

Las imágenes en el discurso filosófico de Zambrano¹

Carmen Revilla Guzmán

Universidad de Barcelona

¹ Realizado en el marco de los proyectos de investigación “La transmisión desde el pensamiento filosófico femenino” (FFI2015-63828-P) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (gobierno de España) y “Creació i pensament de les dones” (2014 SGR44) de la Generalitat de Catalunya.

Resumen: La vinculación al cuerpo y a la vida de la reflexión zambraniana encuentra su expresión en la utilización de un lenguaje de imágenes con carácter simbólico. Este rasgo de su discurso no es un aspecto estilístico accidental, sino que concierne al núcleo esencial de su aportación teórica.

El trabajo estudia la conexión entre el proyecto de una racionalidad poética y la presencia de distintos tipos de imágenes en cuya génesis es decisiva la función de la memoria. La atención a este tema permite destacar la importancia del cuerpo en la filosofía de Zambrano así como su originalidad y posible afinidad con otros planteamientos contemporáneos que abren nuevas perspectivas de investigación.

Palabras clave: María Zambrano, imagen, memoria, vida, razón poética

Résumé : Le rapport de la pensée zambranienne avec le corps et la vie s'exprime au moyen d'un vocabulaire comportant des images symboliques. Cette caractéristique de son discours n'est pas un trait stylistique accidentel, mais concerne le noyau essentiel de sa contribution théorique.

Cet article étudie le lien entre le projet d'une rationalité poétique et la présence de différents types d'images générées par la mémoire qui joue un rôle décisif dans cette genèse. L'analyse de cette question permet de souligner l'importance du corps dans la philosophie de María Zambrano ainsi que son originalité, et de l'affinité potentielle avec d'autres approches contemporaines

qui ouvrent de nouvelles perspectives pour la recherche.

Mots-clés : María Zambrano, image, mémoire, vie, raison poétique

En el marco de una reflexión sobre el “pensamiento del cuerpo y de la vida” la referencia a la obra de María Zambrano resulta de especial interés por muy distintos motivos, aunque quizás, en primer lugar, porque en la vinculación al cuerpo y a la vida parece residir un aspecto básico y especialmente sugerente del pensamiento de esta autora y de su obra, que, sin embargo, no deja de ser de los más problemáticos: sus escritos, fronterizos y difícilmente clasificables, tienen un singular atractivo por su capacidad de interpelación, de abrir perspectivas y posibilidades, pero este atractivo implica siempre para el lector, a la vez, el riesgo de desdibujar su aportación y traicionar el sentido de la misma. Esta doble característica parece derivar, por una parte, de su contenido, fruto de una actitud, personal y teórica, radicalmente fiel a sí misma y a cuanto vive y alimenta su filosofar, por otra, de la calidad de su escritura, caracterizada por el cuidado y la atención a la lengua, y, en definitiva, de la voluntad de transmitir más el filosofar en proceso que su cristalización en teorías. En ambas perspectivas la presencia del cuerpo y de la vida, no sólo como objeto explícito de indagación, la encontramos jugando un papel decisivo en la configuración de su horizonte intelectual.

Teniendo en cuenta el riesgo o el desafío teórico al que esta obra nos enfrenta, mi objetivo es presentar algunas consideraciones sobre las imágenes, sobre su presencia y papel en el discurso de esta autora, como forma en la que incorpora el pensamiento del cuerpo y de la vida en condición no sólo de temática, sino con la pretensión de llevarlo a expresión. Es este uno de los aspectos en los que se cifra la particularidad de su escritura y la originalidad de su aportación al lenguaje de la filosofía, aunque encierra un nudo de dificultades y problemas, sobre todo cuando lo enfocamos en el contexto del discurso conceptual de la Filosofía. Por otra parte, es en este contexto donde la filosofía zambraniana entra en relación con autores contemporáneos, con los que podríamos hacerla dialogar de alguna forma, enriqueciendo así la comprensión de su obra y la proyección de su aportación; se trata de conexiones teóricas con autores con los que no cabe establecer una relación directa, y menos aún hablar de influencias, pero vale la pena explorar como posibles vías de investigación que abrirían los estudios zambranianos a territorios en los que se mueve la discusión filosófica actual.

En este sentido, parto de la hipótesis de que las imágenes están esencialmente vinculadas a la racionalidad poética desarrollada por Zambrano, de modo que la utilización de un lenguaje de imágenes es un rasgo de estilo en el que se expresa el núcleo de una forma específica de filosofar, coherente con una concepción de la realidad y con un proyecto teórico, cuyos rasgos encuentran así su expresión.

Al acercarnos a sus escritos conviene, por eso, tener en cuenta, en primer lugar, alguno de los rasgos del proyecto que dota de coherencia al trayecto intelectual de esta autora:

1.- Sobre el proyecto zambrano

María Zambrano, convencida de que “no se escribe por necesidades literarias, sino por la necesidad que la vida tiene de expresarse”, dirige al proyecto de realización del ser humano su tarea de pensamiento y escritura. Su filosofía, por lo tanto, no se nutre sólo del despliegue interno de los problemas de una tradición que ha acabado por perder su conexión con la vida y la capacidad de responder a sus necesidades, sino de una vida, la suya propia, enormemente rica en experiencias, germen de una razón creadora, capaz de acoger y recibir, convirtiéndose en “razón poética”. Sin embargo, es en el territorio de la filosofía donde más difícil resulta la integración de vida y pensamiento, tal como ella misma afirma: “La filosofía occidental no ha manifestado en su punto de arranque las condiciones y la forma misma de aquel modo de vida que la ha hecho posible. Sin duda, que no ha creído que tendría que detenerse a hacerlo” y arrastra, por eso y desde su origen, una ambigüedad, un fondo de oscuridad que ha marcado la historia de su desarrollo.

Consciente de esta situación, Zambrano la asume como problemático punto de referencia, situando así su filosofar en un proceso de transmisión que es el espacio en el que adquiere sentido:

Ha sido una especie de imperativo de la filosofía, desde su origen mismo, el presentarse sola, prescindiendo de todo cuanto en verdad ha necesitado para ser. Mas lo ha ido consumiendo o, cuando así no lo conseguía, lo ha dejado en la sombra, tras de su claridad. Así es como la experiencia de la vida queda separada del pensamiento, que en su pureza diamantina está destinado a ser consumido por alguien⁴.

Toda su obra se orienta, pues, a la recuperación de lo que, desde la sombra, sustenta y alimenta el pensamiento, presencias subterráneas en las que radica la vida del pensar, con el fin de dotarlas, a través de la palabra, de la claridad que lo haga transmisible. Y así también esta obra puede ser considerada, como la misma autora nos dice, como fragmentos de una autobiografía⁵.

Si hay algo que concede unidad y coherencia a esos fragmentos autobiográficos que son sus escritos es la decisión de desvelar, de manifestar las posibilidades del ser humano, atendiendo a lo que germina en la sombra, a la espera de ser “sacado del silencio”⁶. En este sentido, su “filosofar” se presenta en su obra como el decurso de una razón que descende al fondo originario de la vida para desentrañarla, llevándola a la luz a través de la palabra. En consecuencia, el trabajo con las palabras en el que se centra buena parte de su actividad adquiere una marcada dimensión práctica, en la que insisten y analizan estudios sobre la autora de especial interés en distintas perspectivas⁷.

2 ZAMBRANO, María, *La confesión: género literario*, Madrid, Siruela, 1995, pág. 25.

3 *Ibid.*, pág. 14.

4 ID., *Notas de un método*, Madrid, Mondadori, 1989, pág. 15.

5 Véase, de la autora, “A modo de autobiografía” en *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, nº 70/71, marzo-abril 1987, pág. 69.

6 Porque, tal como dice y explica Zambrano, “el escribir pide fidelidad antes que cosa alguna. Ser fiel a aquello que pide ser sacado del silencio”, “¿Por qué se escribe?” en *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2000, pág. 40.

7 Rosella Prezzo, por ejemplo, acentúa este aspecto del pensamiento zambrano y propone que el procedimiento teórico del que la autora se sirve consiste justamente en tomar determinadas metáforas

El recorrido de la razón, el movimiento de descenso a un centro desde el que ascender al instante de creación, hace de la razón que atiende al plano del sentir una razón fecundante y poética. “La vida, mirada simplemente, se compone⁸”, recuerda Agustín Andreu que solía decir. Figuras y temas, personajes y cosas, imágenes y experiencias, van trabando su presencia y dejando emerger su “orden y conexión”. Su escritura se diría que busca dar cauce a esa capacidad de percibir e integrar abriendo así la posibilidad de futuro que sostiene la trama de la vida.

La propuesta teórica zambranianiana se centra en el desarrollo de una forma de racionalidad, emparentada con la razón vital de Ortega, atenta, integradora, “materna⁹”, narrativa, mediadora, y, en definitiva, poética en la medida en que es también generadora de sentido, al dar voz a lo real, especialmente a los niveles de realidad que con mayor dificultad acceden a la palabra.

La razón poética, el núcleo tal vez de su aportación, sigue en su despliegue un doble movimiento en espiral: desciende a aquellos lugares, dimensiones oscuras de la vida, que difícilmente alcanzan el nivel de la razón, esto es, desciende al ámbito del sentir para ascender al nivel de la luz, a través de un lenguaje acuñado para llevar a expresión la experiencia. Se trata, pues, en primer lugar de un ejercicio de descenso a esos “lugares más secretos del ser, hasta eso que con tanta belleza se denomina «entrañas»”, donde el primer problema que encuentra es de visibilidad, porque “las entrañas son lo menos visible, no sólo por no serlo, sino por resistirse a ello¹⁰”.

Esta doble y complementaria tarea de la razón, que se dirige a llevar a cumplimiento a través de la palabra el proyecto de revelación del ser humano, adquiere una dimensión no sólo estética, sino eminentemente práctica en la medida en que asume su necesidad de expresarse y así hace frente a lo que considera “una de las mayores desdichas y penurias de nuestro tiempo”: “el hermetismo de la vida profunda, de la vida verdadera del sentir que ha ido a esconderse en lugares cada vez menos accesibles¹¹”, lugares en los que es insuficiente el saber conceptual que define, porque esta vida no está constituida por “objetos ideales”, sino por su más íntimo discurrir.

El filosofar zambranianiano propone, pues, una refundación de la filosofía misma mediante la incorporación a su ámbito de visibilidad de la parte en sombra y olvidada de la vida, a través de la palabra que nombra imágenes que son condensación de lo vivido, que iluminan e irradian; esta es la palabra “escondida”, que nace y se despliega en un fondo de silencio, esto es, de “atención”, noción que alude al núcleo del comportamiento teórico que adopta:

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

en sentido literal, refiriéndose en concreto a la metáfora del corazón en “Metafore alla letrera”, en ZAMBONI, Chiara (ed.), *María Zambrano, in fedeltà alla parola vivente*, Florencia, Alinea, 2002. Por otra parte, Wanda TOMMASI, *María Zambrano. La passione della figlia*, Nápoles, Liguori, 2007, en una perspectiva feminista, ha presentado el pensamiento de Zambrano como una “filosofía capaz de transformar la vida” precisamente en virtud de su vinculación al cuerpo (págs. 21 y ss.) que adquiere un carácter mediador que la utilización de imágenes vehicula. De la interpretación de Wanda Tommasi puede resultar muy esclarecedora la entrevista aparecida en el número monográfico dedicado a María Zambrano en la revista *Europe*, noviembre-diciembre de 2014, nº 1027-1028, págs. 142-150.

8 ANDREU, Agustín, “Preliminares” a ZAMBRANO, María, *Cartas de La Pièce (correspondencia con Agustín Andreu)*, Valencia, Pre-textos, 2002, pág. 19

9 Calificativo que Zambrano utiliza refiriéndose a Séneca, y también hace suyo.

10 ZAMBRANO, María, *Para una historia de la piedad*, Málaga, Torre de las palomas, 1989, págs. 10-11.

11 *Ibid.*

orientando el sentido, transformando el encadenamiento lógico en cadencia; abriendo espacios de silencios incalmables, reveladores[...] Engendradora de musicalidad y de abismos de silencio, la palabra que no es concepto porque es ella la que hace concebir, la fuente del concebir¹².

El discurso de la autora aparece sostenido por esta palabra que lo dota de una cadencia musical cuyas “notas” ella misma proporciona, introduciendo un lenguaje inédito en la tradición filosófica y un método propio:

Cuando de pensamiento se trata, ellas, las palabras hacedoras de orden y de verdad, pueden estar ahí, casi a la vista [...]. Y hay que enmudecer entonces [...]. Y volver el pensamiento a aquellos lugares donde ellas, estas razones de verdad, entraron para quedarse en “orden y conexión” sin apenas decir palabra, borrando el usual decir, rescatando a la verdad de la muchedumbre de las razones¹³.

De Hans Blumenberg¹⁴, del que, en mi opinión, Zambrano se distanciara en las líneas directrices de su metaforología, la autora habría valorado, por el contrario, cuando este estudia y se interesa por la función del lenguaje poético, cuyo carácter polisémico –que reconoce también en el lenguaje filosófico– pone de manifiesto su capacidad de anticipar sentido, a diferencia de la designación unívoca conceptual de la comunicación científica. El análisis de Blumenberg¹⁵ apunta a cuestiones que, aunque no son sino indicios de una afinidad, encuentran un eco en los escritos de Zambrano: su origen en la teología negativa¹⁶ o su afinidad con la mística y la música, por ejemplo, son referencias que ponen de manifiesto un interés compartido por estos ámbitos a la vez que clarifican una confianza en las potencialidades de la lengua para abrir contextos de creación, que es también característica de la autora.

La particularidad del lenguaje zambrano tiene su origen, así, en la necesidad de visibilidad que el fondo “sagrado” de lo real impone al discurrir de la razón, y es a esta necesidad a la que responden justamente las imágenes y símbolos que llamará “metáforas esenciales”. Por ello, su preocupación y cuidado del lenguaje aparece como tarea tan estrechamente ligada a la de la filosofía

12 ID., *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1993, pág. 99.

13 *Ibid.*, p. 83.

14 Para una presentación del autor véase: FRAGIO, A. y GIORDANO, D. (eds.), *Hans Blumenberg. Nuovi Paradigma d'analisi*, Roma, Aracne Editrice, 2010 y DURAN GUERRA, Luis, “Metáfora y mundo de la vida en Hans Blumenberg” en *Revista de Filosofía*, vol. 35, nº 2 (2010), págs. 105-127.

15 Por ejemplo, véase BLUMENBERG, Hans, “Situación lingüística y poética inmanente” en *Las realidades en que vivimos* (1981), trad. de P. Madrigal, Barcelona, Paidós, 1999, págs. 143-158, donde alude directamente a estos temas; del mismo autor, *Literatura, estética y nihilismo*, Madrid, Trotta, 2016.

16 El progresivo interés de Zambrano por la teología y la mística, aunque posiblemente arraigue en sus años de formación, experimenta un desarrollo decisivo en los años que transcurren en Roma (a través sobre todo de la relación que mantiene con Cristina Campo y Elemire Zola) y alcanza una clara expresión durante su estancia en La Pièce, como queda patente en la correspondencia con Agustín ANDREU recogida en ZAMBRANO, María, *Cartas de La Pièce (Correspondencia con Agustín Andreu)*, Valencia, Pretextos, 2002. Asimismo, la relación con José Ángel VALENTE, por ejemplo, es un importante testimonio de estas preocupaciones que se explicitarán en la racionalidad poética característica de sus últimas obras (para la relación entre estos autores véase EGUIZÁBAL, José Ignacio, *Zambrano-Valente. La destrucción y el amor*, Salamanca, Amarú, 2008).

misma, una filosofía en la que confluyen distintas perspectivas y en la que sus palabras adquieren una resonancia actual.

En la perspectiva de la autora confluyen, por una parte, la experiencia de la crisis de la modernidad, una crisis originada por la desatención al “orden de las cosas”, que encuentra expresión en el retorno a lo sagrado que percibe en las artes y que adquiere su más clara expresión en la alteración de los a priori de la conciencia que vive en el exilio, con, por otra parte, el suelo en el que se apoya su reflexión y del que parte, en el que no se puede minusvalorar la importancia de la tradición literaria a la que accede, en buena medida, a través de sus maestros, pero también de los poetas con los que mantiene una estrecha relación, especialmente con los de la generación del 27 y con los poetas cubanos del círculo de *Orígenes*, sobre todo y especialmente, Lezama Lima.

La confluencia de estos aspectos parece dar lugar a la evolución de la consideración del alma, realidad desatendida en la modernidad al identificarla con la conciencia y cuyo saber reclama en el escrito con el que inicia su trayecto más propio, como objeto a su reconocimiento y desarrollo como sujeto de la forma de racionalidad que pondrá en juego, un uso poético de la razón en el que la recuperación y cuidado de la memoria es esencial. En este sentido nos dirá que “la imagen es la vida propia del alma¹⁷”.

2.- Sobre el “fondo creador de la memoria”

El uso de la razón que esta filosofía pondrá en juego, renunciando al ejercicio violento de la voluntad, que es para ella, literalmente, “voluntad de poder”, estará caracterizado por la capacidad de detenerse y acoger, por la confianza en lo dado y recibido, en la posibilidad de lo que germina por debajo de la actividad consciente.

La actitud que esta forma de racionalidad requiere encuentra un modelo en la del poeta. El poeta, “vacío, en disponibilidad”, que sabe, ante todo, “recoger” el don de la poesía que le permite “oír en el silencio y ver en la oscuridad¹⁸” en una actitud de “amor a los orígenes y descuido de sí¹⁹”, se convierte en referencia privilegiada de la actitud filosófica que propone. La filosofía que asume esta actitud poética será, en consecuencia, un comportamiento, una práctica de relación con el mundo que consiente que las cosas, las personas, los acontecimientos se muestren en su germinar, en estado naciente, tal como se revelan, se muestran en el plano del sentir. Y lo que en este plano se nos da, queda, nos dirá, en “el fondo creador de la memoria”.

El cuidado de la memoria, primera forma del “rescate de la pasividad”, la llevará a apelar a su “fondo creador” –expresión que aparece en la correspondencia con A. Andreu²⁰ y alude a la capacidad generadora de la memoria– que viene a ser un rasgo decisivo del uso poético de la razón.

17 ZAMBRANO, María, “El cine como sueño” en *Las palabras del regreso*, ed. de M. Gómez-Blesa, Madrid, Cátedra, 2009, pág. 301.

18 ID., *Filosofía y poesía*, Madrid, FCE, 1993, pág. 110.

19 *Ibid.*, pág. 106.

20 ID., *Cartas de La Pièce (correspondencia con Agustín Andreu)*, ed. cit., pág. 271.

Para Zambrano la memoria es “nodriza y madre del pensamiento”, nos dice, porque su intervención es imprescindible en la articulación del plano de la vida y del sentir, plano en el que el tiempo se vuelve múltiple y laberíntico. Zambrano propone restituir a la memoria su “función originaria rescatadora” de temporalidad cuyo “ímpetu” vital y originario –con toda probabilidad de inspiración bergsoniana– quedaría constreñido por la acción de la conciencia a la que remite “cada vez con mayor furia el hombre occidental”, imponiendo “la ley del tiempo de la conciencia –pasado, presente, porvenir–, tiempo sucesivo²¹”.

La acción de la memoria que da lugar al pensar creador propicia tres formas de visión que “requieren cada una de ellas una luz adecuada, inconfundible²²”, dice. “La primera forma de visión se da al mirar hacia atrás, volviendo la vista hacia ello”, buscando “algo perdido e irrenunciable” en ese “avanzar a ciegas” en que consiste el vivir, y que “necesita ser mirado nuevamente” para hacer diáfano su mismo origen²³. La primera forma de visión y acción de la memoria consiste, en efecto, en “revisitar” lo vivido para “verlo” realmente.

Se abre así, sin embargo, el espacio que el sujeto necesita para “aparecer” y para “verse” a sí mismo, lo que constituye la segunda forma de visión. El “proceso del recordar” es, en este sentido, un “adentramiento en y de lo vivido” que, de este modo, ofrece un “medio nuevo donde acabar de nacer” todo “lo que se dejó escapar en lo fugitivo del tiempo²⁴”. Al vernos como centro de lo vivido nos adentramos en nuestro propio laberinto: “Ya no se trata de ir y venir «discurriendo». Se trata ahora de dar vueltas” sufriendo “la atracción del centro. Un centro que ni siquiera se hace patente como término de la atención, ni menos todavía de la intención. Pues que se trata de un centro errabundo” que “con su atracción mueve la mirada y lo por ella arrastrado” a la vez que dibuja “un laberinto en embrión²⁵” en el que el tiempo se condensa.

Ahora bien, la condensación del tiempo es lo que convierte las impresiones fugitivas en una imagen:

La imagen conseguida por condensación tiene la virtud de custodiar el sentir y aun los sentimientos, pues que en realidad, se forma sobre ese núcleo [...]. Mas la imagen cargada de sentir, de sentimiento, irradia o absorbe. Y si irradia, ilumina. De la diafanidad se pasa así a la iluminación de aquello rescatado, convertido por condensación en imagen²⁶.

La imagen, por tanto, como centro luminoso, posibilita una tercera forma de visión y hace de la memoria “arte y sabiduría del tiempo” que nos permite “tratar” con él, “transitar” por él de modo que lo vivido no obstaculice al ser humano ese “ir con todos sus sentires intactos al medio de la visibilidad donde puedan manifestarse²⁷” y, en definitiva, ser.

21 ID., “Del método en filosofía o de las tres formas de visión” en *Anthropos. Suplementos*, nº 2, 1987, pág. 121.

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*, pág. 122.

25 *Ibid.*, pág. 123.

26 *Ibid.*, pág. 122.

27 *Ibid.*, pág. 124.

A esta imagen, núcleo de la experiencia y creación estética, corresponde la “palabra escondida²⁸”, germen de las “metáforas esenciales” que articulan el lenguaje de la razón poética.

Las “metáforas esenciales” de María Zambrano son palabras imprescindibles para transitar entre los distintos planos en los que la realidad, cualitativamente heterogénea, se estructura, palabras cuyo carácter trópico permite la realización del pensar arraigado en la vida como acción de ésta en su trascendencia, en su ir siempre “más allá”. El discurso de la autora aparece sostenido, ciertamente, por estas palabras, introduciendo no sólo un lenguaje personal e innovador en la tradición filosófica, sino también un método propio:

Cuando de pensamiento se trata, ellas, las palabras hacedoras de orden y de verdad, pueden estar ahí, casi a la vista [...]. Y hay que enmudecer entonces. [...] Y volver el pensamiento a aquellos lugares donde ellas, estas razones de verdad, entraron para quedarse en «orden y conexión» sin apenas decir palabra, borrando el usual decir, rescatando a la verdad de la muchedumbre de las razones²⁹.

La “metáfora esencial” zambraniana, porque es más imagen simbólica que metáfora en sentido literal, no admite ser tratada por las habituales “metaforologías”³⁰, en la estela de Blumenberg y empeñadas en reconducir la palabra al ámbito conceptual, mediante procedimientos que pierden la experiencia originaria, fijando lo que es acontecer y olvidando las diferencias cualitativas de una realidad heterogénea y plural; menos aún autoriza su interpretación como procedimiento literario, controlado por la conciencia de estilo del autor: su utilización no admite el control de una determinada voluntad de estilo, ni siquiera del comportamiento consciente que pasa por la función conceptual, porque acogen esa palabra “escondida”, que se da en imagen y constituye la fuente del concebir³¹.

Frente al concepto, la imagen simbólica es figura o representación de un objeto concreto que, como tal, funciona como signo de otra cosa. Por su condición de signo comporta una significación a la que sirve de vehículo, adquiriendo así un carácter mediador y dinamizador del pensar; a diferencia de las simbologías artificiales, que constituyen diversas formas de lenguaje, estas imágenes son signos naturales, esto es, tienen un contenido propio directamente derivado de su vinculación a los objetos, de modo que realizan lo que significan estableciendo por sí mismas la conexión entre órdenes de realidad cualitativamente heterogéneos, y esto es algo que las diferencia del uso metafórico, resultado de una operación mental apoyada en la percepción de afinidades y en la interpretación. Su carácter natural, por otra parte, les permite operar en un nivel arracional, allí donde las mediaciones se dan sin intervención de la razón, aunque se inscriban y transmitan a través de tradiciones de sabiduría que proporcionan indicios y claves de desciframiento y por las que Zambrano se interesará de manera progresiva.

28 ID., *Claros del bosque*, ed. cit., pág. 99.

29 *Ibid.*, pág. 83.

30 Puede ser de interés el análisis comparativo entre la concepción zambraniana de la metáfora y el tema de la “metáfora absoluta”, vía de acceso a lo no conceptualizable, tal como se aborda en BLUMENBERG, Hans, *Paradigmas para una metaforología*, Madrid, Trotta, 2003.

31 ZAMBRANO, María, *Claros del bosque*, ed. cit., pág. 99.

La opción por un lenguaje que incorpora imágenes simbólicas no es un aspecto accidental en el filosofar de la autora³². Su utilización forma parte esencial del intento de forjar un lenguaje que recoja el “logos sumergido” que discurre por el ámbito de las “entrañas” y lo haga visible, posibilitando así el discurrir realmente creador de la vida. Lo que en ello hay, o puede haber, de rechazo de un lenguaje incapacitado por su rigidez y abstracción para llevar a cabo esta tarea se une a una actitud ante la realidad eminentemente receptiva que permite el surgir de la palabra de la razón poética en la que lo humano se desvela: “Y la palabra se despierta a su vez entre esta confianza radical que anida en el corazón del hombre y sin la cual no hablaría nunca. Y aún se diría que la confianza radical y la raíz de la palabra se confundan o se den en una unión que permite que la condición humana se alce³³”.

3.- Para una tipología de las imágenes zambranianas

Las imágenes, representación de lo vivido que condensa la memoria individual y colectiva, dotadas de una fuerte potencialidad simbólica, que al irradiar permiten e impulsan la transición del pensar, son signos naturales, sostenidos por una tradición en la medida en que se expresan en el lenguaje natural. Su incorporación al discurso filosófico hacen de éste expresión de un filosofar que transmite la parte en sombra de la vida abriendo posibilidades creadoras, dando así lugar a la aparición de géneros ciertamente “heterodoxos” en el marco de la filosofía –los delirios, las confesiones y guías, también la novela...– y lleva a la recuperación de tradiciones desatendidas, e incluso marginadas.

“Vivir humanamente es transmitir³⁴” y el papel de las imágenes en la transmisión de lo más esencialmente humano –sus posibilidades latentes, en sombra, de donde brota la creación– es decisivo. Por su origen y su función en la vida del pensar adquieren diferentes formas que podrían dar lugar a una suerte de tipología a la que quisiera aludir, sencillamente, como marco de posibles investigaciones.

Ante todo hay que destacar las imágenes de la memoria, ligadas a la experiencia individual y de lo cotidiano; son el paradigma y la raíz de las imágenes del cuerpo y de la vida, en las que éstos se muestran; las más cargadas de significado lo son de la corporeidad: el corazón y las entrañas, pero también tienen un papel destacado las vinculadas a la naturaleza y los elementos: los claros –lugares imprevisibles de visibilidad–, el agua –imagen de la vida que destruye cuando se empantana–, el pan –que, como la palabra, sólo existe en la medida en que se da–, y las que, a modo de espejo, recogen espacios de la historia: las catacumbas –lugares de la memoria en los que la vida oculta y

32 Además de los conocidos trabajos de MAILLARD, Chantal, *La creación por la metáfora*, Barcelona, Anthropos, 1992 y de MAILLARD, M^a Luisa, *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1997, sobre este aspecto del lenguaje de Zambrano es especialmente interesante el volumen colectivo, monográficamente dedicado al tema: ZAMBONI, Chiara (ed.), *María Zambrano, in fedeltà alla parola vivente*, Florencia, Alinea, 2002. Sobre las imágenes y los símbolos en la autora puede verse también el nº 4 de *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”*, Universidad de Barcelona, 2002, monográficamente dedicado a este tema y DE LUCA, Pina y FIMIANI, F. (ed.), *L'immagine i sensi*, Milán, Mimesis, 2008.

33 ZAMBRANO, María, *Claros del bosque*, ed. cit., pág. 25.

34 ID., *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 1990, pág. 107.

subterránea se desvela–, las ruinas –“traza de algo humano vencido y luego vencedor del paso del tiempo” –, por ejemplo. Entre estas imágenes, algunas, como la de las entrañas, “sede del padecer”, las descubre, nos dice, en el arte y, especialmente, en la pintura...

Las imágenes pictóricas, algunas de las cuales nos dice que la han acompañado siempre y la han obligado a escribir, merecen, sin duda, una atención particular, dada la importancia que ella misma les reconoce: “La pintura es una presencia constante; existe para mí, ha existido siempre, como un lugar privilegiado donde detener la mirada³⁵”. En ellas se encarna la capacidad del arte de “hacer ver”, pero también son representación de los fantasmas que pueblan la historia y son engendrados por ella, fantasmas que recogen lo obsesionante de la realidad y hechizan; son imágenes que atraen al sujeto porque piden contemplación y tiempo, elementos esenciales de la atención.

Justamente por el modo en que estas imágenes fantasmales atraen con una fuerza que se emparenta “con las fuerzas del cosmos³⁶”, ponen de manifiesto una proximidad con las imágenes oníricas –de hecho, “mito y fantasmas tienen que ver con el universo de los sueños, son sueños quizá. Mas con una diferencia: que el mito es sueño que tiende a cobrar realidad, mientras el fantasma es realidad ensoñada³⁷”, nos dice.

Al sueño se refiere Zambrano como “lugar subterráneo”, “gruta” y “regazo de la vida madre”, que franquea la entrada a “esa tierra donde la conciencia no se aventura³⁸”. Como “estado inicial de nuestra vida³⁹” el sueño constituye un ángulo privilegiado para abordar el tema de la memoria y el cuerpo, atendiendo a su contenido –imágenes– y a su forma –una suerte de “reintegración en la *fysis*⁴⁰”.

Como se sabe, la autora describe la “escala de los sueños”, desde los sueños de la psique, originados en la mera inmersión en la materia, al “sueño creador” en el que se muestra, en imagen, una acción que hay que realizar y en cuyo cumplimiento el sujeto unifica la dispersión de lo vivido en expresión que es creación. Son estas las imágenes que orientan la acción y son necesarias para la vida.

Coinciden, en este último sentido, con las imágenes que transmiten las “guías”, un género literario “de otras horas” cuya función es imprescindible en momentos de perplejidad y consiste “en ofrecer una imagen de la vida que se rectifica a sí misma. La imagen que nos ofrecen, la visión de lo que debemos ser, no aparece enfrentándose con lo que somos, sino desarrollándose en un movimiento que irresistiblemente tiende a ser seguido⁴¹”.

En estas imágenes cristaliza el saber que “es experiencia ancestral o experiencia sedimentada en el curso de una vida⁴²”; cuando quedan depositadas en textos, configuran tradiciones de sabiduría por las que Zambrano se interesa y con las que el pensar ha de hacer cuentas para “rescatar

35 *Id.*, *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Entelequia, 2012, pág.12. Son las palabras con las que inicia la Introducción a esta recopilación de ensayos sobre el tema, de carácter muy heterogéneo, pero que dan testimonio de su relevancia. Sobre la pintura en Zambrano puede verse el nº monográfico dedicado al tema: *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”*, nº 5 (2003), así como REVILLA, Carmen, “La peinture dans l’oeuvre de María Zambrano” en *Europe*, nº 1027-1028 (2014), págs. 195-205.

36 ZAMBRANO, María, *Algunos lugares de la pintura*, ed. cit., pág. 42 y en general las páginas de “Mitos y fantasmas: la pintura”, págs. 41-45.

37 *Ibid.*, pág. 41.

38 *Id.*, *El sueño creador*, Madrid, Turner, 1986, págs. 35 ss

39 *Ibid.*, pág. 14

40 *Ibid.*, pág. 34.

41 *Id.*, “La Guía, forma del pensamiento” en *Hacia un saber sobre el alma*, ed. cit., pág. 97.

42 *Id.*, *Notas de un método*, ed. cit., 1989, pág. 107.

su libertad”, pues “si el saber es el imán del pensamiento, una vez logrado se acumula y se alza como pasado frente al hombre⁴³”, obligando a una labor de desciframiento que constituye la tarea del pensar y que, en ocasiones, parece aproximarse a la indagación arqueológica que propone Agamben, autor con el que, a pesar de las muy manifiestas diferencias, comparte el carácter ecléctico y liminar de su escritura, así como algunas referencias teóricas, aunque quizá las más significativas coincidencias se den, por una parte, en un modo de proceder que se polariza en el trato con la lengua y la historia, por otra, en la relevancia de las categorías antropológico-culturales de “crisis” y “potencialidad”.

La tarea del pensar, tal como Zambrano la lleva a cabo, ofrece posibilidades de desarrollo y diálogo con aportaciones actuales con las que parece sintonizar. En este sentido, la “cautela arqueológica” propuesta por Agamben como regresión al punto en que algo quedó “oscuro e impen-sado”, operando como origen activo en el presente⁴⁴, sitúa su discurso, dirigido a rescatar mediante la razón lo que ésta ha dejado en la sombra⁴⁵, en un horizonte de discusión de indudable interés.

En la obra de Zambrano encontramos, antes que una teorización de estas cuestiones, la puesta en ejercicio de un pensar que la arqueología de Agamben, al atender a lo implícito en las distintas formas de saber –al plano de la *Urgeschichte*, operando en la base de la eficacia histórica de cada presente⁴⁶– ayuda, sin duda, a clarificar. Es éste un plano, al que se accede por una práctica deconstructiva, en el que los objetos exhiben sus *signaturae*, signos que manifiestan cualidades invisibles de las cosas que hacen inteligible el mundo, en clara analogía, en su función y sus referencias teóricas, con las imágenes simbólicas de la autora.

Conclusiones

“El estilo hace por sí mismo sus afirmaciones, expresa su propia noción de lo que importa. La forma literaria no se puede separar del contenido filosófico, sino que es, por sí misma, parte de ese contenido”, de modo que “la forma y el estilo no son características secundarias⁴⁷”. Es esta una consideración que, aunque referida específicamente al ámbito de la ética y a la narrativa, orienta buena parte de la investigación de Nussbaum y adquiere un carácter general de especial interés para una lectura de Zambrano. Ciertamente, la atención a las imágenes en el discurso filosófico de esta autora como rasgo de su “estilo”, esencialmente vinculado a su proyecto teórico, permite no sólo subrayar su

43 *Ibid.*, pág. 106.

44 *Vid.*, por ejemplo, AGAMBEN, Giorgio, *Signatura rerum. Sul metodo*, Turín, Bollati Boringhieri, 2008, especialmente el capítulo “Archeologia filosofica”, pág. 82-111.

45 Para una discusión en torno a las posibles relaciones entre los planteamientos entre ambos autores pueden ser de interés las sugerencias de MORENO SANZ, Jesús en los 4 volúmenes que componen *El logos oscuro: tragedia, mística y filosofía en María Zambrano*, Madrid, Verbum, 2008. Para la relación, concretamente, entre la racionalidad zambraniana, en su forma de “razón sumergida”, y el arte puede verse MURCIA, Inmaculada, *La razón sumergida. El arte en la obra de María Zambrano*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2009.

46 De hecho, este es el planteamiento que orienta su idea de la contemporaneidad, por ejemplo en AGAMBEN, Giorgio, *Què vol dir ser contemporani?*, Barcelona, Arcadia, 2008.

47 NUSSBAUM, Marta, *El conocimiento del amor. Ensayos sobre filosofía y literatura*, Madrid, Antonio Machado Libros, col. La balsa de la Medusa, 2016, pág. 25-27.

aportación al lenguaje de la filosofía, sino también dibujar algunas de las líneas en torno a las cuales su pensamiento se articula. Se abren así perspectivas de investigación y posibilidades de diálogo que confirman el carácter abierto de este pensamiento, tal como Rosella Prezzo ha señalado⁴⁸, si bien profundamente coherente, en virtud de su fidelidad a la palabra unida a un característico amor a las cosas⁴⁹ en el que se cifra la originalidad de su filosofía que, anclada en el materialismo español, se nos ofrece comprometida con un proyecto de futuro.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio, *Signatura rerum*, Turín, Bollati Boringhieri, 2008.
- ANDREU, Agustín, "Preliminares" en ZAMBRANO, María, *Cartas de La Pièce (Correspondencia con Agustín Andreu)*, Valencia, Pre-textos, 2002.
- BLUMEMBERG, Hans, *Las realidades en que vivimos*, (trad. al castellano de P. Madrigal), Barcelona, Paidós, 1999.
- DE LUCA, Pina y LAURENZI, Elena, *Por amor de materia. Ensayos sobre María Zambrano*, Madrid, Plaza y Valdés, 2014.
- MAILLARD, Chantal, *La creación por la metáfora*, Barcelona, Anthropos, 1992.
- MAILLARD, M^a Luisa, *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1997.
- NUSSBAUM, Marta, *El conocimiento del amor. Ensayos sobre filosofía y literatura*, Madrid, Antonio Machado Libros, col. La balsa de la Medusa, 2016.
- PREZZO, Rosella, *Pensare in un'altra luce. L'opera aperta di María Zambrano*, Milán, Raffaello Cortina, 2006.
- TOMASSI, Wanda, *María Zambrano. La passione della figlia*, Nápoles, Liguori, 2007.

48 PREZZO, Rosella, *Pensare in un'altra luce. L'opera aperta di María Zambrano*, Milán, Raffaello Cortina, 2006, conecta directamente el carácter abierto de la escritura zambraniana con la utilización de imágenes que son expresión de un pensamiento vivo que atiende a lo impensado, poniendo el acento en la visibilidad que permite una "inédita rearticulación de la relación entre ver y pensar, imagen y palabra" (pág. 22) así como en el "gesto y la voz", signos de la "experiencia viva del pensar" (pág. 54)

49 En este sentido, DE LUCA, Pina y LAURENZI, Elena, en *Por amor de materia. Ensayos sobre María Zambrano*, Madrid, Plaza y Valdés, 2014, han caracterizado la obra de Zambrano por su aceptación de "la ley de la corporeidad", recreando el movimiento del pensar con sus rasgos y modalidades (pág. 15) de una "razón estética" (De Luca) atenta a las cosas en su pluralidad y ligereza que se expresa en una "escritura con chispas de luz" (en expresión de Laurenzi) que recupera la gravedad como "dimensión de lo que vive en conexión con la tierra" (pág. 47) captando el "secreto de la ligereza".

ZAMBONI, Chiara (ed.), *María Zambrano, in fedeltà alla parola vivente*, Florencia, Alinea, 2002.

ZAMBRANO, María, *El sueño creador*, Madrid, Turner, 1986.

—, “A modo de autobiografía” en *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, nº 70/71, marzo-abril 1987.

—, “Del método en filosofía o de las tres formas de visión” en *Anthropos. Suplementos*, nº 2, 1987.

—, *Notas de un método*, Madrid, Mondadori, 1989.

—, *Para una historia de la piedad*, Málaga, Torre de las palomas, 1989.

—, *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 1990.

—, *Filosofía y poesía*, Madrid, FCE, 1993.

—, *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1993.

—, *La confesión: género literario*, Madrid, Siruela, 1995.

—, *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2000.

—, *Cartas de La Pièce (Correspondencia con Agustín Andreu)*, Valencia, Pre-textos, 2002.

—, *Las palabras del regreso*, ed. de M. Gómez Blesa, Madrid, Cátedra, 2009.

—, *Algunos lugares de la pintura*, ed. de P. Chacón, Madrid, Entelequia, 2012.

Publicaciones periódicas:

Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”, 2002, nº 4.

Europe, noviembre-diciembre de 2014, nº 1027-1028.

