, raptado por los dioses, tiene que apurar el cáliz de la soledad”.<sup>111</sup>

Para Zambrano la primera característica de lo sagrado es devorar y ser devorado. Y para poder tener tratos con lo sagrado, los participantes tienen que ofrendar algo. Algunos “seres sagrados”, entre ellos poetas, pintores, filósofos, pagan con su ser, el haberse atrevido a emprender el descenso a los ínfimos.<sup>112</sup>

El *descenso a los infiernos* parece exigir una clase de soledad, que pocos la soportan. La soledad como elección y no como una carga. De alguna forma lo sagrado elige a ciertos seres, pero ellos, en opinión de Zambrano, tienen o tuvieron la elección de huir de ese “llamado”, ¿se refiere acaso del llamado del ser? Pero finalmente algunos la asumen. En un breve comentario a unos dibujos de García Lorca, Zambrano lo defiende como un ser sacro, que asumió la soledad como una elección, que no le dio la espalda a lo sagrado.

Para nuestra autora, un sentir originario parece recorrer el arte español, cuya seña de identidad no sólo está preñada de un descenso a los ínfimos, sino de una

---

<sup>110</sup> Uno de los elementos excluidos del tema de lo sagrado se encuentra prefigurado en una carta abierta dirigida a Alfonso Reyes. Esta carta pareciera guardar todavía un atisbo de esperanza para entablar un diálogo con Reyes, sobre lo que veleña había designado “seres sagrados”. Pero esta carta publicada en *El Nacional* no tuvo respuesta, y terminó siendo una nota al margen del tópico de lo sagrado. La carta de Zambrano versa sobre los seres hurtados, tocados por lo sagrado; Para nuestra autora, algunos de estos seres son genios, y por haber recibido cierto don, de lo sagrado, tienen que pagar con su vida ese trato.

<sup>111</sup> María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, p. 146.

<sup>112</sup> Cfr. María Zambrano, “Carta abierta a Alfonso Reyes”, *El Nacional*, 23 de septiembre de 1954. Archivo de la Capilla Alfonsina, Cd. de México.

fidelidad a las cosas mismas.<sup>113</sup> Pero sobre todo en la tragedia simbolizada en la autofagia.

Ahora bien, para señalar algunos rasgos de la interpretación de la pintura llevada a cabo por Zambrano habría que acudir a la figura del fantasma,<sup>114</sup> la cual funge como conector entre lo sagrado y el dolor humano. El fantasma es como el cordón umbilical de la España que nunca se desprendió enteramente de las oscuras entrañas de la tierra. Zambrano ve un rasgo muy distintivo en la cultura española, y que no es otra cosa que su ansia de devorarse a sí misma. En *España, sueño y verdad* sostiene:

El sello profundamente español de Picasso es la autofagia, mal sagrado de España. Pues de lo español quedará sólo lo que se salve de la autofagia, de esa capacidad inigualable de destrucción que lo español lleva consigo y por lo cual España estará más acá y más allá de la historia y raramente en ella.<sup>115</sup>

Recordemos que María Zambrano, casi en la misma línea de Unamuno, interpreta la ausencia de sistemas filosóficos en España, como una señal de que la “violencia” intrínseca al racionalismo no había llegado hasta la vida española. Para Zambrano, mientras que Europa afianzaba su vida bajo la sombra del orgullo y la soberbia- propios de la razón- España parecía haberse quedado estancada; por eso había que mirar en el interior de ese “fracaso”, de esa “fractura”, y extraer de ahí lo que Europa parecía haber olvidado. Para nuestra filósofa, la crisis del racionalismo europeo tenía como raíz un olvido del mundo sensible, y de las entrañas. Algo que no parecía haber

---

<sup>113</sup> Cfr. Capítulo 1 de este trabajo, dedicado a la defensa del realismo español que María Zambrano interpreta como “un conocimiento poético”.

<sup>114</sup> “No hay pueblo o cultura, como se prefiera decir, sin fantasmas propios, inconfundibles. Y parece extraño que su identificación no forme parte del método o de los métodos encaminados a reconocer la originalidad de un pueblo, de una cultura. Son diferente cosa de los mitos, los fantasmas. Pues, por lo pronto, los mitos anteceden a la carrera histórica de un pueblo, y los fantasmas van apareciendo a lo largo de ella” María Zambrano, “Mitos y fantasmas: la pintura” p. 61.

<sup>115</sup> María Zambrano, *España, sueño y verdad*, p. 278.

afectado a la vida española, de ahí que vea en el realismo español, una imagen inversa de lo que había sido Europa.<sup>116</sup>

Casi a manera de síntesis, habría que recodar que en sus escritos de juventud, María Zambrano -al hacer una defensa del realismo español-, en el fondo está pensando que “el estado” o “estadio” en que se había quedado varada la España de su tiempo podría ofrecer una salida a la crisis de la cultura occidental, en la medida en que dicha crisis tenía de fondo un desprendimiento de la realidad sensible, del trato poético con el mundo, mientras que la cultura española no había sido tocada de la misma forma por la “violencia” inherente al racionalismo europeo.<sup>117</sup>

Como ya lo señalaba en el primer apartado de este trabajo, para María Zambrano, la referencia más ostensible del realismo español es el predominio de lo espontáneo, de lo inmediato; En *Pensamiento y poesía en la vida española*, intenta ejemplificarlo con una obra plástica, que voy reproducir a continuación porque me permitirá reparar en seguida en la figura del fantasma:

Hay un símbolo plástico: el desarrapado de Goya, aparece multiforme en todos sus cuadros, cartones y aguafuertes; pero hay uno, el más destacado, el más inolvidable, uno de los que van a ser fusilados en el cuadro *Fusilamientos de la Moncloa*; toda su humanidad se vuelca hacia fuera en un gesto pletórico de vida al borde mismo de la muerte. [...] Es el hombre, el hombre íntegro, en carne y hueso, en arrolladora presencia que todo lo penetra. [...] Es la imagen de un hombre que no ha renunciado a nada, que de nada se ha desprendido.<sup>118</sup>

La figura del desarrapado es interpretado como un fantasma, que representa a un ser que no ha renunciado a nada; su camisa aparece desgarrada por “el inmenso ímpetu vital del pecho que no alcanza a cubrir”.<sup>119</sup> La figura del fantasma viene a cumplir una

---

<sup>116</sup> En un pasaje de *Pensamiento y poesía en la vida española* señala: “El realismo, nuestro realismo insobornable, piedra de toque de toda autenticidad española, no se condensa en ninguna fórmula, no es una teoría. Al revés; lo hemos visto surgir como “lo otro” que lo llamado teoría, como lo diferente e irreductible al sistema”. *Op. Cit.* p. 35

<sup>117</sup> Lo que Ortega y Gasset había señalado como un eje a superar, es decir, el rostro del pasado que se imponía en empañar el presente y futuro de España, e incidía en una fuerte crítica al realismo al tiempo en que introducía elementos europeos a la cultura española, María Zambrano toma el camino contrario y sale en defensa del realismo y lo postula como un conocimiento poético.

<sup>118</sup> María Zambrano, *Pensamiento y poesía en la vida española*, *Op. cit.*, p. 36

<sup>119</sup> Ídem.

tarea esencial en este contexto, porque encarna una relación casi filial con la realidad apresada en la pintura. Según Zambrano, la peculiaridad de la pintura española reside en su afán por sacar o “salvar” de la corriente del tiempo a la mencionada figura, la cual a diferencia de la imagen o imágenes extraídas del mito, se origina en la realidad. El fantasma procede de una realidad que duele.<sup>120</sup>

...de una realidad que hunde algún filo en algún secreto adormido del alma y aún más, de eso que se nombran *las entrañas*.<sup>121</sup>

De esta forma reaparece la figura del *descenso a los ínferos* en sus escritos sobre pintura. En un comentario a la pintura de Luis Fernández, María Zambrano escribió: “ha realizado el prodigio de una ascensión: el oscuro corazón ha ascendido a ser alma”.<sup>122</sup> Y es que las entrañas deben salir a la luz, pero no a la luz que ondea la metafísica occidental y que representa a la capacidad del intelecto por alumbrar las zonas oscuras del hombre; quien descienda a los ínferos debe saber del ejercicio de la piedad, del trato con lo otro. El que descienda a los ínferos debe encarar la escisión sujeto-objeto, la cual siempre presupone la supremacía de la conciencia sobre lo que toca o alumbraba.

El *descenso a los ínferos* es un reconocimiento de la oscura raíz que sostiene al ser humano. Pero no para desprenderse de ella, sino para reencontrarse con el lugar que el racionalismo había desterrado. La insistencia de María Zambrano por encontrar algunos lugares de la poesía, algunos lugares de la pintura, del arte, donde el ser parece irrumpir, tiene que ver con esto.

En uno de los ensayos compilados en *España, sueño y verdad*,<sup>123</sup> sostiene que el viaje poético, y tal vez habría que decir *poiético*, es un viaje de ida y vuelta. La

---

<sup>120</sup> “Los mitos parecen ser la imagen que se desprende de una realidad, sea ella de humana creación, algo que resulta o buscado; algo que emana o cobra forma como esas figuras en que se condensa la niebla desprendida de algo” María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, p. 61

<sup>121</sup> María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura* p.62.

<sup>122</sup> María Zambrano, *España, sueño y verdad*, Barcelona, Edhasa, 1998, p. 183

<sup>123</sup> María Zambrano, “Un capítulo de la palabra: el idiota” en *España, sueño y verdad*.

imagen más antigua que se recuerda del *descenso a los infiernos*, la realizó precisamente Orfeo, el poeta, el músico, y para no desviarnos del tema, habría que agregar que todo artista verdadero lo lleva a cabo. Sin embargo, hay un problema con esos “lugares” revelados en el camino de vuelta del largo y doloroso viaje a los infiernos. “Algo ha quedado sin poder darse en ellos”, de ahí que la verdad poética sea siempre incompleta.<sup>124</sup>

El que desciende a los infiernos descubre que puede llegar al otro lado del silencio, pero no necesariamente volver con lo que se esperaba. Y es que a veces, se retorna al tiempo “sólo como voz como sombra”.<sup>125</sup> La raíz de esta imagen parece envolver la historia misma de Orfeo, quien desciende a los infiernos, con su voz y su lira, con la que engaña a los habitantes del inframundo, y en un primer momento parece rescatar el alma de su amada, sin embargo no puede retornar al tiempo acompañado de Eurídice, porque algo ocurre, algo falla; porque el triunfo contra las sombras no puede ser absoluto aunque el artista lo intente.

Sin embargo, es necesario que el oscuro corazón salga a la luz de vez en cuando, que nos revele su verdad interior. Zambrano escribe que “Una oscura verdad ha salido a la luz del corazón, del alma”<sup>126</sup> en la obra de Luis Fernández, pintor español que no conoció la fama, que murió en la pobreza, pero que alguno de sus cuadros develan según la óptica de Zambrano, esa “ascensión de las entrañas a la claridad del alma se ha verificado, a través de un camino perceptible, en una apasionante historia que sus cuadros nos revelan”.<sup>127</sup>

Probablemente, el intento del surrealismo por sacar de las zonas dormidas de la conciencia aquello que la razón había aminorado, sea para Zambrano un complemento del *descenso a los inferos*; pues en él, se pone al descubierto también

---

<sup>124</sup> En uno de sus primeros y más emblemáticos libros *Filosofía y poesía*, Zambrano ya nos advertía de esta incompletud de la verdad poética; Y el poeta es consciente de esta verdad efímera e incompleta.

<sup>125</sup> *Ibid.* p. 216.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 302

<sup>127</sup> *Ídem.*

aquello que en *El sueño creador* llama “el oscuro germen de los sueños”. Había escrito también en el comentario a la obra de Luis Fernández:

La pintura de Luis Fernández tiene así el sentido que corresponde al intento profundo de la pintura surrealista: el de ser un descenso a los infiernos del ser, a las oscuras entrañas.<sup>128</sup>

La pintura es un también un “lugar” donde se revela constantemente el ser que padece su propia trascendencia, en otras palabras, en la pintura se manifiesta el carácter auroral del ser; el ser que siempre anda en tránsito, y carece de una presencia dada y acabada. En cierta ocasión, al comentar la obra de Juan Soriano, María Zambrano escribía:

El arte como una de las acciones originarias que es del hombre manifiesta este carácter auroral de su ser, este perenne estar amaneciendo. Pero como todo lo que hace el hombre no resulta cumplido siempre, sucede que ciertas obras, ciertos momentos de la historia, sea de mayor fidelidad a su origen, porque este amanecerse que la vida humana ha de reiterarse [...] Las artes, cada arte reitera su origen.<sup>129</sup>

Entonces, cada arte realiza a su modo un *descenso a los inferos* de la historia y del ser. La poesía retorna cargada de historias, y de metáforas con las que intenta rescindir el conflicto originario del ser. El sentir originario perdido en la historia de occidente. El sentir originario olvidado por el racionalismo. La pintura parece haber seguido también esa búsqueda, pues “las telas más antiguas ofrecen de modo directo ese mundo oscuro de las entrañas, de la sangre y de las pesadillas, pues el engendro directo de las entrañas es el ensueño”.<sup>130</sup>

Para Zambrano, el fantasma es una de las figuras emblemáticas de la pintura española, en su mirada parece emerger aquello que no ha sido y pudo ser; su mirada

---

<sup>128</sup> *Ídem.*

<sup>129</sup> María Zambrano, “La aurora de la pintura en Juan Soriano”, *Algunos lugares de la pintura*, (recopilación de Amalia Iglesias), Madrid, Acanto/Espasa-Calpe, 1989, p. 225.

<sup>130</sup> *Ibíd.*, p. 183



es la historia de un fracaso. La España desgarrada; la que fue potencia, y terminó siendo olvidada por Europa. Pero no es que Zambrano rastree las imágenes de fantasmas de la pintura española, sino más bien refiere a lo fantasmagórico que rodea a algunos personajes plasmados en la pintura.<sup>131</sup>

...fantasmas que reiteran su presencia en cada instante, como si lucharan contra la fuerza del tiempo, como si supieran que el tiempo las gastará; los mejores retratos pictóricos –Velázquez por ejemplo- tienen siempre algo o de mucho de aparecidos. Fantasmas que vencen a la muerte, que luchan con ella a cada instante; agonizantes como en Tiziano, como en el Greco.<sup>132</sup>

Tiziano sería una de las raras excepciones en la tradición italiana en sacar de la continuidad del tiempo a la figura del fantasma según María Zambrano. El problema aquí tiene que ver no sólo con el intento del pintor por sacar de la corriente del tiempo ciertos seres, sino de alojarlos en el ánimo del pueblo.

Pareciera que la idea del *descenso a los inferos*, que sustenta a la noción de poesía en Zambrano, de pronto se asomara en algunos de sus escritos sobre pintura, y subrayo “algunos” porque en otros sostendrá que la pintura no desciende a ningún lado. En un comentario a la obra de Ramón Gaya, dirá que la pintura es la manifestación de algo oscuro que sin dejar de serlo se deja descubrir por la mirada.<sup>133</sup>

La percepción de María Zambrano sobre la pintura tendría varios momentos también, sin embargo lo que pretendía en este espacio era resaltar su vínculo con el *descenso a los inferos*. Para esta filósofa andaluza, la vida humana se distingue de otras por tener un interior; un interior oscuro que cobija un secreto que no puede revelarse bajo la luz natural ni bajo la luz de la razón: “Las entrañas, el corazón son la

---

<sup>131</sup> “puede ser una forma de rencor, o más simplemente del anhelo; puede ser el modo de insinuarse de algo muy poderoso y que no se tiene en cuenta” María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*. p. 64

<sup>132</sup> María Zambrano, *España, sueño y verdad*, p. 172

<sup>133</sup> “La pintura es, y ésta de Gaya da ejemplo, la manifestación de una interioridad, la revelación de algo oscuro que sin dejar de serlo, se entra por los ojos para volver al lugar de donde salió”. María Zambrano, *España, sueño y verdad*. p. 284

metáfora con que el lenguaje común designa desde siempre esa oscuridad habitada que aspira su propia luz".<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> *Ibíd.* p. 301

## **CONCLUSIONES**

“Una de las funciones del arte es la redimir monstruos”; la de otorgar un rostro a aquello que subyace a la vida humana, y que por no alcanzar categoría de “ser” no mereció un lugar dentro de los discursos teóricos, o cuando lo hizo fue percibido bajo sospecha. Lo llamado “irracional” por una metáfora que tenía como designio alumbrar el espacio donde habitarían los seres que “escaparon” de la Caverna.

Nunca hubo un reconocimiento, como tal, de los “espacios” que escapaban a la fuerza del concepto, aún a pesar de que se hayan acuñado términos para dar cuenta de la periferia que la filosofía, una vez erigida como sistema, tuvo que asumir. Para María Zambrano, el arte tiene una función ontológica, en la medida en que hace posible que la realidad emerja de otra manera. Entonces, el arte, la poesía, en tanto apertura de posibilidades, “abre” espacios donde se escucha aquello que ha sido callado por el pensamiento.

La obra de María es un intento por rescatar –desde el lado de la filosofía- otras formas de acercarse a la realidad. Sus escritos sobre el arte y la poesía, más que conformar un “programa” estético, son fragmentos que forman parte de un “bosquejo” que tenía la intención de “descifrar el sentir originario”. Esto no significa, que le esté restando su valor estético, sino que simplemente señalo que en su obra la poesía y el arte tienen una comprensión ontológica, son “lugares” donde, según la autora, emerge el ser; no son escritos aislados, sino que constituyen una de las columnas fundamentales de su obra; pues, es en ellos donde la autora anunciará por primera vez “una razón poética” -recuérdese el escrito sobre Antonio Machado-, es en ellos donde hará una crítica a la metafísica occidental –véase *Filosofía y poesía*-, y finalmente en el texto “Picasso en Roma” de 1960, dirá que una de las funciones del arte es la de redimir monstruos, la de salvar lo “condenado”, la de decir lo que había sido callado.

La preocupación por “aquello” que había sido condenado, por aquello que había refugiado en el arte, o por el arte mismo –la poesía sobre todo- en tanto símbolo de lo condenado, aparece desde los primeros textos de Zambrano.

No sería erróneo decir que el pensamiento temprano de María Zambrano se encuentra marcado todavía por *Meditaciones del Quijote*, y los ensayos de “salvación” allí propuestos; pues el cometido orteguiano de hacer “que cada cosa llegue a ser” resonará durante mucho tiempo en el discurso de su discípula. Sin embargo, la fractura con el pensamiento de su maestro se comenzó a dar desde 1934, y parece agravarse cuando a finales de esa misma década, Zambrano decide salir en defensa del realismo español, frente a las críticas que Ortega había formulado en su contra.

La razón poética de Zambrano, más que ser de una trasmutación de la razón vital de Ortega, parecer entrañar una crítica; en ella no sólo encontramos reproches a un conjunto de conceptos como “verdad”, “elite”, “masa” etc., sino una negativa respecto a la transición del pensamiento orteguiano de la razón vital a una razón histórica. Sin embargo, quizá el punto más resentido por Zambrano sea que la razón vital de Ortega nunca se desprende enteramente de la metáfora de la luz intelectual, pues en última instancia lo que pretende es arrojar luz sobre el caos de la vida. La pregunta sería, ¿la razón poética logra ese cometido? o en realidad tampoco deja de mostrar cierta dimensión ilustrada de la razón, pues finalmente conserva una esperanza en ella, aunque esté acompañada de una “reforma del entendimiento”.

Me parece acertada la observación de Ana Bundgård, cuando sostiene en *Más allá de la filosofía*, que lo que buscaba Zambrano desde sus inicios era una razón que no sólo descendiera a los infiernos, sino que aprendiera a reconocerlos; una razón que fuera capaz de hacer que el delirio se vuelva razón sin dejar de ser delirio. Esto suena contradictorio, pero se trata precisamente de una razón que pretende dar cuenta de lo contradictorio que es la vida humana.

Una defensa de la soledad emana de la razón poética, “una defensa de la poesía”, un ejercicio de reconocimiento de las entrañas. No es accidental que en sus

últimos libros María Zambrano opte por el fragmento como “método” de la razón poética, pues parece percibir una extraña semejanza entre esta forma literaria y el hombre. Pues el fragmento muestra algo limitado, provisional e inacabado; le es imposible expresar todo. El hombre tampoco lo puede todo, existe como un “proyecto” inacabado. Tanto la escritura fragmentaria como el hombre están atados al cambio; en los dos hay saltos, vacíos; no existe una línea de continuidad, ya que después de cierto avance, retroceden y toman otro rumbo.

En estas últimas líneas quiero decir que la obra de Zambrano, no sólo emerge de las circunstancias españolas, sino que de ellas es víctima. El tema del exilio, las figuras que lo representan, no serían lo mismo si Zambrano no hubiera pasado por un largo y terrible exilio. Ella se asume como un ser sagrado, uno de esos seres que son devorados por lo sagrado, que son sacrificados, raptados, marcados. Podría decirse que ella siempre asumió la soledad que empaña lo sagrado, en cierta forma se ofreció en sacrificio. “Soy una planta monstruosa –escribe Juan Gelman, otro ser que ha compartido la experiencia del exilio- mis raíces están a miles de kilómetros de mí y no nos ata un tallo, nos separan dos mares y un océano”.<sup>135</sup> María Zambrano tenía que rescatar las diferentes figuras y temas que el racionalismo había expulsado de su interior, porque compartía con ellos una forma de destierro.

Dicho lo anterior, y asumiendo que las breves conclusiones que cada capítulo tiene en particular, sólo me resta reiterar que el discurso de Zambrano vuelve a plantearse una y otra vez una misma paradoja: *por qué el hombre se puede olvidar del mundo sensible si vive en él*. Este olvido no es algo privativo de la filosofía platónica, sino del racionalismo en tanto horizonte cultural en el que se había forjado Occidente; no es algo característico de una sola corriente filosófica o periodo histórico, sino algo intrínseco al funcionamiento de la filosofía misma, una filosofía interpretada por Zambrano como “violencia”, de ahí que términos como “traición” a la realidad, “desgarramiento”, sean frecuentes en su discurso.

---

<sup>135</sup> Juan Gelma, *Bajo la lluvia ajena* (notas al pie de una derrota), 1980.

Frente a eso, la obra de la filósofa malagueña aspira a ser una filosofía, cuya principal seña de identidad sea un apego amoroso, poético, al mundo, a lo concreto, a la materialidad de las cosas. En este trabajo, he querido mostrar, a través del diálogo que la filósofa entabla con la poesía y el arte, la relación entre el problema de lo sensible y la razón poética. En algún momento de mi investigación sostenía que frente al discurso lógico racional, María Zambrano contrapone un discurso de las entrañas; de ahí, la importancia de la poesía en la obra de esta filósofa, pues para ella, la poesía no es otra cosa que la palabra que emerge de las entrañas; es la palabra que el poeta extrae de su *descenso a los infiernos*, por eso constituye una palabra “impura”, porque se encuentra manchada de la sangre que oprime al corazón; tiene huellas de la oscura humedad de las entrañas; “es el pecado de la carne hecho palabra”.

La poesía tiene que ver con el mundo; quizá María Zambrano estaría de acuerdo con una frase de Emilio Uranga cuando éste sostenía que “la función del artista consiste en recordarnos nuestra familiaridad con el mundo”. La palabra poética es una forma de atarse al mundo, de permanecer en él, de aferrarse a las pequeñas cosas que pasan y perecen, pero es también, un “lugar” donde las oscuras entrañas se dejan tocar.

De sus primeros escritos no deja de llamar la atención que la filósofa veleña haya salido en defensa del realismo español en un momento en que los teóricos del arte, e incluso artistas contemporáneos a ella, se iban alejando del realismo y comenzaban a experimentar en el panorama que ofrecía la teoría del “arte por el arte”. Pero, Zambrano no abandona su idea de que el arte y la poesía tienen que ver con nociones como “carne”, “entrañas”, “descenso a los ínferos”, “realidad sensible”.

Cabe señalar también, que la noción de lo sensible, que se desprende del discurso de Zambrano, pone el dedo sobre otra de las paradojas de la sociedad moderna, la cual entre más materialista más se aleja de la materia. Si pensamos esta paradoja apoyados en el discurso de Zambrano, podemos percibir la importancia de repensar el sentido originario de lo sensible. Recordemos que, cuando la filósofa pide

“reenamorar el mundo” -en uno de sus primeros textos- lo que está pensando en el fondo es en la necesidad de que el ser humano se ponga en contacto con la realidad inmediata, “que baje a la tierra, descubra de nuevo el mundo, reivindique la materia, se hunda en la vida y la acepte sin imponerle demasiadas condiciones, sin someterla a ninguna purificación, aceptándola íntegra en toda su impureza”.<sup>136</sup>

Por último, quiero señalar que el carácter fragmentario del discurso de Zambrano pone al descubierto que ella nunca pretendió que su obra se volviera portadora de un saber unitario y universal, sino más bien, de un saber en constante movimiento. Y por lo mismo, asume también una verdad fragmentaria, una verdad para la vida, que el hombre debe descubrir dependiendo de su época y de su corazón. El discurso de Zambrano, evidencia su fragmentariedad al asirse a distintos saberes populares, al tratar también de recoger aquello que había quedado oculto bajo las entrañas.

---

<sup>136</sup> María Zambrano, “La nueva moral”, en *La Vanguardia*, Barcelona, Enero de 1938, pág. 3



## BIBLIOGRAFÍA DE ZAMBRANO

- María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura* (ed. de Amalia Iglesias), Acanto Espasa-Calpe, Madrid, 1989.
- , *Algunos lugares de la poesía*, (ed. Juan Fernando Ortega), Trotta, Madrid, 2007.
- , *Cartas de la Piéce (correspondencia con Agustín Andreu)* Pre-textos-Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2002
- , *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona, 1988
- , *De la aurora*, Turner, Madrid, 1990
- , *El hombre y lo divino*, FCE, México, 2002.
- , *España, sueño y verdad*, Edhasa, Barcelona, 1998
- , *Filosofía y poesía*, 1era. ed., Universidad Michoacana, Morelia, 1939
- , *Filosofía y poesía*, México, FCE, México, 1987
- , *Pensamiento y poesía en la vida española*, El colegio de México, México, 1998.
- , *Hacia un saber sobre el alma*, Alianza, Madrid, 2004.
- , *La agonía de Europa*, Trotta mínima, Madrid, 2002
- , *La Cuba secreta y otros ensayos*, (Ed. José Luis Arcos) Endymion, Madrid, 1996.
- , *La España de Galdós*, Endymion, Madrid, 1989.
- , *La razón en la sombra: antología crítica*, (ed. Jesus Moreno Sanz) Siruela, Madrid, 2004.
- , *Las palabras del regreso*, Cátedra, Madrid, 2009
- , "La tumba de Antígona", en *Senderos*, Anthropos, Barcelona, 1986.
- , *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid, 1990
- , *Notas de un método*, Mondadori, Madrid, 1989.
- , *Persona y democracia*, Siruela, Madrid, 2004.
- , "Un descenso a los infiernos" en James Valader (comp.) *Homenaje a María Zambrano*, El Colegio de México, México, 1998.
- , *Unamuno* (Ed. de Mercedes Gómez Blesa), Debate, Barcelona, 2003.

## BIBLIOGRAFÍA SOBRE ZAMBRANO

- Amparo Amorós, "La metáfora del corazón en el pensamiento de María Zambrano" en A.A.V.V., *El pensamiento de María Zambrano. Papeles de Almagro*, Zuro, Madrid, 1983.
- Ana Bundgård, *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Trotta, Madrid, 2007.
- Antonio Colinas, *El sentido de la palabra poética*, FCE, Madrid, 1989.
- Antony Stanton, "La sacralización de la materia: María Zambrano y Pablo Neruda" en *Homenaje a María Zambrano*, El Colegio de México, México, 1998.

- Carmen Piñas Saura, "María Zambrano: la sacralidad de las entrañas" en *Actas del seminario de literatura*, 17-18 marzo, 2004) Diputación de Córdoba, España, 2004. pp. 606-617.
- Carmen Revilla, *Claves de la razón poética. Un pensamiento en el orden del tiempo*, Trotta, Madrid, 1998.
- , "La palabra escondida" en J. Ma. Beneyto y J.A. Gonzales (coords.), *María Zambrano: la visión más transparente*, Trotta, Madrid, 2004
- Cristina De la Cruz Ayuso, "Acotación temática en torno a la piedad" en Carmen Revilla (Coord.) *Claves de la razón poética*, Trotta, Madrid, 1998.
- Chantall Maillard, *La creación por la metáfora: introducción a la razón poética*, Anthropos, Barcelona, 1992.
- , *La razón estética*, Laertes, Barcelona, 1998.
- Concha García "Apuntes sobre el tiempo y la poesía" en J. Ma. Beneyto y J.A. Gonzales (coords.), *María Zambrano: la visión más transparente*, Trotta, Madrid, 2004.
- Eduardo Gonzales Di Pierro, "Exilio y transtierro. Visión filosófica de la expatriación en María Zambrano y José Gaos" en Carmen Revilla (ed.), *Claves de la razón poética*, Trotta, Madrid, 1998.
- Francisco Chica, "Un cielo sin reposo. Emilio Prados y María Zambrano: Correspondencias", en *Homenaje a María Zambrano*, El Colegio de México, México, 1998.
- Greta Rivara Kamaji "Un descenso a los infiernos", *Revista Devenires* (Morelia), Año III, N° 6, Julio, 2002.
- , *Vocación por la sombra: la razón confesada de María Zambrano*, Édere, México, 2003.
- , *La tiniebla de la razón. La filosofía de María Zambrano*, Ítaca, México, 2006.
- Goretti Ramírez, *María Zambrano: crítica literaria*, Juan Pastor editor, Madrid, 2004.
- James Valader, "Luis Cernuda y María Zambrano: simpatías y diferencias" en A.A.V.V., *Homenaje a María Zambrano*, El Colegio de México, México, 1998.
- Javier Dosil Mancilla, *La soledad enamorada. María Zambrano y los poetas del exilio*. SECUM, Morelia, 2010.
- Juan Fernando Ortega Muñoz, "Fenomenología y poética de María Zambrano", en *Philosophica Malacitana*. Departamento de Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, Vol. II, Málaga España, 1989.
- Julieta Lizaola, "El hombre y lo sagrado" en Greta Rivara (Coord.) *Vocación por la sombra: la razón confesada de María Zambrano*, Édere, México, 2003.
- , *Lo sagrado en el pensamiento de María Zambrano*, Ediciones Coyoacán, México, 2008.
- Mariana Bernádez, *María Zambrano: acercamiento a una poética de la aurora*, Universidad Iberoamericana, México, 2004.
- María Luisa Maillard, "Machado, Ortega y Zambrano ante la teoría del arte por el arte", en *Estampas zambranianas*, Universidad politécnica de Valencia, Valencia, 2004
- , "El enigma de la creación literaria" *Revista Devenires* (Morelia), Año VII, N° 13, Julio 2006, pp. 7-18.
- María M. Cobos Navidad, "Reflexiones sobre claros del bosque: una manera de ser" en *Actas del seminario de literatura*, 17-18 marzo, 2004) Diputación de Córdoba, España, 2004. pp. 213-221.

- María Rosa Palazón Mayoral, "El exilio de la buena sierpe. María Zambrano" en *Revista Signos filosóficos*, número 20, julio-diciembre, 2008.
- Octavio Paz, "Una voz que venía desde lejos" en A.A.V.V., *Homenaje a María Zambrano*, El Colegio de México, México, 1998.
- Oscar Adán, "Zambrano: Opus Palimpsestum, en torno a Platón y la violencia" en *María Zambrano, La visión más transparente*, Trotta, Madrid, 2004, pp. 427-437
- , "La entraña y el espejo, María Zambrano y los griegos" en Carmen Revilla (ed.), *Claves de la razón poética*, Trotta, Madrid, 1998.
- Pedro Cerezo Galán, *Filosofía y literatura en María Zambrano* (ed.) Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005
- Roberto Sánchez B., *La palabra auroral. Ensayos sobre María Zambrano*, Instituto Michoacano de Cultura, Morelia, 1999.
- Sebastián Lomelí, "Pensar el origen: la reconciliación entre filosofía y poesía" en Leonarda Rivera y Sebastián Lomelí (coords.) *María Zambrano en Morelia, a 70 años de la publicación de Filosofía y poesía*, Plaza y Valdés, México, 2010.
- Sergio Sevilla, "La razón poética: mirada, melodía y metáfora. María Zambrano y la hermenéutica" en *María Zambrano, la razón poética*, tecnos, Barcelona, 1998.
- Teresa Rocha Barco, *María Zambrano, la razón poética o la filosofía*, Tecnos, Barcelona, 1998.
- Víctor Manuel Pineda, *Arqueología de la memoria*, UMSNH, Morelia, 2002.
- , "Sacrificio, agonía y salvación del individuo (sobre el Spinoza de María Zambrano)", en Carmen Revilla (ed.), *Claves de la razón poética*, Trotta, Madrid, 1998.
- V.V.A.A., *El tiempo luz: Homenaje a María Zambrano* (actas del seminario de literatura, 17-18 mazo, 2004) Diputación de Córdoba, España, 2004.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Agustín Andreu, *El cristianismo metafísico de Antonio Machado*, Pre-Textos, Valencia, 2004
- Alberto Constante, *Martin Heidegger: en el camino del pensar*, Col. "Seminarios" FFyL- UNAM, México, 2004
- Antonio Gutiérrez Pozo, "La expresión literaria de la racionalidad vital en Ortega y Gasset" en *Revista de Filosofía*, Universidad Iberoamericana, Año XXXIII, número 98, Mayo-Agosto, México, 2000, pp.186-217.
- Antonio Machado, *Los complementarios*, Cátedra, Madrid, 1982.
- , *Juan de Mairena, sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, Alianza, Madrid, 1981.
- , *Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo*, Castalia, Madrid, 1971.
- Antonio Regalado García, *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*. Alianza Universidad, Madrid, 1990.
- Christopher Fynsk, "El uso de la tierra" (trad. Antonio Casado da Rocha) en VVV, *Heidegger y el arte de verdad*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2005.
- Danilo Cruz Vélez, "El puesto de Nietzsche en la historia de la filosofía" en Henri Lefebvre, *Nietzsche*, FCE, México, 1975, pp. 7-48.
- Emilio Prados, *La memoria del olvido*, CONACULTA, México, 1998.
- Erick Havelock, *Prefacio a Platón*, Antonio Machado libros, Madrid, 2002

- Federico García Lorca, *Obra poética*, Siruela, Madrid, 2002.
- Federico Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, (Trad. José Rafael Hernández Arias) Valdemar, Madrid, 2005.
- Greta Rivara Kamaji, *El ser para la muerte: una ontología de la finitud*. UNAM-Itaca, México, 2003.
- Iris Murdoch, *El fuego y el sol. Por qué Platón desterró a los artistas*, FCE, México, 1982.
- Isaiah Berlin, *El sentido de la realidad: sobre las ideas y su historia*, (Tr. Pedro Cifuentes), Taurus, Madrid, 1998.
- Jaime Labastida, "Martin Heidegger, la poesía y el silencio" en Ricardo Guerra, Adriana Yañez (Coords.), *Martin Heidegger, Caminos*. UNAM-CIDHEM-CRIM, México, 2009
- José Luis Abellán, *El filósofo «Antonio Machado»*, Pre-Textos, Valencia, 1995
- José Luis Villacañas "La primera singladura de Ortega" intr. *Meditaciones del Quijote*, Ed. Biblioteca nueva, Madrid, 2004.
- José Ortega y Gasset, "Arte de este mundo y del otro" en *Obras Completas Tomo I*, Revista de Occidente, Madrid, 1966.
- , "Ensayo de estética a manera de prólogo" en *Obras Completas Tomo II*, Revista de Occidente, Madrid, 1966.
- , *Mocedades*, Col. Austral, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1943.
- , *La deshumanización del arte*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2005
- , *Meditaciones del Quijote*, Cátedra, Madrid, 1984.
- Julián Marías, "Introducción a las Meditaciones del Quijote" en *Meditaciones del Quijote*, Cátedra, Madrid, 1984.
- Mauricio Beuchot, *El ser y la poesía: El entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*, Universidad Iberoamericana, México, 2003
- Mauro Carbone, "La rehabilitación de lo sensible en la estética del siglo XX: de Italia a Italia" en V.V.A.A., *Variaciones sobre estética, cultura y arte*, UMSNH, Morelia, 2002.
- M.G.A. Grube *El pensamiento de Platón*, Gredos, Madrid, 1987.
- Oscar Martiarena, "Heidegger en camino a la poesía" en Ricardo Guerra, Adriana Yañez (Coords.), *Martin Heidegger, Caminos*. UNAM-CIDHEM-CRIM, México, 2009
- Pablo Neruda, *Residencia en la Tierra*, Losada, Argentina, 2001.
- Platón, *La República*, (Trad., Conrado Eggers Lan) Gredos, Madrid, 2008.
- , *El banquete*, (Trad., M. Martínez Hernández) Biblioteca Clásica Gredos, Barcelona 2007.
- , *Fedón* (Trad. Carlos García Gual) Gredos, Madrid, 2008.
- , *Íón* (Trad. J.D. García Bacca), UNAM, México, 1972.
- Paul Valéry, "Questions de poésie", *Oeuvres*, Gallimard, Francia, Vol. I, 1957.
- Paulina Rivero Weber (coord.), *Cuestiones hermenéuticas: de Nietzsche a Gadamer*, FFyL/ UNAM, ITACA, México, 2006.
- , *Alétheia La verdad originaria, Encubrimiento y desencubrimiento del ser en Martin Heidegger*, UNAM, México, 2004
- , "Verdad, Filosofía y expresión" en Ricardo Guerra, Adriana Yañez (Coords.), *Martin Heidegger, Caminos*. UNAM-CIDHEM-CRIM, México, 2009.
- Pedro Cerezo Galán, *El mal del siglo. El conflicto entre Ilustración y romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.
- , *La palabra en el tiempo (poesía y filosofía en Antonio Machado)*, Gredos, Madrid, 1975.

- Martin Heidegger, *Caminos de Bosque* (trad. Helena Cortes y Arturo Leyte), Alianza editorial, Madrid, 2008.
- , *Arte y poesía* (Trad. Samuel Ramos) FCE, México,
- Max Scheler, *Ordo Amoris*, trad. de Xavier Zubiri, Caparrós, Madrid, 1996.
- , *El puesto del hombre en el cosmos: La idea de la paz perpetua y el pacifismo*, (Tr. Vicente Gómez), Alba, Barcelona, 2000
- Miguel de Unamuno, *El sentimiento trágico de la vida*, Renacimiento, Madrid, 1928.
- Roberto Sánchez Benítez, *El drama de la inteligencia en Paul Valéry*, UAEM, México, 1997.
- , *Paul Valéry y la inteligencia en la poesía*, Verdehalago-IMC, Mexico, 2004.
- Teresa Oñate, *El retorno griego de lo divino en la posmodernidad*, Alderabán Ediciones, Madrid, 2000.

### REFERENCIAS ELECTRÓNICAS:

- Cécile Micheron, *Algunos lugares de la pintura: crítica de arte y creación de la razón poética* (2001) en Revista LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica, 2003, 36. ISSN: 1575-6866.Pp.215-244. Disponible en la página <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=813596>
- Benedetta Zavatta, "La razón „metafórica’ de María Zambrano", en *Revista electrónica de estudios filosóficos*, número 6, diciembre 2003, ISSN 1577-6921  
<http://www.um.es/tonosdigital/znum6/estudios/Zavatta.htm>
- María Rodríguez García, *Machado y Ortega: perspectivas de la alteridad*, Pág.electrónica.[http://www.abelmartin.com/critica/m\\_rodriguez.html#21](http://www.abelmartin.com/critica/m_rodriguez.html#21)