

ROSA INIESTA MASMANO (ed.)

MUJER VERSUS MÚSICA

Itinerancias, incertidumbres y lunas

Colección Música e Interacciones



RIVERA EDITORES

ÍNDICE

Presentación	pág 5
Edgar Morin	
Proemio	pág 7
Rosa Iniesta Masmano	
Caminos escondidos bajo techos de cristal. Perspectivas feministas en torno a la discriminación de las mujeres en la creación musical.	pág 9
Marisa Manchado Torres	
Latinoamérica y el feminismo en música: caminos recorridos.	pág 37
Carmen Cecilia Piñero Gil	
Análisis histórico de la situación de las músicas, de Europa a América del Norte	pág 77
Sophie Stevance	
De cómo y cuándo se comenzó a investigar y escribir sobre las mujeres medievales y la música.	pág 107
Josemi Lorenzo Arribas	
Estatus de la mujer en la cultura islámica: las esclavas-cantoras (ss. XI-XIX)	pág 139
Manuela Cortés García	
Damas decimonónicas. En el testimonio de la <i>Historia de la Música Española</i> de Mariano Soriano Fuertes	pág 199
Álvaro Zaldívar Gracia	

María Zambrano: Ser/caja de música	pág 223
Susan Campos Fonseca	
<i>Apéndice: “El canto” (Cuaderno M-375)</i>	pág 246
María Zambrano (transcripción y edición de Susan Campos Fonseca)	
Fátima Miranda / Ecos de una voz nómada	pág 253
Christine Esclapez	
<i>OIKABETH.</i> (Olin Ikis pan Katuntah Bebezah Thot)	
Movimiento de mujeres guerreras que abren caminos	
y esparcen flores. Sinfonía guerrera en un movimiento	
	pág 307
Leticia Armijo	
Vetas abiertas. De bailarinas y creadoras mexicanas:	
Claudia Lavista, Alicia Sánchez y Evoé Sotelo	
	pág 347
Margarita Tortajada Quiroz	
Joëlle Léandre, fragmentos de una mujer itinerante	
	pág 383
Julia Suero	
Teoría feminista, complejidad y musicología	
	pág 409
Ana Sánchez Torres	

PRESENTACIÓN

Siempre hay una brecha abierta, incertidumbre. Las itinerancias de las mujeres músicas desviantes generan andaduras insospechadas, en las que siempre se renace. La música es un momento genésico, constructor, fabuloso, en el que puede alcanzarse el éxtasis. La violencia de esta emoción vuelve sin cesar, renovada en cada luna. La música puede generar estados estéticos extraordinariamente intensos.

Lo inefable se nutre de música y la música de lo inefable y, así, surge lo indecible. En el seno del imaginario femenino de *Mujer versus Música* emerge la unidualidad humana, *los dos sexos del espíritu*. La música nos habla sin palabras, pero las contamina amplificando su sentido y éstas, las palabras, se introducen en la música para orientarla semánticamente. Es un juego. El carácter esencial de la música es su *indecibilidad*.

Mi querida musicóloga Rosa Iniesta me pide que presente este trabajo colectivo y veo en él un tejido de complejidades, con las propiedades emergentes de la voz que no calla a pesar del silencio, en medio del murmullo incesante de la incertidumbre al mismo tiempo que la llamada a lo identitario femenino. Los textos se encabalgan unos en otros, se religan unos con otros. La epistemología de la complejidad del mundo se beneficia del rostro femenino de la música, que nos devuelve una parte que no estaba visible: el dinamismo, la fuerza en movimiento de la búsqueda incesante de las Mujeres frente a la Música.

Edgar Morin

PROEMIO

Es indudable que el tema mujeres, género y feminismo en música está aún en devenir. *Mujer versus Música* efectúa su aportación siguiendo la línea creativa del hacer/decir: yo coordino, ellas y ellos dicen. Es por eso que hablarán las autoras y autores en las páginas que siguen, tras esta breve incursión que pretende presentar lo que por sí mismo ya presenta.

Soy de la idea de que un trabajo de edición se produce en el transcurso de una interacción sonido/silencio; también, origen de la música. Las palabras vuelan de un lado a otro, para quedar después en el más dulce silencio. Tan solo aclarar la decisión bibliográfica: al final de cada texto, para facilitar las fuentes a la lectora o lector con interés, se recopilan las referencias de cada texto en particular. Globalmente, el objetivo ha sido alcanzado trazando huellas identitarias, creando referentes, rescatando puntos de vista, datos, opiniones, creaciones: la excelencia de los escritos aquí compilados ha conseguido mostrar la unidad en la diversidad poniendo a la Mujer frente a la Música.

Sirva este corto espacio que me permito aquí, para confesar uno de los mayores estímulos en la gestación de esta idea: *Mujer versus Música* es un acto de gratitud, reconocimiento, respeto y un profundo afecto a Ana Sánchez Torres, gran amiga, excelente investigadora del bucle feminismo/complejidad y directora de mi tesis doctoral.

Ana dice (entre muchas otras cosas) que *no se es MUJER, se es mujer situada, con múltiples pertenencias: edad, etnia, clase social, género, situación geopolítica...* y que todas estas pertenencias individuales y colectivas se producen en bucle, un circuito propuesto por Edgar Morin para ayudar a comprender cómo las partes, antagonistas, complementarias y concurrentes, interactúan entre ellas y éstas con el todo. Interacciones, itinerancias, bucles, incertidumbres, emergencias... se producen sin cesar en ciclos espirales; también, en *Mujer versus Música*. El Paradigma de la Complejidad de Edgar Morin es la herramienta epistemológica que Ana y yo utilizamos en la comprensión de nuestros mundos: Feminismo y Música; antes sólo respectivamente, ahora en bucle.

Deseo agradecer, muy especialmente, la apuesta de los autores y autoras de este libro. Su colaboración ha sido, en todo momento, magnífica y gratificante. Los escritos de Marisa Manchado, Cecilia Piñero, Sophie Stevance, Josemi Lorenzo, Manuela Cortés, Álvaro Zaldívar, Susan Campos, (María Zambrano), Christine Esclapez, Leticia Armijo, Margarita Tortajada, Julia Suero y Ana Sánchez constituyen un tejido complejo, emergencia de las conexiones entre los campos del saber, algunas ocultas, otras más familiares, pero todas estimulantes.

La imagen de la portada, de M^a Amparo Estellés, está plena de carga emotiva, personal y profesional. Su aportación desinteresada no puede quedar exenta de mi enorme gratitud.

Gracias a Rivera Editores y a la inestimable ayuda de Carmen Eva Torres. La colección Música e Interacciones que inicia *Mujer versus Música* es un nuevo desafío, un nuevo reto que aceptamos y que dará sus frutos siguiendo los criterios de la intercomunicación y de la transcomunicación de la Música. Así mismo, vaya nuestro reconocimiento a la Fundación María Zambrano (Vélez-Málaga, España) por autorizar la transcripción y publicación que ha realizado Susan Campos de “El Canto” (Cuaderno M-375), texto inédito de María Zambrano,

Por último, *un grand merci* a Edgar Morin por acceder a la invitación de escribir una *obertura musical* para este libro, generando un particular bucle apertura/cierre con su traductora al español, así mismo Ana Sánchez, cuyo texto sirve de broche en *Mujer versus Música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*.

Y gracias a las lectoras y a los lectores de este libro, sin cuya interacción, no tendría sentido.

Rosa Iniesta Masmano

MARÍA ZAMBRANO: SER/CAJA DE MÚSICA

Susan Campos Fonseca

*María es ya para mí
como una sibila
a la cual tenuemente nos acercamos,
creyendo oír el centro de la tierra
y el cielo de empireo,
que está más allá del cielo visible.*

José Lezama Lima¹

Recipiente y contenido

El pensamiento de María Zambrano, y el protagonismo simbólico que en éste tiene la Música, ha demostrado ser una fuente de conocimiento para ámbitos como la filosofía, la estética y la literatura². Razón por la que en el marco de *Mujer versus Música*, me dedicaré a la consideración de un eje fundamental de dicho pensamiento: la pregunta por un método filosófico en *sentido* musical. Acotándome a uno de

¹ LEZAMA LIMA, José: “María Zambrano” (1975), en FORNIELES, Javier (ed.): *Correspondencia entre José Lezama Lima y María Zambrano*, Ediciones Espuela de Plata, Sevilla, 2006, pp. 180-181.

² Por ejemplo, los trabajos de Jesús Moreno Sanz “Roce adivinatorio mirada remota. Lógica del sentir en María Zambrano”(1995), *Encuentro sin fin* (1996) y “Los lugares de la Música” (2003) que incluye su “Nota aclaratoria” y transcripción de los inéditos “La Música-1955”; de Juan Ruiz Rodríguez “El canto de las piedras de la aurora” (1999); de Fernando Savater “La voz de María Zambrano” (2000); de Pedro Salinas Martínez “De la noche, el ruido, y el silencio: Fuga nº3” (2001); de María João dos Santos das Neves Passagens ou Sobre a Possibilidade de Continuidade entre Pensamiento e Vida na Filosofia de María Zambrano (Tesis Doctoral, 2002), “Razón poética y círculo de quintas. La Musicalidad de la palabra zambranianiana” (2004), y “A música do pensamento em três andamentos” (2006); de Joaquín Verdú de Gregorio, “María Zambrano: olvido, música y palabra” (2004); de Guillermo McGill, “Antología para músicos: Fragmentos de María Zambrano”(2004) y “De la música, las ideas y la verdad. Homenaje a María Zambrano” (2004); de Carmen Pardo, “Vibraciones del pensar” (2004); de Fermín Higuera “Lo musical en María Zambrano” (2004); de Mercedes Sola, “Música, metamorfosis de la razón” (2005); de Inmaculada Murcia Serrano, “La metamorfosis de la razón poética en razón musical: análisis de Poema y Sistema de María Zambrano” (2005). Y más recientemente de la musicología, como en el caso de Francisco Martínez González, “Introducción al pensamiento musical de María Zambrano” (2005), “Algunas puntualizaciones sobre La Agonía de Europa de María Zambrano y La Música” (2006), *El pensamiento musical de María Zambrano* (Tesis Doctoral, 2008), y por último, compartiendo espacio en el Nº4 de *Antígona*, “Notas sobre el pitagorismo en María Zambrano”, y nuestro artículo “Entre María Zambrano y Eugenio Trías: “de la música en la persona y en <>”.

sus aspectos constitutivos: lo “sagrado femenino”³. Problema de investigación que encuentra eco en un escrito de la filósofa española Celia Amorós titulado: “Sólo se vive verdaderamente cuando se transmite algo (En homenaje a María Zambrano)”⁴.

Escrito a manera de “Treno”⁵, Amorós señala cómo en su autobiografía María Zambrano “evoca, al tratar de reconstruir su proyecto de vida, tres cosas que no pudo ser. En primer lugar, caja de música...”, en segundo lugar caballero templario, y por último centinela, pero no podía ser nada de aquello; fue entonces cuando encontró el pensamiento⁶. Amorós es capaz de identificar este punto álgido de la confesión zambraniana, y le cita: “...cuando me di cuenta de que no podía ser, de hecho, nada, encontré el pensamiento”. Y es ahí donde evidencia la unión en la fractura, porque Zambrano:

... en el ámbito del pensamiento fue, como filósofa, todo aquello que no había podido ser : caja de música, porque María Zambrano hace una filosofía que es poesía; caballero templario: el exilio, por fidelidad a sus ideales republicanos, le deparó viajes y aventuras, lazos de hermandad con la aristocracia de la cultura de sus compañeros de exilio, basados en convicciones filantrópicas compartidas, como el poder de la educación para “reforma del entendimiento español”, *versus* el poder cerril que se impuso; centinela, porque mantuvo siempre la lucidez vigilante de quien hizo del pensar un juramento...⁷

Celia Amorós remite, a partir de esta breve reflexión, a la **condición “órfico-pitagórica”** que Zambrano eligió para sí misma⁸, aquella en la que

³ En este sentido han sido fundamentales para nuestro estudio el libro de Ediciones Espuela de Plata, CLÉMENT, Catherine y KRISTEVA, Julia (trad. por Maribel García Sánchez): *Lo femenino y lo sagrado*, Ediciones Cátedra, Universitat de València, Vol. 58 de Feminismos, 2000; y el conjunto de estudios publicados en la Revista *Aurora*, Nº 1, del Seminario María Zambrano, Universitat de Barcelona, 1999. Respecto a lo “sagrado femenino”, si partimos de las definiciones que da la Real Academia de la Lengua (RAE): *lo sagrado* es aquello “Digno de veneración por su carácter divino o por estar relacionado con la divinidad. Que es objeto de culto por su relación con fuerzas sobrenaturales de carácter apartado o desconocido. Perteneciente o relativo al culto divino”. Y *lo femenino*: “Propio de mujeres. Perteneciente o relativo a ellas. Que posee los rasgos propios de la femineidad. Dicho de un ser: Dotado de órganos para ser fecundado. Perteneciente o relativo a este ser.” Disponibles en: <http://www.rae.es/rae.html> (consultado el 27/04/2010). Por lo tanto, en este estudio se entenderá como “sagrado femenino” aquello que, por su carácter divino, por estar relacionado con la divinidad, y/o fuerzas sobrenaturales de carácter apartado o desconocido, ha sido vinculado con las mujeres o rasgos entendidos como “propios” de la femineidad, en la Cultura occidental.

⁴ AMOROS, Celia: *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*, Ed. Cátedra (Feminismos), Madrid, 2007, pp. 445-448.

⁵ El treno (del griego *thrênos*, lamento), composición de la lírica griega arcaica, es un lamento fúnebre destinado a ser ejecutado por un coro con acompañamiento musical. Se cantaba en ausencia del muerto, al contrario que los epicédios, poemas en lo demás muy afines. Los trenos más conocidos son los de Píndaro y Simónides, que suelen utilizar el lamento por el muerto como punto de partida para la reflexión moral sobre el destino humano.

⁶ AMOROS, Celia: *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias...*, *op. cit.*, p. 446.

⁷ *Ibid.*, p. 446.

⁸ Como indica en *El hombre y lo divino* de 1955, pero cuyos antecedentes pueden seguirse hasta sus considera-

encontró manifiesta la unión entre música y poesía (orfismo), música y razón (pitagorismo), conformando, en la historia sacrificial de su propia vida, una Némesis⁹ (*Áurea Mediocritas*), “razón mediadora” que pensó durante su existencia exiliada. Condición que, según la propia confesión zambraniana, entendió desde niña, encontrándola en la imagen simbólica de una “**caja de música**”, porque “... tendría que ser una caja de música inédita”, de su música, de la música de sus pasos y sus acciones¹⁰. **Música, Pensar, Ser**, éste es, quizás, el mapa críptico de un camino que Zambrano emprendió.

Muchos son los temas a tratar en lo relativo al problema de la Música en el pensamiento filosófico zambraniano, pero ella no nos dejó “música práctica”, sino la presencia, en su obra, de una especie de “música especulativa”¹¹, un interés por la música como proceso. Presencia que, en lo que respecta al tema de este ensayo, sólo ha sido levemente insinuada por el Dr. Francisco Martínez González, quien en su tesis doctoral *El pensamiento musical de María Zambrano* (2008), propone:

...se trata casi de generar *imágenes simbólicas*, aquellas que alcancen a hacer visibles las redes de relaciones, remisiones y reminiscencias que nutren la danza de su pensar [el de Zambrano] (...) Los aspectos de género, la equivalencia de la razón poética zambraniana con una “razón femenina”, y la posible iluminación que para este enfoque pudiera derivarse de la música... territorios cuya existencia apenas podemos más que conjeturar.¹²

Territorio al que me acercaré, guiada por una de sus obras menos conocidas, *Notas de un método* (Mondadori, 1989), donde pregunta por un método filósofo en *sentido* musical¹³. Ahora bien, la conjetura anterior, en la

ciones dedicadas a la poesía de José Lezama Lima. En: ZAMBRANO, María: “La Cuba Secreta”, *Orígenes*, Año V, núm. 20, 1948, p. 6.

⁹ Némesis presente en sus escritos de 1958, como en *Persona y Democracia. La Historia sacrificial*, donde señala que “no es posible retroceder al no-ser, no le es posible al hombre sustraerse a la Némesis. En: ZAMBRANO, María: *Persona y Democracia. La Historia sacrificial*, Anthropos, Barcelona, 1988, p. 57.

¹⁰ ZAMBRANO, María: “A modo de autobiografía”, *María Zambrano, pensadora de la Aurora* (Dossier), Revista *Anthropos*, N° 70/71, 1987, p. 70.

¹¹ Como lo demuestra su pensamiento recogido en “El canto” (Cuaderno M-375), inédito incluido como Apéndice a este trabajo (la transcripción y edición es mía). En relación a la “música especulativa”, son fundamentales los estudios realizados por el musicólogo inglés Joscelyn Godwin.

¹² MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco: *El pensamiento musical de María Zambrano*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2008. Disponible en: <http://hera.ugr.es/tesisugr/17612858.pdf> (consultado el 04/02/2010), p. 22.

¹³ Este aspecto es un problema en sí mismo, al que dedico mi artículo “La pregunta por un método filosófico posible en *sentido* musical”, publicado en *Antígona*. Revista de la Fundación María Zambrano, Número 6, Vélez-Málaga (en prensa). Debo mencionar también el libro de Joaquina Labajo *Sin contar la música. Ruinas, sueños y encuentros en la Europa de María Zambrano* (Endymion, Madrid, 2010), donde la autora recupera claves a partir de las cuales dar sentido, en contexto, a la hermética afirmación de Zambrano donde asegura que sus “notas” no son anotaciones sino “notas en sentido musical”, rescatando el valor de contextos

que se entrevé un determinismo biológico y cultural, pues asume la unidad *mujer/femenino* en tanto posible en el pensamiento musical occidental¹⁴, plantea la relación *razón femenina/razón musical* en *sentido* alternativo a un Logos entendido como “falocéntrico”¹⁵, entablando, a su vez, comunión con escuelas filosóficas postmodernas que, como en Deleuze y Guattari, evidencian un *devenir femme* del pensamiento como posibilidad deconstructiva, como “Némesis musical”, en el sentido que el filósofo y estudioso zambraniano Jesús Moreno Sanz da al término¹⁶.

Pero recuerdese, como indica Celia Amorós, que este tipo de interpretaciones derivan “en la medida en que el sujeto de la modernidad es connotado como fálico y masculino y se trata de deconstruirlo... por pura lógica de la inversión— bajo el signo de la feminidad como subtexto de género”¹⁷. Problema que, además, tiene su correspondencia en los Estudios sobre las mujeres, género y feminismo en música, planteando complejas interrogantes en relación a la “neutralidad” del pensamiento en su condición encarnada, y los propios subtextos de género presentes tanto en el pensamiento musical como en el filosófico.

Por esta razón lo “sagrado-femenino”, en el marco de la pregunta por un método filosófico en *sentido* musical, requiere ser abordado *en relación* a este tipo de presupuestos, que conjeturan acerca de equivalencias entre “la razón poética zambraniana” y una “razón femenina”, planteando un problema de género en el discurso filosófico zambraniano, relativo, en este caso, al carácter simbólico de la Música¹⁸. Pero esto no supone que Zambrano fuese feminista o postmoderna, sino la pregunta de cómo lo “sagrado-femenino” está presente en sus *notas* acerca de un *método*, de un pensar posible en *sentido* musical, y el cómo este *sentido* es posible para María Zambrano.

concretos, valorando sus cambios y transformaciones a lo largo del siglo, descubriendo una otra historia de la cultura y la música del siglo XX.

¹⁴ La tesis del Dr. Martínez González es un estudio de Musicología histórica.

¹⁵ A este respecto, las referencias del Dr. Martínez González son los estudios sobre las mujeres, género y feminismo en música.

¹⁶ Moreno Sanz, en consonancia con la sentencia de Zambrano en *Persona y Democracia*, indica, en su artículo “Roce adivinatorio mirada remota. Lógica del sentir en María Zambrano” de 1995, cómo: “...Una especie de “obediencia” a un logos que se reparte por las entrañas. Es el sentido literal y etimológico de Némesis (raíz, nem: repartir, trasladable a su sentido derivado “comunicar” con medida, con justicia, “distribuir”). Se trata, pues, de una especie de Némesis musical mediante la que esta pensadora desgrana en sus “suertes”, “Moiras” y destinos las operaciones de la lógica”, en MORENO SANZ, Jesús: “Roce adivinatorio mirada remota. Lógica del sentir en María Zambrano”, en *Isegoría*, 1995, pp. 162-176.

¹⁷ AMORÓS, Celia: *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias...*, op. cit., pp. 418-419.

¹⁸ A este respecto un estudio comparativo con los trabajos del etnomusicólogo alemán Marius Schneider es fundamental.

Notas de un método

Con el objetivo de acercarme a este complejo problema de investigación¹⁹, quisiera remontarme a la alegoría simbólica de las tres musas: Meditación, Memoria, Canto (Voz)²⁰. *Mousiké* identificada con formas de pensamiento encarnado desde un simbolismo matricial, matriarcal²¹, que además remite a un texto zambraniano: “La voz abismática”, de 1986. Texto en el que la filósofa española hace referencia al nacimiento común de palabra y música, recordando como: “En los vasos griegos más arcaicos figuran el maestro y el discípulo, y el maestro tiene en su mano una lira. Enseñaba música, lo enseñaba todo con música (...) La música y el canto nacen unidos”²².



Mnemea (Memoria), Meletea (Meditación), y Aoidé (canto, voz)”
Museo Arqueológico Nacional, Atenas.²³

Al invocar este nacimiento conjunto, Zambrano remite a una escisión fundamental del pensar en la cultura occidental, escisión manifiesta en la idea de música absoluta. Para exponer lo significativo de esta referencia,

¹⁹ CAMPOS FONSECA, Susan: *Némesis musical en María Zambrano (Estudio de Notas de un método)*, dirigido por la Dra. Juana Sánchez-Gey, Universidad Autónoma de Madrid, leído y aprobado el 2 de octubre del 2009, inédito.

²⁰ Según Pausanias de Lidia, En sus *Hellados Periegesis* (Descripción de Grecia). Léase de la traducción directa del griego de Michel Tichit: “Les fils d’Aloeus pensaient que les Muses étaient au nombre de trois, et ils leur donnèrent les noms de Méléte (Soin), Mnémè (Mémoire) et Aoidé (Chant)”, en *Périégèse*, 9, 29.

²¹ BOWMAN, Wayne: *Philosophical Perspectives on Music*, Oxford University Press, New York, 1998, p. 363. Bowman habla de “Matriarchal muse”, pero estas deidades eran consideradas “dioses femeninos”, no “mujeres”, diferencia presente en el complejo pensamiento alegórico zambraniano.

²² ZAMBRANO, María: “La voz abismática”, en *CULTURAS, Diario 16*, n° 87, 1986, p. III.

²³ Bajorrelieve de un pedestal de mármol, conservado en Mantinea, Arcadia, antiguamente escenario de la base de un conjunto de esculturas de la Trinidad de Delos Leto, Apolo y Artemisa, o de un altar. Los relieves son de estilo praxiteliano y son probablemente obra de un discípulo del gran escultor (Praxiteles), a mediados del siglo IV a. C.

considérese la opinión del musicólogo Carl Dahlhaus, que en su libro *La idea de la música absoluta*, explica el estado de la cuestión, identificando como “el antiguo concepto de la música contra el que tuvo que alzarse la idea de la música absoluta fue aquel que, procedente de la antigüedad, jamás se puso en duda hasta el siglo XVII: que la música, como Platón la definió, consta de armonía, ritmo y logos”²⁴. Pero esta fractura entre *musicar* y *pensar-decir*, que los entiende, simultáneamente, en tanto que ambos son en la Música y en el Logos como experiencias de conciencia, encuentra, a su vez, otra preocupación fundamental para el pensamiento zambraniano, ya que para la filósofa: **“De todas las zonas que nos constituyen, sólo la conciencia no tiene música...”**²⁵

La invocación del nacimiento conjunto de música y palabra expone así el primer aspecto que debe considerarse en relación a la pregunta que guía este ensayo: el relativo a qué entiende María Zambrano por *sentido* musical. La respuesta puede encontrarse en *Notas de un método*, planteada en la necesidad por pensar el nacimiento de:

...la voz que no es hacia, ni sobre, ni porqué, en donde todo rastro se ha borrado; voz que está sobre el abismo, sostenida por la música, abrazada con ella. (...) ya que solamente la música, unida a la palabra, la palabra asistida por la música, nos puede dar el Paraíso mismo, y nos da los inferos, los abismos, los senos de la creación.

Porque el *sentido* musical que Zambrano busca es aquel de quien “cantando está cantándose a sí mismo, acunándose así mismo”, dándose “la identidad primera y perdida”, aquella que en *Notas de un método* llamará “la palabra recibida... el sonido, ritmo propio de cada criatura”²⁶. De este modo, la filósofa recoge un cuestionamiento ontológico presente en la alegoría matricial que reúne Meditación, Memoria y Voz. Pregunta y respuesta se reúnen así en una inquietud existencial: “Hay muchas palabras que no se han dicho nunca, hay mucho escrito que se pierde porque no ha encontrado la voz ¿Se pierde realmente? No, va a parar a otros astros, donde encontrará su sonido, su vibración, puesto que la música es astral, va más allá que la palabra y es anterior al tiempo”²⁷.

²⁴ DAHLHAUS, Carl: *La idea de la música absoluta*, Idea Musica/Books, Barcelona, 1999, p. 11.

²⁵ ZAMBRANO, María: *Delirio y Destino*, Mondadori, Madrid, 1988, pp. 157. María Zambrano escribe *Delirio y Destino* en La Habana, en 1952, con motivo de la convocatoria de un premio literario en Ginebra, aunque no será publicado hasta mucho más tarde, en 1988, por la editorial Mondadori de Madrid.

²⁶ ZAMBRANO, María: *Notas de un Método*, Mondadori, Madrid, 1989, p. 40. Pensamiento presente también en “El canto” (Cuaderno M-375).

²⁷ *Ibid*, p. 40.

Según estas afirmaciones, identifica lo *abismático* y lo *astral* como propiedades de la Música, reunidas medularmente en una condición “órfico-pitagórica”, capaz de plantear un *sentido* musical en relación a un *Logos*, es decir: Palabra, Ser y Tiempo nacen conjuntamente porque son en una Música (donde encuentran su sonido-ritmo propio)²⁸. Y agrega una pregunta más: “¿Será una voz de mujer la que encierre el secreto?”²⁹ *Logos que profetisa y legisla*³⁰, del que Sócrates recibió su “Conócete a ti mismo”, y que en *Notas de un método* será entendido como precepto iniciático, polirítmico, matricial y sacrificial, inserto en el filosofar³¹.

Ahora bien, la pregunta “¿Será una voz de mujer la que encierre el secreto?” debe ser puesta en su contexto, porque Zambrano invoca en ella no sólo al Oráculo de Delfos, sino a Diotima de Mantinea, cuya existencia, según el texto, la historiografía ha rechazado: “como si aquella que sabía salvar de la peste a una ciudad sin necesidad de escribir una tragedia no tuviera poder en su voz, como si las almenas, como si las montañas, como si las arenas, como si la muralla y el cerco, el círculo y el centro, estos últimos tan pura geometría, no fueran cantos, cánticos. Porque esta escisión me parece lo más terrible, la más injusta de la cultura occidental...”³²

La filósofa nos remite a uno de sus pensamientos fundamentales: la “historia sacrificial”. Ya no sólo de la Música, reducida a concepto, sino de las voces silenciadas por un Método, para las cuales buscará otro posible en *sentido*

²⁸ A este respecto, García Bacca considera que: “...tanto ser como no ser admiten medida, y es el hombre quien se la impone. Musicalmente dicho: tanto sonido como silencio admiten, y ha de imponerles medida el Hombre, por ser y tener él que ser medida de todo: a lo sonoro impone medida, y lo medido es son – nota –; a lo insonoro impone también medida, y lo medido es pausa. Lo de lo sonoro y de lo insonoro que no admitan medida – que no puedan entrar en la unidad de medida humana – quedan de ruido o de vaga pausa... El no ser es impensable e indecible – Parménides – más el no ser sonoro – sea son o ruido – es audible y decible en notas. Es audible y notable. Las contradicciones – ser-y-no ser – son impensables, impensables a la una y a la vez – Parménides y Aristóteles –; más las contradicciones musicales, o sonoras, son perfectamente audibles; son audibles como desafinos. Oír una contradicción sonora, producirla, agravarla, son formas de desafío. Y más aún cultivarlas y hacerlas sonar a tiempo”, en GARCÍA BACCA, Juan David: *Filosofía de la Música*, Anthropos, Barcelona, 1990, p. 269. Como se verá a continuación, Zambrano propone otra lectura.

²⁹ ZAMBRANO, María: “La voz abismática”, p. III.

³⁰ En relación al logos profético en el pensamiento de María Zambrano, Angelina Muñiz-Huberman, en su artículo “María Zambrano y el Misticismo de La Cábala”, publicado en *Actas del Congreso internacional del centenario de María Zambrano*, Tomo I, Fundación María Zambrano, Vélez-Málaga, 2005, indica en el apartado “Música y Número”: “Si se da un paso más en la búsqueda de esa primera palabra originadora (sic) e imposible de pronunciar, se obtiene el concepto musical. Palabra y música no pueden separarse: forman un todo armónico que explica el ritmo del primer lenguaje. Más la música lleva ventaja al no defraudar y ser captada de una sola vez, alcanzando la eternidad en su instantaneidad, como un recuerdo del origen del tiempo. En la tradición bíblica, el sentido sagrado de la música es la guía de la palabra profética. La música propicia la invisible presencia de Dios: su mano se posa sobre el profeta Eliseo: *mientras el tañedor tocaba, la mano de Yavé fue sobre Eliseo* (2 Reyes:3-15)”, p. 288.

³¹ ZAMBRANO, María: *Notas de un Método*, p. 42.

³² ZAMBRANO, María: “La voz abismática”, *op. cit.*, p. III.

musical (sonido, vibración, ritmo propio), guiado por una razón a la que llamara “mediadora”³³. Razón posible desde una memoria que en tanto mediadora “no decaiga en mediatizadora”, como bien aclarará en su trabajo titulado “Del Método en Filosofía o de las tres formas de visión” (1972), donde medita acerca de la función mayéutica de la Memoria, “nodriza y madre del pensamiento”³⁴.

¿Una iconografía femenina?

Meditación, Memoria y Voz confluyen así en *Notas de un método*, haciéndose presentes como diálogo con la Filosofía, especialmente con Aristóteles, tal y como Zambrano pone de manifiesto en su epígrafe de apertura. Pero dicho epígrafe es también una “huella”, recordémoslo según la traducción de Tomás Calvo Martínez:

Todos los hombres por naturaleza desean saber. Señal de ello es el amor a las sensaciones. Éstas, en efecto, son amadas por sí mismas, incluso al margen de su utilidad y más que todas las demás, las sensaciones visuales. Y es que no sólo en orden a la acción, sino cuando no vamos a actuar, preferimos la visión a todas – digámoslo– las demás. La razón estriba en que ésta es, de las sensaciones, la que más nos hace conocer y muestra múltiples diferencias.³⁵

Argumento que la filósofa considerará en el apéndice final de *Notas de un método*, titulado en correspondencia: “La Visión”³⁶. Apartado compuesto por cuatro textos: “La identidad”; “La esfera”; “La perla”; y “La Rosa del Tiempo”. Textos dirigidos a su diálogo con Aristóteles, pero también con Parménides, como en “La esfera”, donde la unidad *ser-pensar* del Poema será entendida por Zambrano en función de construir una “continuidad”, una linealidad del pensamiento, que el Método posible en *sentido* musical convertirá en “La perla”, en tanto discontinuidad que permite pensar “La Rosa del tiempo”, *la cifra de la belleza en que los inferos, las raíces, se rescatan*³⁷, condición órfico-

³³ Zambrano define la “razón mediadora [como] un modo de definir la música”. En: ZAMBRANO, María: *Notas de un Método*, op. cit., p. 129.

³⁴ ZAMBRANO, María: “Del Método en Filosofía o de las tres formas de visión”, en *Río Piedras*, 1, 1972, pp. 123, 120. Texto al que además identifica como “Fragmento de un Capítulo del libro “El espejo de la Filosofía”, en preparación bajo los auspicios de la Universidad de Puerto Rico, -Facultad de Humanidades- y la Ferwerda Foundation. N. Y.” (p. 117). Libro que todavía no he podido localizar entre sus inéditos, y que quizás podría coincidir con el proyecto de *Notas de un método*, al igual que otro texto suyo titulado “Acercas del método. La balanza” (1983), insertado y ampliado en *Notas de un método* (1989), como “La balanza” (pp. 36-46).

³⁵ ARISTÓTELES: *Metafísica*, Libro primero (A), Capítulo primero “El conocimiento de las causas y la sabiduría” (Introducción y notas de Tomás Calvo Martínez), Gredos/RBA, Madrid, 2007, p. 43.

³⁶ ZAMBRANO, María: *Notas de un Método*, op. cit., pp. 133-139.

³⁷ *Ibid*, p. 139. La cursiva es mía.

pitagórica: “Ir y venir de la memoria que se acerca cada vez más al círculo³⁸ – inalcanzable ciertamente– despegando, liberando al ser humano del tiempo que inicialmente lo envuelve y sujeta, ...envoltura en la libre espiral del *tiempo mediador*”³⁹. María Zambrano simboliza así lo que en su texto “Del Método en Filosofía o de las tres formas de visión” entiende como:

...el verbo usado por Platón [que] al comienzo del Libro VI de la “República”.... dice *διεξιυλθοντες* “discurrir entre nosotros”. Y discurrir, cosa sabida, es el ir y venir del pensamiento, el movimiento del pensar cuando al fin logra su libertad, como agua de una fuente que por fin abre su propio cauce. Mas ¿qué sucede en este discurrir, en este ir y venir del pensamiento que aquí encuentra su adecuación con el ir y venir corporal?⁴⁰

Es así como la pregunta por el *ir y venir del pensamiento y la memoria* encontrará, en el apéndice “La Visión”, una correspondencia con imágenes simbólicas equivalentes a una iconografía *femenina*: “La perla”, “La Rosa del Tiempo”, en alteridad con “La identidad”, “La esfera”, que en el contexto de *Notas de un método* representan el dominio de un discurso cerrado en sí mismo, que podría ser entendido, desde propuestas como las de Joanna Frueh, como un “Ser “(cor)recto” ...recto-fálico-virtuoso-heterosexual”, en contraposición a un “pensamiento feminista ...hecho de curvas, de recovecos, de ángulos y de irregularidades que se alejan de los caminos prescritos de la lógica histórico-artística”⁴¹.



Judy Chicago, *The Dinner Party* (“Georgia O’Keeffe plate”) Brooklyn Museum. Foto © Donald Woodman⁴²

³⁸ Al que llama también “lecho oscuro del olvido”.

³⁹ ZAMBRANO, María: “Del Método en Filosofía o de las tres formas de visión”, pp. 126-127.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 117.

⁴¹ FRUEH, Joanna: “Towards a Feminist Theory of Art Criticism”, en *Feminist Art Criticism. An Anthology*, Icon Edition, New York, 1991, p. 162. Tema que desarrolla Patricia Mayayo en su libro *Historias de mujeres, historias del arte*, Cátedra, Madrid, 2007, p. 107.

⁴² Disponible en: http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/image.php?i=39&

Con esto no pretendo encontrar una tendencia *feminista* en el pensamiento zambrano, pero sí convenciones de género presentes en el imaginario simbólico recogido por estos textos, iconografía que a su vez coincide, en términos escatológicos⁴³, con obras como *La perla preciosa* de Abû Hâmid Al-Ghazâlî, y el antiguo *Tratado de La Flor de Oro del Uno Supremo* chino⁴⁴, textos sagrados relacionados con las tradiciones sufi y budista, a las que Zambrano prestó especial atención en su trabajo filosófico⁴⁵, evidenciando una imagen dialéctica entre pensamiento oriental y occidental. Lo mismo sucede con “La identidad” y “La esfera”, que aluden a Parménides y Aristóteles. Dos discursos se encuentran, uno que parece corresponderse a “iconografías *femeninas*”, en el que subyace, a su vez, la referencia a un pensamiento “oriental”, y otro, relativo a un legado occidental: la constitución de un Método para el pensar llamado “Filosofía”.

I. El método que se busca

En este sentido, el primer capítulo de *Notas de un método* se titula “El método que buscamos en estas notas”. Como introducción, y en consonancia con su “Del Método en Filosofía o de las tres formas de visión”, Zambrano afirma su intención por fluir, “discurrir” y no adoctrinar, por manifestar saberes fragmentados y un saber transmisible: la experiencia. La experiencia del “ser propio”, que fluye en tanto abierto a su posibilidad, unidad vida-pensamiento/cuerpo-mente/ser-en-carnado. La filósofa es guiada por una preocupación principal, no generar: “un pensamiento que se cierra y acaba en sí mismo”⁴⁶.

image=404&b=ps (consultado el 24/04/2010).

⁴³ Entendidos como estudios de las realidades últimas, del término griego *ésjatos* (último) y *logos* (estudio), es decir, tratar de los *ésjata*, o realidades últimas.

⁴⁴ Este aspecto amerita ser considerado en relación al interés de Zambrano por la obra de Carl Gustav Jung, como indica Chantal Maillard en su libro *La creación por la metáfora: introducción a la razón-poética* (Anthropos Editorial, 1992), especialmente en el epígrafe “El ser y la estructura de la persona. Jung y Zambrano”, pp. 63-78.

⁴⁵ A este respecto Chantal Maillard en su artículo “Zambrano y la tradición”, expone como: “Henri Corbin, en su *Historia de la filosofía islámica*, señala la importancia del relato simbólico para la realización espiritual y la diferencia entre símbolo y alegoría, siendo producto, esta última, de la degradación de lo imaginativo en imaginario (ficticio). El valor de síntesis de la imaginación ha sido objeto de muchos y diferentes indagaciones, tanto en las vías prácticas de la espiritualidad tradicional (el sufismo de Ibn Arabi, la filosofía de la luz de Sohrawardî, las escuelas tántricas del budismo tibetano o las técnicas de visualización del yoga) como en las divagaciones especulativas y críticas como las del psicoanálisis junguiano o la poética del ensueño de Bachelard. Ya se utilice como guía en la evolución mística o como instrumento de conocimiento personal, la imaginación activa se presenta como mundo intermedio entre lo sensible y lo inteligible, capaz, según Ibn Arabi, Dufrenne (*Fenomenología de la experiencia estética*, II) o Merleau-Ponty (*Lo visible y lo invisible*), entre tantos otros, de espiritualizar el cuerpo y corporeizar el espíritu”, en MAILLARD, Chantal: “Zambrano y la tradición. *Acerca de Zambrano*, Centro Virtual Cervantes. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/actcult/zambrano//acerca/maillard.htm> (consultado el 06/02/2009).

⁴⁶ ZAMBRANO, María: *Notas de un Método*, op. cit., p. 11.

Este método que se busca, posible en *sentido* musical (porque cada criatura tiene su sonido), será expresado en un primer momento a través de la oposición entre dos entidades: “melodía-discontinuidad” y “ritmo-repetición”. Entidades que, por cierto, no implican conceptos cerrados, siendo utilizadas en diferentes secciones de *Notas de un método* sin pretender un significado único⁴⁷. Pero esta aparente dicotomía entre ritmo conceptual y melodía creadora, establecida en términos de contingencia, tendrá por objetivo materializarse en el discurrir del texto, hasta llegar a: **el sonido propio del ser polirítmico humano**⁴⁸.

En este pensamiento puede identificarse una referencia a la tratadística musical griega, primero en la definición de *Mousiké* como “Ciencia harmónica” (*Aurea mediocritas*); segundo, en la consideración de “melodía” y “ritmo” como sus integrantes nucleares; y tercero, en el precepto de que el *sonido* no es una *nota*, sino hasta cuando ha sido puesto en relación con otros dentro de un sistema, otorgándole su *sentido* musical, lo que tiene, bajo el testimonio de Diógenes Laercio (VII 55), una referencia estoica, especialmente en referencia al $\eta\theta\omicron\varsigma$ o “carácter, que se deriva no del *sonido*, sino de las *notas*”⁴⁹.

Según esta referencia, el $\eta\theta\omicron\varsigma$ será, por tanto, conexión entre la música y el alma o el carácter del individuo, cuyos antecedentes se encuentran ya en el siglo V a.C., en los textos de Damón, perviviendo en la recepción de los pitagóricos, Platón y Aristóteles, como $\varphi\upsilon\sigma\iota\kappa\omicron\varsigma\ \lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ o “cierta relación natural” entre música y palabra poética, es decir, del texto *anotando musicalmente*, que contiene esta “adecuación natural”, donde la línea tonal de las palabras no se ve violentada por la línea tonal de la melodía⁵⁰.

La presencia de esta “tradición” en el pensamiento zambraniano, permite identificar una intencionalidad, porque la filósofa encontrará en dicha “tradición” una Némesis musical en tanto Resistencia. Resistencia frente a una “violencia” del pensar filosófico, que cree posible contrarrestar *anotándolo musicalmente*, lo que no implica sólo una experiencia estética del texto filosófico, sino la “revelación del infierno, de los infiernos de la

⁴⁷ Por ejemplo sentencia que *no ser más que ritmo-concepto-repetición es un infierno*; pero a su vez, en este mismo apartado, indica como en ese descenso a los infiernos brotan amor y libertad, ritual liberador del alma, donde el sujeto apresado alcanza su *ser*, su *sonido*, porque “sólo «in extremis» el hombre piensa, sólo «In articulo mortis», pues, se da el pensar”, en ZAMBRANO, María: *Notas de un Método*, op. cit., pp. 12, 20.

⁴⁸ *Ibid*, pp. 44-45. Actualmente investigo las fuentes etno-históricas de este pensamiento zambraniano, aquí me limito a mencionar la presencia de elementos relativos a la tratadística musical griega.

⁴⁹ Aspectos que analizo en *Némesis musical en María Zambrano* (UAM, 2009, inédito), centrándome en la consideración zambrana de Séneca y la “razón mediadora”.

⁵⁰ Para una consideración especializada recomiendo el artículo de Pedro Redondo Reyes, “Sexto Empírico y la ΜΟΥΣΙΚΗ”, en *Emerita: Revista de lingüística y filología clásica*, Vol. 72, nº 1, 2004, pp. 95-120.

temporalidad que son las entrañas”, tal y como expone en su texto “El Origen de la Música. *El Amor*”⁵¹.

Se evidencia de este modo otro eje neurálgico en este *sentido*, ya que para la filósofa: “el amor es ansia del otro, y puede ser devorador. Pero cuando se hace camino, *método*, puede darse la vía unitiva, el poder, la atracción de la unidad del centro, *repartida*, unificadora, unificante”⁵². Porque ya en su conjunto de 1955, publicado por Jesús Moreno Sanz como “La Música”⁵³, Zambrano describe este *sentido* musical como un desentrañar, como “manifestación amorosa del infierno”⁵⁴, refiriéndose a “La Música que nace del **corazón** o de las **entrañas** del abismo del ultraolvido”⁵⁵, aquella capaz de desplegarse entre la *alétheia* del *mythos* y el *lethos* del *logos*⁵⁶.

Corazón y entrañas serán por tanto dos centros yuxtapuestos en la balanza de esta “Némesis musical”, reunidos en una “metáfora del corazón”, que en *Notas de un método* describe como “un espacio viviente para que el tiempo de la vida vaya naciendo”⁵⁷, tiempo de la vida que es en tanto “la Música desentraña el tiempo”. Siendo el corazón “el único que de nuestro ser da sonido”, único centro de nuestro ser con “sonido propio”, ritmo que “puebla la extensión del tiempo y lo interioriza, y así lo vivifica”⁵⁸, repartándose por las entrañas.

Esta coincidencia entre metáfora del corazón, entrañas, y sonido vital propio no es casual sino causal. Por esta razón, en otro texto titulado “Música y Filosofía”⁵⁹, coincidiendo con la tratadística griega, indica cómo el *sonido* (“experiencia que precede a todo método”⁶⁰), se vuelve *nota*, confiriéndole su *sentido* musical, ya que “el método ha debido estar desde un principio en una cierta y determinada experiencia, que por virtud de aquél llega a cobrar cuerpo y forma, figura”⁶¹. Integrando, en *sentido* musical, “los saberes fragmentarios

⁵¹ ZAMBRANO, María: “El Origen de la Música. *El Amor*”, en *Archipiélago*, nº 59, 2003, p. 120.

⁵² ZAMBRANO, María: *Notas de un Método*, p. 63. La cursiva es mía.

⁵³ ZAMBRANO, María: “La Música” (1955). Inéditos publicados por Jesús Moreno Sanz en la revista *Archipiélago*, nº 59, diciembre de 2003, pp. 115-122.

⁵⁴ ZAMBRANO, María: “El Origen de la Música”, en *Archipiélago*, nº 59, 2003, p. 117.

⁵⁵ ZAMBRANO, María: “Fenomenología de la Música”, en *Archipiélago*, nº 59, 2003, p. 119. La negrita es mía.

⁵⁶ Como lo expone la filósofa colombiana María Cecilia Posada González (Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquía), en su artículo “De la Aletheia en el Mythos al Lethos en el Logos”, en *Cuestiones Teológicas*, 40, 1998, pp. 95-107.

⁵⁷ ZAMBRANO, María: *Notas de un Método*, *op. cit.*, p. 72.

⁵⁸ ZAMBRANO, María: *La Razón Sumergida. Antología crítica* (ed. Jesús Moreno Sanz), Siruela, Madrid, 2004, p. 240.

⁵⁹ ZAMBRANO, María: “Música y Filosofía”, en *Archipiélago*, nº 59, 2003, p. 121.

⁶⁰ ZAMBRANO, María: *Notas de un Método*, *op. cit.*, p. 18.

⁶¹ *Ibid.*, p. 18.

a los que el hombre, especialmente el de hoy, se ve sometido”⁶². Proceso a partir del cual el *Logos* puede repartirse por la entrañas, fluyendo, abriéndose cauce, discurriendo, gracias a una Némesis en este *sentido*.

1.1. La Aparición del método en Occidente

Luego de exponer el método que busca, Zambrano se refiere a la aparición del método en Occidente, un Occidente que entiende desde la Edad Moderna, y un método que señala como “Forma mentis”⁶³, construido desde la desconfianza⁶⁴, un “cifrar la condición humana en modos de dominación”⁶⁵. Pero la suya no será una argumentación historiográfica, sino un identificar focos de poder en el discurso, en el “procedimiento que se sigue en las ciencias para hallar la verdad y enseñarla”⁶⁶.

Zambrano se refiere a la claridad (*clarté*) que persigue este método occidental. Claridad basada en la homogeneidad extensiva, “bajo cuyo imperio no se pone el sol”. *Clarté* que impondrá un “tiempo lineal, sucesivo; plano y planificador”, y un modo de transitar en dicho tiempo, el cual determinará el modo de “ser hombre” de quienes lo transiten⁶⁷. Ante esta luz y tiempo sin sombra, Zambrano reclamará “una nueva concepción de la claridad, una atención a las formas discontinuas de la luz y el tiempo... Una metafísica experimental⁶⁸, que sin pretensiones de totalidad, haga posible la experiencia humana...”⁶⁹. Retoma así su diálogo con Aristóteles, y su lectura desde la modernidad a partir de Descartes.

Este método al que llamará “del camino recto”, le llevará a meditar críticamente el supuesto de “La identidad” entre vida y pensamiento, planteando la pregunta por *El puesto del hombre en el cosmos*⁷⁰. Identidad

⁶² *Ibid*, p. 11. Coincidiendo con su sentencia: “Qué es la Música: La unidad donde subsiste la pluralidad”: ZAMBRANO, María: “La Música”, p. 120.

⁶³ ZAMBRANO, María: *Notas de un Método*, *op. cit.*, pp. 24-25.

⁶⁴ En relación a este aspecto especialmente crítico del pensamiento zambraniano, debe considerarse el artículo de Carmen Revilla Guzmán “La crisis de la subjetividad moderna”, publicado en *Actas del Congreso internacional del centenario de María Zambrano*, Fundación María Zambrano, Vélez-Málaga, Tomo I, 2005, pp. 327-347.

⁶⁵ ZAMBRANO, María: *Notas de un Método*, *op. cit.*, pp. 24-25.

⁶⁶ Definición que de “Método” por la RAE, disponible en: <http://www.rae.es/> (consultado el 31/01/2009).

⁶⁷ ZAMBRANO, María: *Notas de un Método*, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁸ SÁNCHEZ-GEY, Juana: “El saber de la experiencia: metafísica y método en María Zambrano”. Disponible en: <http://www.ahf-filosofia.es/publicaciones/docs/Sanchez-GeyJ-MetafisicaMZ.doc> (consultado el 05/08/2009).

⁶⁹ ZAMBRANO, María: *Notas de un Método*, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁰ Zambrano hace referencia a *El puesto del hombre en el cosmos* de Max Scheler (se ha consultado la traducción de José Gaos, publicada por Losada (Buenos Aires), 1938, Vigésima ed. 1994. En este apartado, la utilización que Zambrano hace de “hombre” como genérico para “humano”, remite a una práctica común “al uso” que, dado su contexto, este estudio no analizará.

a partir de la que “nace la necesidad de pensar, de ver, de verse”⁷¹ (“La Visión”), no ya de ser a medias nacido, escondido, sumergido, no ya en la singularidad de lo abismático. Localizando un tipo de sujeto que encuentra su identidad en el discernir y separar: proyectándose. Un sujeto que busca el “saberse viéndose: conocerse”, con el objetivo de descubrir “por sí mismo el ser uno, idéntico, y el pensar idéntico al ser”⁷². Este camino, simbolizado por “La esfera” y “La identidad”, será abordado por el pensamiento zambrano *desde* la escisión entre un camino “Huella” (sinuoso, discontinuo), y otro “Construido” (técnico, co-recto), dualidad que determinará la historia, “pues la existencia histórica comienza con una unidad que se pierde”⁷³, revelando al ser humano como huésped más que como habitante en el mundo.

Zambrano buscará entonces huellas de un *camino recibido* en una cierta música, en una especie de música nunca del todo audible⁷⁴, un tercer camino al que no se entra “sin que el corazón se haya movido y la mente le obedezca”; porque, y volviendo a su diálogo con Aristóteles: “Mientras que el *camino sinuoso* serpenteante nace del **deseo**, de la avidez secreta y de su escondido designio que la mente ignora, el *camino llano* lo hace de una decisión de la **voluntad** que la mente obedece; caminos los dos hechos por el hombre”⁷⁵, porque “Todos los hombres tienen por naturaleza deseo de saber”, deseo por “atravesar un cerco”⁷⁶.

Es así como, según la filósofa, aparece “La tentación”⁷⁷, ya que este **saber** será una usurpación, en lugar de una orden indicadora, llamado de aquella *cierta música del tercer camino*⁷⁸. Incurriendo en escuchar el *sentido* como fórmula de iniciación definitiva, cayendo del estado de naturaleza a la historia. Historia como camino propio del ser humano⁷⁹, posible sólo a partir de esta “inicial salida del *lugar del ser* al camino”⁸⁰. Aparece entonces el **espacio**, “no como extensión que se ofrece sino como distancia que separa”⁸¹. Pero, a

⁷¹ ZAMBRANO, María: *Notas de un Método*, p. 23.

⁷² *Ibid.*, p. 28.

⁷³ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 32. Las cursivas y negritas son mías.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 35. Zambrano se refiere a un lugar donde *ser* y *estar* coincidían, utiliza para ello la alegoría del “Paraiso perdido”, siendo en “la caída” que el ser humano se encuentra. En: ZAMBRANO, María: *Notas de un Método*, *op. cit.*, p. 37.

⁸¹ *Ibid.*, p. 35.

diferencia del espacio, que establecerá una distancia entre centro y horizonte, el **tiempo** surgirá, según Zambrano, “de algo más íntimo al hombre, de la dis-continuidad, acaso reiterada ruptura... átomo de vacío que el ritmo del corazón, reiterándose⁸², tiene que salvar”⁸³.

El *sentido* musical revela aquí otro de sus significados, como mediador entre el *lugar del ser*, “lugar del solo nacimiento en inacabable revelación”, y una Música como “expresión última y final de todo”⁸⁴: *Teleología*, del griego τέλος, fin, “causa final” en el sentido aristotélico, estudio de las realidades últimas, porque “sólo «in extremis» el hombre piensa, sólo «In articulo mortis», pues, se da el pensar”⁸⁵.

El discurrir del pensamiento zambraniano remite de nuevo a una simbología compleja, la filósofa plantea de modo discontinuo, sinuoso, serpenteante, la pregunta por la aparición del Método en Occidente, poniéndola en la balanza junto a la pregunta por el camino propio del ser humano. Ambas se encuentran en una teleología “escatológica” invocada por una voz abismática, *logos que profetiza y legisla*, aquel del que Sócrates, otro foco dominante en el pensamiento occidental, recibió su precepto iniciático: “Conócete a ti mismo”⁸⁶.

1.2. La balanza: “Aquella que distribuye”

Una teleología “escatológica” de esta naturaleza parece corresponderse con una Némesis, pero ¿es ésta la balanza a la que hace referencia Zambrano?, ¿por qué busca un método capaz de “distribuir el logos por las entrañas” evitando reincidir en la identidad *ser-pensar*?, ¿es posible un método en ésta balanza⁸⁷? ¿Por qué encuentra en un *sentido* musical la posibilidad de lo que llamará una *razón mediadora*? María Zambrano deja una sentencia capaz de guiar entre semejantes preguntas: **“La Música... nace del corazón o de las entrañas del abismo del ultraolvido”**⁸⁸.

Para acercarse a este aserto, considérese por un momento la teleología planteada por la filósofa colombiana María Cecilia Posada González: *de la alétheia en el mythos al lethos en el logos*⁸⁹. Posada González comenta cómo

⁸² Porque el tiempo surge “antes que de la sucesión, de la fatalidad de la reiteración, para seguir estando, para seguir estando así”, en ZAMBRANO, María: *Notas de un Método, op. cit.*, p. 35.

⁸³ *Ibid*, p. 35.

⁸⁴ *Ibid*, p. 119.

⁸⁵ *Ibid*, p. 20.

⁸⁶ *Ibid*, p. 42.

⁸⁷ ZAMBRANO, María: “Acerca del método. La balanza”, pp. 128-129.

⁸⁸ ZAMBRANO, María: “Fenomenología de la Música”, *op. cit.*, p. 119.

⁸⁹ POSADA GONZÁLEZ, María Cecilia: “De la Alétheia en el Mythos al Lethos en el Logos”, en *Cuestiones*

en la mitología griega, *Lete* o *Leteo* (en griego antiguo Λήθη *Lêthê*, ‘olvido’ u ‘ocultación’) era uno de los ríos del Hades. Beber de sus aguas provocaba un olvido completo. Algunos griegos antiguos creían que se hacía beber de este río a las almas antes de reencarnarlas, de forma que no recordasen sus vidas pasadas. Igualmente, algunas religiones místicas enseñaban la existencia de otro río, el *Mnemósine*, cuyas aguas al ser bebidas hacían recordar todo y alcanzar la omnisciencia. Al parecer, a los iniciados se les entrenaba para recordar que se les daría a elegir entre ambos ríos tras la muerte, y que debían beber del *Mnemósine* en lugar del *Lete*.

El aserto zambraniano remite así a las trilogías: Meditación, Memoria, Voz/Música, Pensar, Ser. Pero también, y de nuevo, a “Del Método en Filosofía o de las tres formas de visión”⁹⁰, cuyo subtítulo es: “De la Memoria”⁹¹. Confluyen de este modo una “Música que nace del corazón o de las entrañas del abismo del ultraolvido”⁹² (que en *Notas de un método* se propone como teleología, *causa finalis*), y el “**átomo de vacío**”, lugar del “**sonido propio**”, de la reiteración primera del ser en el tiempo, que debe continuar palpitando para vivir, y que entre cada palpitación muere y renace⁹³. Este punto es importante porque: “**si algo del orden de las entrañas había, sería el ritmo, sonido propio de cada criatura**”⁹⁴.

La referencia al “átomo de vacío” resuena de este modo en el imaginario simbólico zambraniano, especialmente en relación a “La Rosa del tiempo”, donde se identifican ecos del *Tratado de la Flor de Oro*. Por ejemplo, en el apartado titulado “El Corazón Celestial”, donde *el método que se busca* parece coincidir con ése “...método que pone las miras en crear un cuerpo inmortal mediante “fundir y mezclar”...” porque el “espacio de una pulgada” es el “corazón celestial”, “**Vacío extremo y de la extrema Vitalidad**”⁹⁵. Ambos, ejes de la concepción teleológica y escatológica que Zambrano desarrollará en *Notas de un Método*. Se despliega así *el camino recibido*, un encontrarse entre el centro perdido y un “horizonte aún solamente vislumbrado”. Un desplegarse entre algo más allá y algo que se interpone, dado o buscado. Camino que se tiende cuando “el centro no se muestra en modo patente”⁹⁶, y

Teológicas, Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, 1988, pp. 95 – 107. La cursiva es mía.

⁹⁰ ZAMBRANO, María: “Del Método en Filosofía o de las tres formas de Visión”, *op. cit.*, pp. 117-127.

⁹¹ *Ibid.*, p. 117.

⁹² ZAMBRANO, María: “Fenomenología de la Música”, *op. cit.*, p. 119.

⁹³ ZAMBRANO, María: *Notas de un Método*, *op. cit.*, p. 35.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁹⁵ “Centro del Vacío” para los confucianos, “Terraza de la Vitalidad” para los budistas.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 39.

el horizonte es un “obstáculo inicial” a modo de vida diferente⁹⁷, diferencial, poniendo de manifiesto *identidad y alteridad*⁹⁸, la palabra recibida que era *en un principio* el ritmo-sonido propio⁹⁹, resonar en el “átomo de vacío”, Némesis musical que permite repartir el *Logos* por las entrañas, revelando un horizonte que “descubre y oculta, separa, traza o tiende a trazar una línea”¹⁰⁰.

María Zambrano retoma así la fractura entre Música y Logos, unidad perdida que resuena en otro texto suyo de 1955 titulado “La Música objetiva”¹⁰¹, refiriéndose a una música que “suena en un lugar intermedio entre cielo y tierra, entre infierno y paraíso y así se oye desde el lugar en que estamos”; música como *balanza* cuya función “es situar a cada uno en el lugar en que está, es decir: revelarle su propia situación, y a ella hacerle llegar la música”¹⁰². Meditación y memoria que remiten a una voz, a un canto, capaz de revelar a cada uno su propia situación, *lugar intermedio* donde una pérdida se hace manifiesta, porque, como indica en *El hombre y lo divino*, también de 1955: “la primera realidad que al hombre se le oculta es él mismo”¹⁰³.

La pregunta por el “lugar” y el “camino”, entre el “ocultarse” y el “revelarse” del *sí-mismo* (discurrir entre *Lete* y *Mnemósine*), es puesta en una balanza *sui generis*. Me remito al conjunto “La Música”, donde Zambrano expresa el “Vacío extremo de la extrema Vitalidad”¹⁰⁴ simbólicamente, como “< >”; lamentablemente esta indicación fundamental ha sido identificada como falta en el texto por Moreno Sanz, o simplemente obviada por otros estudiosos, como Francisco González Martínez¹⁰⁵. Siendo justamente en

⁹⁷ *Ibid*, pp. 38-39.

⁹⁸ *Ibid*, p. 38.

⁹⁹ *Ibid*, p. 38. Léase: “en virtud de permanecer actuando el número y medida y peso recibidos”, cuando “todo era así co-presente. Y la Balanza no era todavía necesaria”.

¹⁰⁰ *Ibid*, p. 39.

¹⁰¹ Usa este termino al referirse a la música de concierto según su nota previa: “1 de abril 1955 -después de oír la 9 Sinfonía y antes Vivaldi”, en ZAMBRANO, María: “El Origen de la Música”, *op. cit.*, p. 118.

¹⁰² *Ibid*, p. 118.

¹⁰³ ZAMBRANO, María: *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 32.

¹⁰⁴ Retomando la terminología del *Tratado de la Flor de Oro*.

¹⁰⁵ En su edición (nota al pie nº 19) Jesús Moreno indicará, en relación a los símbolos < >: (que luego aparecerán como <:>) que “Claramente falta algo en el texto”, en ZAMBRANO, María: “La Música”, en *Archipiélago*, nº 59, 2003, p. 120. Resulta interesante que Francisco Martínez en su “Estado de la cuestión”, señala: “Una muestra más, para terminar, del predicamento que el pensamiento musical de nuestra autora sigue suscitando entre los especialistas lo ha constituido el V Congreso Internacional sobre la Vida y la Obra de María Zambrano que, con el título genérico de “Europa, sueño y verdad”, se ha celebrado en Vélez-Málaga entre el 22 y el 25 de abril de 2008. Aunque, por razones obvias de cercanía cronológica no podemos dar cuenta del contenido de las aportaciones realizadas (ponencias y comunicaciones aún están en prensa), queremos hacer constar únicamente los títulos de dos comunicaciones relacionadas con nuestro objeto de estudio. La primera es de Susan Campos y lleva el título de “Entre María Zambrano y Eugenio Trias: de la música en la persona y en [...]”, indicando en nota al pie nº 307: “El título aparece incompleto en el programa del congreso”. Repitiendo la opinión de Jesús Moreno en relación a los símbolos incluidos

estos símbolos donde reside el “átomo de vacío”, que dirigirá, a partir de la pregunta por un método filosófico posible en *sentido* musical, y el *devenir femme* del pensamiento como posibilidad deconstructiva en tanto *Némesis*, hacia el eje fundamental del pensamiento zambrano: “lo sagrado”¹⁰⁶.

Porque Zambrano colocará estos símbolos estratégicamente en el conjunto, es más, lo hará alternativamente en lugares clave: 1) “Efectos de la Música en la persona y en < >: revela la situación de la persona sin anularla. El lugar natural.” y 2) “La Música y la vida < : > la Transrealidad”¹⁰⁷. Sentencias que despliegan su *sentido* en otro texto fechado el 12 de mayo de 1955, titulado “Las dos músicas”, donde escribe: “Lo que se manifiesta es sagrado. Es revelación de ley de orden y el corazón res<pon>de a ello”¹⁰⁸.

De este modo la filósofa encuentra un resonar en el supuesto de una “realización plena de la Filosofía” (co-recta), que traza una línea donde horizonte y centro se excluyen mutuamente¹⁰⁹. Porque Zambrano también identificará en este espacio co-recto (excluyente), una posibilidad de Resistencia, entendiéndolo como “El horizonte de la Música”¹¹⁰, capaz de contener en sí mismo su Némesis en tanto *limes* (en sí mismo permeable)¹¹¹, expresado en la condición límite contenida en “< : >”, donde la razón mediadora es otro modo de llamar a la música. Un resonar que revela “la propia situación”, situación que, a pesar de implicar una distancia, un “átomo de vacío”, es “... más que nada un umbral”¹¹², cifrado en los símbolos “< >”, “< >:”, “< : >”, representando el “ábrete sésamo”, el espacio que el corazón “porta en sí mismo”, con que “franquea el dintel, la puerta cerrada”¹¹³. Por esta razón será el *portar en sí mismo*, en tanto “propiedad del espíritu humano

por Zambrano, y evidenciando como los propios organizadores cambiaron los símbolos “< >” por “[...]” en el programa, dando por sentado que era una falta en el texto, siendo estos dos autores, Moreno Sanz y Martínez González, quienes ha realizado los trabajos más rigurosos y destacados en este ámbito, los cuales han sido fundamentales para nuestro estudio. Consideramos por tanto que la falta de atención a este detalle puede deberse a el enfoque de sus investigación, donde priorizan los aspecto filosófico-místicos (en el caso de Moreno), y histórico-musicológicos (en Martínez), pasando por alto este tipo de detalles.

¹⁰⁶ A este respecto considérese el libro de Julieta LIZAOLA titulado *Lo sagrado en el pensamiento de María Zambrano*, México D.F.: Ed. Coyocán, 2008. Así como el artículo de Vincenzo Vitiello “Lo Sagrado y la Nada. Religión y Nihilismo en María Zambrano” (traducción de Agustín Abreu), en *Actas del congreso internacional del centenario de María Zambrano*, Tomo I, Fundación María Zambrano, Vélez-Málaga, 2005, pp. 379-397.

¹⁰⁷ ZAMBRANO, María: “La Música”, n° 59, 2003, p. 120.

¹⁰⁸ ZAMBRANO, María: “Las dos músicas”, en *Archipiélago*, n° 59, 2003, p. 122.

¹⁰⁹ ZAMBRANO, María: *Notas de un Método*, op. cit., p. 39.

¹¹⁰ ZAMBRANO, María: “LA MUSICA. El horizonte de la Música”, en *Archipiélago*, n° 59, 2003, p. 122.

¹¹¹ Los trabajos de Jean-Luc Nancy, Luc Delannoy, y Eugenio Trias en este sentido son especialmente interesantes, tema que trato en “La pregunta por un método posible en *sentido* musical”.

¹¹² ZAMBRANO, María: *Notas de un Método*, op. cit., p. 36.

¹¹³ ZAMBRANO, María: “Las dos músicas”, op. cit., p. 122.

de reconocerse en sus atributos esenciales y en todas las modificaciones que en sí mismo experimenta”, es decir, “conciencia”¹¹⁴, el que planteado en *Delirio y Destino* indicará cómo:

De todas las zonas que nos constituyen, sólo la conciencia no tiene música, atenta como está al correr del tiempo, como si bastara solamente abandonarse al tiempo, a cualquier tiempo de los múltiples en que vivimos, para que una música propia se dejara oír. Sólo la conciencia no canta, como si contrariamente, una de sus funciones fuese la de acallar las voces que gimen, llaman, delatan; acallar los signos que salen del infierno entreabierto, el eco del remoto paraíso.¹¹⁵

Esta argumentación, continuada en *Notas de un método*, parte del diálogo con Descartes y su *Discurso del método*, así como la interpretación moderna que hace el filósofo francés de Aristóteles. El concepto “conciencia” aludido por Zambrano podría ser entendido en este contexto como “conocimiento” que un ser tiene de sí mismo y de su entorno¹¹⁶, entendido como línea a partir de la que horizonte y centro se excluyen mutuamente¹¹⁷, una conciencia en tanto *clarté*. Para María Zambrano “la conciencia no tiene música” porque *es* en un pensamiento co-recto, y como señala Posadas (en relación a la Filosofía), se trata de una conciencia detenida en “un Logos que nos ciega como a Edipo la visión del Ser descubierto”¹¹⁸.

Polirítmia y partenogénesis

¿Es esta la causa por la que María Zambrano emprende su búsqueda por un método posible en *sentido* musical? ¿nos indica que la revelación recibida es un olvido? Y que sólo una *razón mediadora* puede hacer de ése extremo vacío una extrema vitalidad. Acaso esta conciencia, como manifestación de un conocer que se cierra en sí mismo, tiene por función “acallar las voces que gimen, llaman, delatan los signos que salen del infierno entreabierto” (*el ser sumergido*¹¹⁹), el eco del remoto paraíso¹²⁰ (la palabra recibida, el sonido-ritmo propio), la voz que resuena, abismal, desde la entrañable polirítmia de lo humano:

¹¹⁴ Definición de “conciencia” disponible en: <http://www.rae.es/rae.html> (consultado el 9 de julio de 2009).

¹¹⁵ ZAMBRANO, María: *Delirio y Destino*, *op. cit.*, pp. 157-158.

¹¹⁶ Recuérdese que “Conscientia” significa literalmente “con conocimiento”, como el estado cognitivo no-abstracto que permite interactuar, interpretar y asociarse con los estímulos externos denominados realidad.

¹¹⁷ ZAMBRANO, María: *Notas de un Método*, *op. cit.*, p. 39.

¹¹⁸ *Ibid*, pp. 106-107. Esta alegoría esta presente también en el “El canto” (Cuaderno M-375), Apéndice.

¹¹⁹ ZAMBRANO, María: *Notas de un Método*, *op. cit.*, p. 21.

¹²⁰ ZAMBRANO, María: *Delirio y Destino*, *op. cit.*, pp. 157-158.

[Porque] mientras... alguien o algo humano, individual o colectivo, posea su propio ritmo [poseerá] inicialmente el número, de potencia indefinida, prometedora o amenazadora, de un comportamiento propio. Tratándose del hombre, criatura polirrítmica, las mutaciones pueden ser, como en efecto han sido y son, imprevisibles; imprevisibles sus posibilidades, por tanto, para su propia conciencia y razón, mientras no se agoten en él los ritmos que componen esa polirrítmia, desconocidos para él mismo. De donde la imposibilidad de realizar el precepto iniciático “Conócete a ti mismo”, mientras no conozca totalmente su polirrítmia, en todos y cada uno de sus componentes y derivados.¹²¹

Se refiere así al precepto iniciático dado a Sócrates por el Oráculo de Delfos, *alta esfera del logos que profetiza y legisla*, portado en lo “sagrado-femenino”, en las palabras de Sibila, “quien con su boca delirante [profiere] palabras sin risas y sin adornos y sin perfumes, [traspasando] con su voz miles de años por virtud del dios”, tal y como indica Heráclito¹²².



Egeo de Atenas consultando al Oráculo de Delfos

Esta “**polirrítmia**”, de la que por ahora han podido identificarse el “ritmo-concepto” y el “ritmo-sonido propio”, revela, en su conjunción como “melodía creadora”, una necesidad del conocerse que la filósofa entiende como “pensamiento-guía tan sólo socrático”¹²³ (aunque no único), junto al *Nous* (*voûç*, *espíritu*, *mente* o *pensamiento*) de Anaxágoras, y el *Logos* repartido por las entrañas de Empédocles (en la interpretación zambrániana), *Némesis musical*, según Jesús Moreno Sanz.

Es así como en *Notas de un método* Sócrates tendrá la particularidad de situarse “en el centro, habitándolo”, con el inconveniente de que, en lugar

¹²¹ ZAMBRANO, María: *Notas de un Método*, op. cit., pp. 41-42.

¹²² María Cecilia Posada González en su artículo “De la Aletheia en el Mythos al Lethos en el Logos”, lo cita en el pie de página n° 10, referencia: “Heráclito, Fragmento 92. Diels-Kranz.”

¹²³ *Ibid*, p.42.

de sentirse profetizado, entrará “en el lugar del conocimiento, en un amplio lugar cuyo centro no podía ser ese conocimiento de sí mismo que brillaba a la vista de todos, sino algún otro conocimiento”¹²⁴. De este modo Zambrano encuentra en Sócrates la pregunta por “un conocimiento posible sin un descenso a los infiernos”, un posible crear espejos, espejos de nitidez en tanto pura presencia del pensar¹²⁵, engendrando el llamado “concepto”.

Para María Zambrano éste será el descenso más abismático, la manifestación del “ser a medio desvelar”¹²⁶, reconociendo el “no haber” del “ser humano en un lugar por entero”, provocando “la necesidad de pensar, de ver, de verse. [Siendo] dentro de esta acuciante tarea [que se engendrará] el Método, [impuesto] en este Occidente como último recurso, como ruptura con el pasado, como un comenzar inédito”¹²⁷. Consecuentemente, el “Conócete a ti mismo”, conocimiento iniciático por excelencia, se cumplirá *a medias* “concibiéndose a sí mismo”, colocándose en el centro, bajo el supuesto de habitarlo, pero como un huésped.

La filósofa entenderá este concebirse “como una rara especie, quizás única, de **partenogénesis**”¹²⁸. Esto resulta especialmente interesante, ya que partenogénesis (Del gr. παρθένος, virgen, y -génesis), es, en biología, un “modo de reproducción de algunos animales y plantas, que consiste en la formación de un nuevo ser por división reiterada de **células sexuales femeninas** que no se han unido previamente con gametos masculinos”, es decir “vírgenes”. El término también se relaciona con la **reproducción “artificial, o experimental”**, que en zoología es “provocada en el laboratorio mediante la acción de ciertos factores químicos o físicos”¹²⁹. Según esta definición, el “Conócete a ti mismo” anunciado por el *logos profético* (matricial, sibilino, abismático), será transformado por Sócrates en un “*Concebirse a sí mismo*” (artificial, experimental, inédito). Será a partir de esta partenogénesis inicial, en opinión de María Zambrano, que “el Método” en Occidente trazará un centro habitable para sí mismo, un lugar nítido (co-recto) para sí.

Ahora bien, ¿es esta partenogénesis socrática el primer *devenir femme* de la Filosofía? La pregunta parece contradictoria, pero nótese que el proceso de partenogénesis es el resultado de la división de células “femeninas” de un mismo individuo, en cuanto *dotado para ser fecundado*, en este caso, “autofecundado”. Acto que, aparente aporía, en opinión de la filósofa italiana Wanda Tommasi,

¹²⁴ *Ibid*, p.43.

¹²⁵ *Ibid*, p 22.

¹²⁶ *Ibid*, p 23.

¹²⁷ *Ibid*, p 23.

¹²⁸ ZAMBRANO, María: *Notas de un Método*, op. cit., p. 44. La negrita es mía.

¹²⁹ Definición de “Partenogénesis” disponible en: <http://www.rae.es/> (consultado el 13/02/2009). La negrita es mía.

resultará en una “estrategia diferencial” a partir de la cual “El hombre-filósofo se [apropiará] de la capacidad femenina de procreación y, al mismo tiempo, [excluirá] a las mujeres de la más alta forma de generación, la del espíritu”.

Tommasi cita a Adriana Cavarero, bajo cuya reflexión “el filosofar de Sócrates y de Platón aparece marcado por una voluntad mimética de la experiencia femenina. El varón grávido y parturiento, y el que hace de partera son la figura emblemática de la verdadera filosofía”¹³⁰. Será entonces, en opinión de ambas: “el amor entre varones, que permite engendrar y parir en el nivel del *logos* discursos e ideas inmortales, mientras que los hijos generados por mujeres están destinados a perecer”¹³¹. La partenogénesis así identificada revelará entonces “el Método” por ella engendrado como “Forma mentis”, que, en el marco del imaginario simbólico zambraniano, encontrará su *Némesis* en lo “sagrado-femenino”, en tanto que “la esperanza... emerge al fin de la pasividad sufriente y hollada de Demeter-Proserpina, o de la virgen Pallas que nace como un camino ella misma de la frente, del pensamiento, del Padre Zeus, que contiene como vaso viril la diosa esposa, la Mentis¹³² pasiva”¹³³.



“Athene bei den Musen” (1560) de Frans Floris¹³⁴

Zambrano resume alegóricamente como “El varón parturiento” descrito por Tommasi y Cavarero, en su partenogénesis, se deberá igualmente al *logos profético* de la voz abismática engendrada de mujer (ser en-carnado), poniendo en evidencia la reversibilidad del *Logos*, posible sólo en la apertura,

¹³⁰ TOMMASSI, Wanda: *Filósofos y mujeres*, Narcea, Madrid, 2002, p. 49.

¹³¹ *Ibid*, p. 50.

¹³² Zambrano juega con el nombre de Metis (en griego antiguo Μῆτις *Mētis*, literalmente ‘consejo’, ‘truco’) y “Mentis”, genitivo del término latino *mens* “mente”.

¹³³ ZAMBRANO, María: *Notas de un Método*, *op. cit.*, pp. 24-25, 35-36.

¹³⁴ Disponible en: The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH.

en la herida naciente, no en la “Objetividad” ideal. Por esta razón busca un método posible entre el *ultraolvido* y el *transfuturo* del *conócete a ti mismo* iniciático, *precepto que tenía carácter de palabra nacida más que pensada*¹³⁵. Revelando en la necesidad del *concebirse* a sí mismo, una manifestación del saber abismático, oculto tras el determinismo aparentemente fijo, seguro y cerrado del concepto¹³⁶, que se resiste a la apertura, a la herida naciente¹³⁷.

En la partenogénesis socrática Zambrano encuentra el porqué “la filosofía humana requiere, pide el misterio de la encarnación”¹³⁸, las entrañas que no pueden abrirse sin quedar heridas, al quedar al descubierto, afrontadas¹³⁹, evidenciando la “conciencia encarnada por Sócrates”¹⁴⁰ (aquella que no tiene música)¹⁴¹, y a su vez, denunciando cómo en lo más representativo de la “Objetividad” se esconde un terror humano.

La pregunta por un método filosófico en *sentido* musical, acotada en este caso a lo “sagrado-femenino”, implica entonces una *Música que nace del corazón o de las entrañas del abismo del ultraolvido*, porque *si algo del orden de las entrañas hubiera, sería el ritmo, sonido propio de cada criatura*. El pensamiento zambraniano todavía tiene mucho que decir en este *sentido*, es la “caja de música”, símbolo que la filósofa española comparte con el escritor argentino Jorge Luis Borges, quien, en el poema del mismo nombre escribe:

“En esa música yo soy. Yo quiero ser. Yo me desangro”¹⁴².

María Zambrano, cual Pandora, encontró en una *caja de música* la “Ciencia que se busca”¹⁴³, “...virgen sacrificial en toda histórica construcción”¹⁴⁴, polirritmia de lo humano que brota en las heridas provocadas por “el Método”, aquel pensado como una especie de partenogénesis.

¹³⁵ *Ibid*, p. 42. La cursiva es mía.

¹³⁶ Zambrano parece referirse aquí al “concepto” como “Determinar algo en la mente después de examinadas las circunstancias”, siendo el “determinar” un “Fijar los términos de algo. Señalar, fijar algo para algún efecto”. Y “fijar” como “Determinar, limitar, precisar, designar de un modo cierto”.

¹³⁷ ZAMBRANO, María: *Un descenso a los infiernos*. Cuadernos de Estética, FULGORES, 3, I. B. “La Sísila”, Sonseca, Toledo, 1995, p. 23.

¹³⁸ ZAMBRANO, María: “Música y Filosofía”, en *Archipiélago*, nº 59, 2003, p. 121.

¹³⁹ ZAMBRANO, María: *Un descenso a los infiernos*, op. cit., p. 23.

¹⁴⁰ ZAMBRANO, María: *Persona y Democracia. La historia sacrificial*, op. cit., p. 37.

¹⁴¹ A este respecto, recuérdese como Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, menciona cómo Sócrates contaba a sus amigos que durante su estancia en la cárcel, se le aparecía en sueños un *demón* que le imperaba: “¡Sócrates, cultiva la música!” (Véase Platón, *Fedón*, 60e). Pero hasta sus últimos días, Sócrates se tranquilizó “con la opinión de que su filosofar [era] el arte supremo de las musas”, y no creyó que una divinidad le invitara a cultivar aquella “música vulgar, popular”. (Véase Platón, *Fedón*, 61e). En NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia* (Int., trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual) Alianza Editorial, Madrid, 2007, pp. 129-130.

¹⁴² BORGES, José Luis: “Caja de Música”, en *Obra Poética*, 3, Biblioteca Borges, Alianza, Madrid, 2005, p. 129.

¹⁴³ ZAMBRANO, María: *Notas de un Método*, op. cit., p. 22.

¹⁴⁴ ZAMBRANO, María: *La Razón en la Sombra. Antología Crítica*, p. 357

APENDICE: “El canto” (Cuaderno M-375), de María Zambrano

El canto

María Zambrano

4 de octubre, 1958

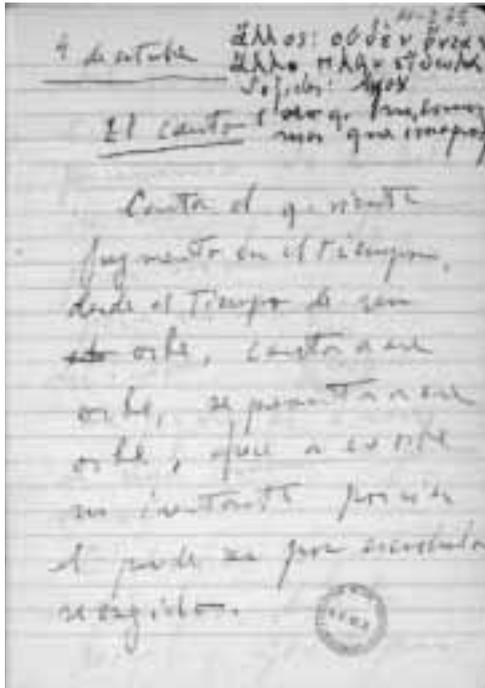
(S. Francisco y St. Catalina)

I. Ser visto

Ser cantado (Cristo)

tragedia

II. La [Iluminación]¹⁴⁵



“El canto”, facsímil (folio nº 5)¹⁴⁶

¹⁴⁵ La palabra manuscrita en cuestión ha sido difícil de transcribir, tómesese esta interpretación como una primera propuesta.

¹⁴⁶ Reproducido con autorización de la Fundación María Zambrano, Vélez-Málaga, España.

(veo que no somos más que imágenes)

Sófocles: *Áyax*¹⁴⁷

*Canta el que siente
fragmento en el tiempo,
desde el tiempo de un orbe,
canta a ese orbe,
se presenta a ese orbe,
ofrece a ese orbe su instante
por el [que] puede escuchando
ser recogido.*

*El ser visto
tiene un sentido de permanencia.
Se anhela ser visto para permanecer
para no ser olvidado
para no desaparecer del todo
La figura es o nace de una tendencia a permanecer -
el εἶδος es ya desde el principio,
donde la μορφή afan de permanencia,
candidatura a ser permanentemente;
a Ser.*

*El manifestarse por voz o canto,
el manifestarse en
forma de ser escuchado
es desde el principio = [<]¹⁴⁸
grito, queja, llanto, [rugido]¹⁴⁹
– tiende a señalarse
a dar fe de vida en [una] vida más amplia,
a ser recogido e integrado
quizás transformado,*

¹⁴⁷ En el facsímil anterior (folio nº5, esquina superior derecha), la cita aparece en griego manuscrito por María Zambrano, seguidamente la filósofa indica la procedencia de la cita (Sófocles: *Áyax*), incluyendo entre paréntesis su versión en castellano. El fragmento se refiere al diálogo entre Áyax, Minerva y Ulises, donde éste último sentencia: “...Veo, pues, que nada somos cuantos vivimos, sino apariencias y sombras vanas.” En: *Tragedias: prólogo Sófocles y su teatro* (Luis Alberto de Cuenca, Fernando Segundo Brieva, ed.), Vol. 138, México D. F.: Editorial EDAF, 2001, p. 35.

¹⁴⁸ Símbolo presente también en: ZAMBRANO, María. “La Música” (texto transcrito por Jesús Moreno Sanz), en *Archipiélago*, Nº 59, 2003, pp. 115-122.

¹⁴⁹ Zambrano escribe “ruguido” (folios nº 9 y 17), palabra que interpretamos en ambos casos como “rugido”.

*quizás disuelto o absuelto
límites que con el ser [†]¹⁵⁰
se relacionan con el vivir,
y con el existir.*

*Es no querer estar Solo.
Y si se es, no querer ser solo, ni
Ser solamente,
Esta antes y después del ser,
como la Vida*

*La Vida que aspira al ser y lo traspasa.
La vida que trasciende al ser.
Y este es el punto en que nace la tragedia.
Por eso hay Tragedia.
La Vida sin ser, no sería trágica.
Y si la Vida Solamente
hubiera de llegar al ser,
tampoco sería un drama simplemente.
Drama: razón*

*Pero como la Vida traspasa el ser,
lo trasciende
es tragedia.*

*Pues el viviente no se
conforma con ser-
Da la vida por ser.
Da el ser por vivir.
Cristo en la Cruz*

*Tragedia es manifestación y expresión
Manifestación de [una]
expresión suprema,
que por ser suprema,
esencial, merece }¹⁵¹
Tiene que ser manifestación.
Doble tiempo.*

¹⁵⁰ Junto de la palabra “ser” aparece una pequeña cruz tachada, utilizamos este símbolo en su defecto.

¹⁵¹ En el facsímil del folio nº 16, aparece una especie de “acolada” invertida que vincula ambos versos. La “Acolada” es una llave que se escribe abrazando varias líneas melódicas en una partitura, para señalar que se tocan juntas.

*En el canto hay
más que en la señal
del grito y del [rugido],
que la expresión de la queja*

*El tiempo de la expresión
real: grito, llanto
lamento, voz, palabra
que tiende a [sunfone]¹⁵²
a lo [abismático]*

*El tiempo fijo }¹⁵³
quieto
ritual, de la
manifestación,*

|
*El Tiempo de los Sueños
En Edipo: el instante del nacimiento
del despertar.
En Antígona: la angustia.
En Orestes, Medea,
la atemporalidad
sin despertar del sueño – crimen.*

Transcripción y edición:

Susan Campos Fonseca (2009-2010)¹⁵⁴

¹⁵² Esta palabra podría corresponder al latín *symphonia*, del griego συμφωνία, de σύμφωνος: “une su voz, acorde, unánime”; según la definición que de “sinfonía” da la RAE.

¹⁵³ Se repite el caso del folio nº 16.

¹⁵⁴ Agradezco profundamente a la Fundación María Zambrano que me facilitó el facsímil digital del Cuaderno M-375, y a la Prof^a Dra. Juana Sánchez-Gey, cuyo consejo ha sido fundamental en la realización de este trabajo. La presente transcripción procura respetar al máximo el manuscrito original, omitiendo sólo lo que Zambrano ha tachado, limitando la edición a los aspectos gramaticales y técnicos mínimos, con el objetivo de recuperar este enigmático texto zambrano.

Bibliografía

- AMOROS, Celia: *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*, Cátedra (Feminismos), Madrid, 2007.
- ARISTÓTELES: *Metafísica*, Libro primero (A), Capítulo primero “El conocimiento de las causas y la sabiduría” (Introducción y notas de Tomás Calvo Martínez), Gredos/RBA, Madrid, 2007.
- BORGES, José Luis: “Caja de Música”, en *Obra Poética*, 3, Biblioteca Borges, Ed. Alianza, Madrid, 2005, p. 129.
- BOWMAN, Wayne: *Philosophical Perspectives on Music*, Oxford University Press, New York, 1998.
- CAMPOS FONSECA, Susan: *Némesis musical en María Zambrano (Estudio de Notas de un Método)*, Trabajo de investigación para optar al grado de Máster en pensamiento español e iberoamericano, dirigido por la Prof^{ra}. Dra. Juana Sánchez-Gey, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid, leído y aprobado el 2 de octubre de 2009, inédito.
- ___ “Entre María Zambrano y Eugenio Triás: “de la música en la persona y en < >”, en *ANTIAGONA. REVISTA DE LA FUNDACIÓN MARÍA ZAMBRANO*, Número 4, Vélez-Málaga, 2009, pp. 80-85.
- ___ “La pregunta por un método filosófico posible *en sentido* musical”, en *ANTIAGONA. REVISTA DE LA FUNDACIÓN MARÍA ZAMBRANO*, Número 6, Vélez-Málaga (en prensa).
- DAHLHAUS, Carl: *La idea de la música absoluta*, Ed. Idea Musica/Books, Barcelona, 1999.
- GARCIA BACCA, Juan David: *Filosofía de la Música*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- LIZAOLA, Julieta: *Lo sagrado en el pensamiento de María Zambrano*, Ed. Coyocán, México D.F., 2008.
- MAILLARD, Chantal: *La creación por la metáfora: introducción a la razón-poética*, Anthropos, Barcelona, 1992.
- ___ “Zambrano y la tradición”, en *Acerca de Zambrano*, Centro Virtual Cervantes. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/actcult/zambrano//acerca/maillard.htm> (consultado el 06/02/2009).
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco: *El pensamiento musical de María Zambrano*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2008. Disponible en: <http://hera.ugr.es/tesisugr/17612858.pdf> (consultado el 04/02/2010).
- MORENO SANZ, Jesús: “Roce adivinatorio mirada remota. Lógica del sentir en María Zambrano”, en *Isegoria*, 1995, pp. 162-176.
- MAYAYO, Patricia: *Historias de mujeres, historias del arte*, Ed. Cátedra, Madrid, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia* (Int., trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual) Alianza Editorial, Madrid, 2007.
- POSADA GONZÁLEZ, María Cecilia: “De la Alétheia en el Mythos al Lethos en

el Logos”, en *Cuestiones Teológicas*, Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, 1988, pp.95 – 107.

- REDONDO REYES, Pedro: “Sexto Empírico y la ΜΟΥΣΙΚΗ”, en *Emerita*: Revista de lingüística y filología clásica, Vol. 72, nº 1, 2004, pp. 95-120.

- SÁNCHEZ-GEY, Juana: “El saber de la experiencia: metafísica y método en María Zambrano”. Disponible en: <http://www.ahf-filosofia.es/publicaciones/docs/Sanchez-GeyJ-MetafisicaMZ.doc> (consultado el 05/08/2009).

- TOMMASSI, Wanda: *Filósofos y mujeres*, Narcea, Madrid, 2002.

- VITIELLO, Vincenzo: “Lo Sagrado y la Nada. Religión y Nihilismo en María Zambrano” (traducción de Agustín Abreu), en *Actas del congreso internacional del centenario de María Zambrano*, Vélez-Málaga: Fundación María Zambrano, Tomo I, 2005, pp. 379-397.

- VV.AA.: *Acerca de Zambrano*, Centro Virtual Cervantes, disponible en: <http://cvc.cervantes.es/actcult/zambrano/> (consultado el 06/02/2009).

- ZAMBRANO, María: “Del Método en Filosofía o de las tres formas de visión”. En: *Río Piedras*, 1, 1972.

___ “La voz abismática”, en CULTURAS, *Diario 16*, nº 87, 1986, p. III.

___ “A modo de autobiografía”, en *María Zambrano, pensadora de la Aurora* (Dossier), Revista *Anthropos*, Nº 70/71, 1987, pp. 70-71.

___ *Persona y Democracia. La Historia sacrificial*, Barcelona: Anthropos, 1988.

___ *Delirio y Destino*, Ed. Mondadori, Madrid, 1988.

___ *Notas de un Método*, Mondadori, Madrid, 1989.

___ *Un descenso a los infiernos*, Cuadernos de Estética, FULGORES, 3, I. B. “La Sísila”, Sonseca, Toledo, 1995.

___ “La Música” (1955). Inéditos publicados por Jesús Moreno Sanz en la revista *Archipiélago*, nº 59, diciembre de 2003, pp. 115-122.

___ *La Razón Sumergida. Antología crítica* (ed. Jesús Moreno Sanz), Madrid, Siruela, 2004.

___ *El hombre y lo divino*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.