

María Zambrano, “criatura del sonido y de la voz”

María Zambrano, “creature of sound and voice”

G. Antonieta Querales Ortega¹ 

Investigadora independiente, Madrid, España
quee.antonieta@gmail.com

Recibido: 23/9/2024.

Aceptado: 11/11/2024.

RESUMEN

La voz, su voz, es uno de los rasgos más distintivos de la filósofa española María Zambrano y de su pensamiento: la razón poética. Las personas que la conocieron dan testimonio del hechizo que experimentaban al escucharla, y su palabra escrita, sus textos, lo confirma, pues su prosa, con la que nos presenta la razón poética, tiene la cadencia de su hablar. En estas páginas nos proponemos escuchar la voz -física- de Zambrano a través del análisis de sus escritos. Lo hacemos a través de tres notas -en sentido musical-: la primera es el análisis de las inflexiones de su voz en los textos. En segundo lugar, el enmascaramiento de su voz detrás de dos icónicos personajes femeninos que llegan a ser sus heterónimos: Antígona y Diótima de Mantinea. Por último, el orden musical de su pensamiento: la razón poética.

Palabras clave: voz, pensamiento, personajes femeninos, música, razón poética

ABSTRACT

The voice, her voice, is one of the most distinctive characteristics of the Spanish philosopher María Zambrano and her thought: poetic reason. The people who knew her testify about the spell that they experienced when listening to her, and her written word, her texts, confirms it, because her prose, with which she presents us the poetic reason, has the cadence of her speech. In these pages, we propose to listen to Zambrano's -physical- voice through the analysis of her works. We do it through three notes -in a musical sense-: the first is the analysis of the inflections of her voice in the prose of her texts. Secondly, the masking of her voice behind two iconic female characters that become her heteronyms: Antigone and Diotima of Mantinea. Finally, the musical order of her thought: poetic reason.

Keywords: voice, thought, female characters, music, poetic reason

¹ Doctora en Filología Hispánica (Universidad de Zaragoza). Docente, investigadora y colaboradora de Papel Literario del diario El Nacional. Profesora de español como lengua extranjera (España).

Tengo esa voz tuya para toda defensa
esa voz que sale de ti en latidos de corazón
esa voz en que cae la eternidad
y se rompe en pedazos de esferas fosforescentes.
Vicente Huidobro,
Altazor, canto II.

Tu voz que podría contener el mundo
en una única palabra.
Reyna Rivas,
Carta del 7/08/1962.

La filósofa española María Zambrano sabía que era “criatura del sonido y de la voz, de la palabra que llega en un instante” (Zambrano, 2011b, p. 190); y al igual que (su) *Diótima de Mantinea*, necesitaba ser oída para trasvasar el saber que, como agua, se escapaba imperceptible de toda su persona (2011b, p. 189). Este trasvase del saber que su voz encauza se recoge en dos receptáculos: aquellos que tuvieron el privilegio de escucharla personalmente, y sus papeles: su escritura es la “escritura de oído a oído” (Zambrano, 2011b, p. 189).

En estas páginas vamos a acercarnos a cómo se realiza el trasvase de este saber experiencial y de esa esencia sonora en sus papeles. Comenzamos con tres breves notas –en sentido musical, claro–: la primera se refiere a la reproducción de las inflexiones de la voz en los textos zambranianos; la segunda, al enmascaramiento de la voz de Zambrano en personajes como Antígona y Diótima. La tercera nota, más que a la voz, atiende a otra forma del sonido, la música, pues el pensamiento zambraniano está escrito según un orden musical.

Pero, antes de continuar, consideramos necesario precisar algunas cuestiones sobre el estudio de la relación oralidad / escritura en el discurso, que resultan oportunas para las notas sobre el espectro sonoro multiforme presente en la obra zambraniana porque explicar desde un punto de vista discursivo los diferentes sentidos y proyecciones de este rasgo sonoro sería novedoso dentro de las líneas de investigación zambraniana, pues los estudios que aportan ideas sobre esta cuestión no se plantean desde una perspectiva discursiva². Textos como *La voz de María Zambrano* (1983), *La voz en la distancia* (1983), *Diótima de Mantinea en la voz de María Zambrano* (1999), *Aprender de oído. El aula, el claro y la voz en María Zambrano* (2000), *Introducción. El lamento de Eurídice* (2003), *María Zambrano: la voz hecha de silencio* (2004), *La voz poética de María Zambrano* (2005), *La voz de María Zambrano. Encuentro en el aire* (2006), *La llamada de María Zambrano* (2008), *Relato prologal. Señales debidas* (2010), entre otros, ponen en evidencia el interés que suscita este tema cuando reconocen la presencia de la voz de la filósofa en sus textos, pero no indagan en los mecanismos o estrategias que pudieran explicar este fenómeno. Parece que el análisis del discurso de María Zambrano queda descartado ante algún tipo de encantamiento oculto en su voz chamánica, que sólo permite hablar del mensaje /camino recibido por medio de esa voz (incluso glosarlo en una prosa llena de artificios). Al respecto, citamos unas palabras de la poeta Clara Janés en las que recuerda que al oír a Zambrano se captaba que ella era “de lo que está más allá de la apariencia e incluso de la palabra”. Y en su presencia todo resultaba inesperado (Janés, 2010, p. 31). Según este testimonio, escuchar la voz de Zambrano en intercambio verbal directo era un hecho extraordinario, incluso misterioso; este mismo halo de misterio ha sido transmitido a su escritura y en, consecuencia, comentado en las investigaciones respectivas.

El investigador venezolano Carlos Pacheco, en su libro *La comarca oral* (1992) recuerda que:

En un contexto oral, el esfuerzo por comprender la realidad y la producción verbal de significado a menudo tienen lugar como un intercambio dialógico (un ejercicio similar al que aún puede rastrearse en la mayéutica socrática), un intercambio realizado frente a una audiencia o en interacción con ella, más que como el resultado de una tarea reflexiva

² Entre ellas: escritura/oralidad (Walter Ong, Albert Lord, Eric Havelock, Ángel Rama, Carlos Pacheco), dialogismo y polifonía (Mijail Bajtin, Oswald Ducrot), heterogeneidad constitutiva y enunciativa (Jaqueline Authier-Revuz), análisis crítico del discurso, ACD (Teun Van Dijk).

individual. En tales situaciones de interacción directa, los componentes no verbales de la expresión (gestos, demostraciones prácticas, indicaciones, mímica, miradas...) y aquellos elementos de un contexto físico y cultural inmediato y compartido, desempeñan un papel de gran importancia. Un escritor, un intelectual [...] por el contrario, para compensar la ausencia tanto del interlocutor como del contexto compartido, tiene que imaginar a su destinatario o a su público lector, y elaborar entonces su texto de manera correspondiente para suplir esa ausencia. (1992, p. 39)

Esto quiere decir que la representación de lo fónico supone el uso de estrategias diversas. Al respecto, Pacheco plantea que el complejo fenómeno cultural de la oralidad se manifiesta en la escritura literaria de diversas maneras, de las que destaca cuatro. La primera se refiere al plano temático "cuando determinados personajes de raigambre oral y letrada son confrontados, o voces y sonidos adquieren el estatus de protagonistas de la acción representada" (1992, p. 64). La segunda se centra en la elaboración del lenguaje "cuando las palabras son trabajadas de manera que trasciendan su papel habitual como instrumentos convencionales o portadores de significación y se transforman en representaciones fonéticas intraducibles" (1992, p. 64). La tercera forma de manifestación de la oralidad es como "factor determinante en el diseño de la estrategia narrativa de algunos relatos" (1992, p. 64). Finalmente, la oralidad ejerce su influencia en "la conformación de la visión de mundo de los escritores traspuesta a través de los relatos, hasta volverse una de las piedras fundamentales de su concepción misma de la vida y la literatura". Para un posible análisis de la oralidad en Zambrano podrían considerarse útiles estas formas de representación y, en este sentido, las ideas expuestas por Pacheco nos sirven de guía para nuestro comentario.

En la primera nota, que enseguida presentamos, podremos comprobar la textura oral de la prosa de María Zambrano; y en la segunda el protagonismo de la voz de un personaje, en el sentido dialógico.

El filósofo Fernando Savater en el texto "La voz de María Zambrano" dice que su voz tenía una "dulzura pícaro" como la de "una niña golosa de sabiduría o mejor aún, saboreadora de un delicado saber" (1983, p. 13); también nos dice que esa cualidad sonora que define a Zambrano no permite separar su palabra escrita de "la voz misma que la enuncia, so pena de perder la lección de refinamiento auditivo que contiene como su aportación más propia" (Savater, 1983, p. 13). Lo que quiere decir que sus textos funcionan como caja de resonancia, ya que "mediante una utilización exhaustiva de las potencialidades de evocación fonética que pueden hallarse en la palabra escrita, la letra se pretende sonido, encarnación de una voz" (Pacheco, 1992, p. 66). Así, la "impresión de oralidad" que percibe el lector/oyente es el resultado de un proceso discursivo "altamente elaborado" (Pacheco, 1992, p. 66) en el que las estructuras sintácticas, el ritmo que marcan las pausas, y el uso de la aliteración tienen un papel importante. Veamos dos ejemplos:

Algún pájaro avisa **y llama** a ir hasta donde vaya marcando su voz. **Y** se la obedece; **luego no se encuentra nada, nada [...]. No hay que buscarlo. No hay que buscar.** Es la lección inmediata de los claros del bosque: **no hay que ir a buscarlos**, ni tampoco **a buscar nada** de ellos. **Nada determinado, prefigurado, consabido.** (Zambrano, 2011a, p. 121)

Como puede percibirse en este breve fragmento de *Claros del bosque* hay rasgos propios de la oralidad (los que hemos resaltados en negrita). Las repeticiones de sonidos, de palabras y de estructuras sintácticas, junto a la puntuación (oraciones cortas) marcan el ritmo pausado de lo que se dice; además, se nota la "vibración de unos sonidos como ecos de otros" (Pacheco, 1992, p. 84), como sucede con la palabra "nada". Por otra parte, la redundancia de la expresión "no hay que buscar" no sólo debe ser valorada como aliteración, tiene también una "función estructuradora" (Pacheco, 1992, p. 87) dentro del texto, pues ordena y precisa la información, puede considerarse una reiteración de carácter semántico; y proporciona al texto un efecto musical. En este sentido, asumimos estas palabras como proferidas por la voz humana. La

referencia a la llamada de la voz del pájaro ya alude al mundo auditivo, y posiciona al lector como oyente de la voz del pájaro y de la voz de Zambrano que, en este libro, precisamente, se percibe con claridad. Así ha quedado registrado en la grabación sonora que hace sobre “los lugares de la palabra” en *Claros del bosque*:

Yo recorría aquellos parajes, aquellos parajes que fueron los de nuestra vida, con la **misma** espontaneidad y **mirando**, sin sentir **mi mirada**. **Yo miraba, recorría, no quería pensar**, es decir **no quería captar** [...]. **Yo no iba a captar cosas, sucesos**, ni **seres...** **Yo no iba a reavivar** la memoria, **yo no iba** por **aquellos** senderos del bosque desaparecido a... a nada. (Zambrano en Maillard García, 1996, p. 269)

Tenemos pues que, en este fragmento de la transcripción de la voz de Zambrano, los rasgos del discurso oral no son diferentes de los hallados en el fragmento de *Claros del bosque*; las aliteraciones, la similitud de las estructuras sintácticas y el ritmo marcado por los signos de puntuación nos permiten percibir que ambos textos son enunciados por la misma voz. Para comprobarlo, nos atrevemos a fusionar en un solo texto estos dos fragmentos:

Yo recorría aquellos parajes, aquellos parajes que fueron los de nuestra vida, con la **misma** espontaneidad y **mirando**, sin sentir **mi mirada**. **Yo miraba, recorría, no quería pensar**, es decir **no quería captar** [...]. **Yo no iba a captar cosas, sucesos**, ni **seres...** **Yo no iba a reavivar** la memoria, **yo no iba** por aquellos senderos del bosque desaparecido a... a **nada**. **No hay que buscar**. Es la lección inmediata de los claros del bosque: **no hay que ir a buscarlos, ni tampoco a buscar nada** de ellos. **Nada determinado, prefigurado, consabido**.

Ante el evidente carácter oral del discurso zambraniano, podría decirse que las circunstancias de la voz, el *hic et nunc*, que la definen “se ven [en la prosa zambraniana] ficticiamente extirpadas de unas condiciones espaciotemporales concretas, de alguna forma mitificadas” (Zumthor, 2006, p. 67); lo que explica que en la comunicación diferida que supone la lectura de uno de sus textos, el lector pueda experimentar una sensación sonora como la del oyente. Se trata de una percepción, como hemos visto en los ejemplos citados, en la que no sólo se evocaría la voz de Zambrano, sino que se llegaría a corporizarla en el texto, “so pena de perder –como escribe Savater– el refinamiento auditivo que contiene como su aportación más propia”. Sería pues, una especie de *performance* en el que la palabra escrita regresa a su origen oral. En el fondo, el deseo de la filósofa es transmitir con su propia voz aquello que ha aprendido por los distintos caminos del bosque. Al respecto, tomamos en préstamo las palabras con las que Carlos Pacheco define el universo sonoro de la obra de Juan Rulfo que bien encajan en la razón sonora zambraniana:

Su escritura [...] está ligada a la esfera perceptual de lo auditivo. Llama al lector desde una cualidad vibratoria, desde un sistema de ritmos, desde un encantamiento de calidades musicales. Lo trata como a un oyente, como a un interlocutor distante, que no puede sino ceder en ocasiones –en busca de una más completa comprensión del texto– a la recitación en voz alta, a la conversión del hilo escriturario en significante sonoro; o, al menos, en su pronunciación imaginaria. (1992, p. 65)

Nos preguntamos si Zambrano, que dice “ser criatura del sonido y de la voz” (Zambrano, 2011b, p. 190), escribe entonces para ser escuchada, pues “habiendo un hablar, ¿por qué el escribir?” (Zambrano, 2011b, p. 31).

En el ensayo “Por qué se escribe”, la autora declara que ““hay cosas que no pueden decirse””, y eso “que no puede decirse es lo que se tiene que escribir” (2011b, p. 33); es una acción que salva a las palabras “de su momentaneidad, de su ser transitorio” y las conduce “hacia lo perdurable” (2011b, p. 33); una acción en la que las palabras retenidas “se hacen propias, sujetas a ritmo, selladas por el dominio humano de quien así las maneja” (2011b, p. 32). En la escritura de Zambrano, la primera de estas acciones puede valorarse como el trasvase de su saber experiencial (razón poética) a un formato perdurable y público; lo escribe para que los

demás lo conozcan. "Comunidad espiritual del escritor con su público" (2011b, p. 37). La segunda acción, el apropiamiento de la palabra retenida, se asume en la reproducción de la cualidad más definitoria de su persona, su voz, como su marca discursiva. "De la tonalidad e inflexión de la voz –dice Zambrano– depende en gran parte [el sentido de la palabra]. Tonalidad³ y palabra han sido captadas juntas, han nacido juntas" (1992, p. 205), son inseparables, y es deber del escritor transcribir fielmente la palabra con su tono, pues en la tonalidad de las palabras se encierra la armonía, el orden del mensaje. En palabras del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos (maestro de la oralidad), esto es que: "la letra se subordina al espíritu, la escritura a la oralidad" (en Pacheco, 1992, p. 137).

Podemos decir que sí, María Zambrano escribe para ser escuchada, por eso se define como "criatura del sonido y de la voz" y dice de su escritura ser de oído a oído. Por esos sus textos se construyen con sucesivas oraciones coordinadas copulativas y figuras retóricas de repetición; recursos cercanos a la oralidad que le permiten a la filósofa exponer de forma sencilla todos los temas de difícil comprensión que encierra su pensamiento. Pareciera que las repeticiones constantes de las palabras fuesen una especie de recurso mnemotécnico para que el lector no pierda el hilo de aquello que lee / oye, como si Zambrano fuese desgranando poco a poco un tema; en este sentido, la retórica de la repetición presente en sus textos nos recuerdan a la poesía popular, hecha para ser cantada o recitada; también, nos recuerda lo orgullosa que se sentía María Zambrano de ser andaluza, y, tal vez, con su forma de hablar quisiera expresar ese sentido de pertenencia. En el texto "La poesía de Federico García Lorca"⁴, Zambrano reflexiona sobre la riqueza del hablar de los andaluces:

El lenguaje andaluz popular es algo que está en continua creación. El andaluz crea cuando habla [...]. La poesía y el lenguaje andaluzes tienen tanto poder de expresión que, en vista de él, se le ha acusado de superficialidad. Pero la razón está en que maneja siempre sucesos y acontecimientos de la vida humana que a todos afectan y que todos entienden. La manera de hablar del pueblo andaluz llega a todos los hombres que son capaces de recordar, con ocasión de una brizna de hierba, que van a morir [...]. El pueblo no escribe, no toma la escritura como tal, sino que habla, y para fijar su habla alguien lo ha escrito. Pero, tal vez por el origen popular de casi todo el arte español, encontramos que gran parte de nuestra literatura clásica, de nuestras grandes obras, están habladas, hechas según los cánones de la conversación, la plática, el sermón o el discurso. (Zambrano, 2015, pp. 385-386)

Entendemos que en su vida y en su pensamiento, la voz, la articulación de la palabra, no es sólo parte de un acto comunicativo, eso sería desvalorizar por completo el sentido trascendente de la palabra creadora, esa que no fue admitida en la República platónica por oral e inasible, y que el poeta ha resguardado del olvido desde entonces (como ella misma nos enseña en *Filosofía y Poesía*). Esta es la palabra poética, a la que se ha propuesto devolver su puesto dentro del pensamiento, al cederle la enunciación de su conocimiento lógico y luminoso a los decires de su razón poética, pues:

Sin poesía previa la razón no hubiera podido articular su claro lenguaje. La primera conciencia que el hombre adquiere es la que podríamos llamar 'conciencia histórica' en que la enajenación toca a una cierta identidad. La embriaguez poética primera es ímpetu, aspiración. (Zambrano, 2011b, p. 137).

³ Sobre la tonalidad habla Zambrano en los libros *El hombre y lo divino* y *Los sueños y el tiempo*.

⁴ Este texto forma parte del volumen *Federico García Lorca. Antología* publicada en Santiago de Chile en 1937; posteriormente este trabajo fue editado en facsímil por la Fundación María Zambrano, 1989, y por último reunido en las *Obras Completas I* (2015) como parte de su obra *Los intelectuales en el drama de España*; citamos por esta edición.

Ya para cerrar esta primera nota dedicada a la cualidad vocal de los textos zambranianos, nos gustaría decir que durante nuestras lecturas a los papeles que la filósofa dedica al tema de la mujer (Las conferencias de La Habana, "Eloísa, o la existencia de la mujer", "A propósito de la Grandeza y servidumbre de la mujer"), esa percepción sensorial sonora de la que hemos venido hablando no ha sido tan apreciable; sentimos cierta distancia con el lector. Tal vez se deba al hecho de que al hablar de un tema intrincado que le afecta directamente, Zambrano prefiera "neutralizar" su voz, femenina, para ofrecer un discurso más objetivo y crítico, y romper con la dicotomía mujer/subjetividad que tradicionalmente ha encorsetado –y según en qué ámbito, sigue encorsetando– el discurso de las mujeres.

Sigamos, la segunda nota de la que queremos hablar es el enmascaramiento de su voz en dos personajes: Antígona y Diótima; aunque no son los únicos personajes femeninos en los que la filósofa se representa, también está Nina, Eloísa, Cordelia, Ofelia y Ana de Carabantes; pero sí son, a nuestro parecer, en los que con mayor claridad se aprecian estas voces ajenas. Creemos que, al darles su palabra, su voz de autor, a estos personajes míticos, la filósofa ejecuta la misma acción que dice realizó Sófocles al cederle el protagonismo a Antígona (Zambrano, 1971, p. 63). La palabra libera y, por medio de ella, estos personajes (y María Zambrano) llevan a cabo su acción trascendente: revelar la verdad cifrada en la razón poética. Y para que esto pase es necesario el enmascaramiento. En el texto "Apolo en Delfos" de *El hombre y lo Divino*, Zambrano lo explica así:

La voz en su sentido primario ha de ser impersonal. De ahí la necesidad de la máscara – persona- de la tragedia. En el teatro la voz se encierra en la persona; máscara que objetiva al actor haciéndole coincidir con el personaje, despersonalizándole de su propio existir, y al par, personificando la voz, fijándola, como sucedía con la máscara sacerdotal en las religiones de los dioses sacrificiales. La máscara es signo de sacrificio. (Zambrano, 1992, p. 328)

Estos dos personajes, como los otros del imaginario zambraliano, coinciden en la acción sacrificial; sin embargo, la función de estas voces enmascaradas dentro del discurso y el pensamiento zambraliano es diferente. Con respecto al discurso, debemos aclarar que la voz de la que ahora hablamos no sólo debe entenderse como la emisión de sonidos, sino también en un sentido metafórico. Siguiendo las ideas de Bajtín⁵, la voz es el conocimiento que cada persona tiene del mundo, su memoria, que llega a ser comunicada a través de enunciados que representan la oralidad de forma codificada, es decir, escrita; por lo que la escritura está subordinada a lo que la persona dice con su voz (esto es: voz = palabra = enunciado):

La voz es, pues, la fuente de un sentido personalizado; detrás de ella hay un sujeto persona; pero no se trata de una 'metafísica de la presencia', de los sentidos preexistentes e inamovibles, ni de algo fantasmal, sino de un constante devenir del sentido permanentemente generado por el acto-respuesta, que se va modificando en el tiempo por otros participantes en el diálogo. (Bubvona, 2006, p. 106)

En relación con el pensamiento de Zambrano y en función de la razón poética, la voz de Antígona representa la vocación primera, la conciencia viviente que se sacrifica; la heroína Antígona que ejecuta la "acción verdadera" (Zambrano, 1971, p. 60) y pura de la trascendencia del ser que no sólo se materializa en hechos (en el sacrificio de ser enterrada viva), sino también

⁵ Véanse los libros de investigador ruso: *Problemas de la poética de Dostoievski* (1986), *Teoría y estética de la novela* (1989), *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (Voloshinov, 1992), *Estética de la creación verbal* (1999).

en palabras (revelación de la conciencia), “porque la palabras –dice Zambrano–, más que los hechos, marcan la altura de la heroína; la acción pudo haber sido realizada, como todas, en sueños; la palabra garantiza que su acción se dio en el despertar” (1971, p. 66), porque cada despertar es un sacrificio (1971, p. 67).

Apunta Virginia Trueba en la introducción a *La tumba de Antígona* (2012a) que este personaje trágico tiene en María Zambrano dos dimensiones: política y metafísica. La política se refiere a “la defensa de la libertad y la identidad del otro frente a la tiranía”, esto es el reconocimiento del semejante como persona; y la metafísica, “al necesario hermanamiento de la vida y la muerte” (Trueba, 2012, p. 117). Justamente, estos temas zambranianos son los que dialogan en este texto, a través de los distintos personajes. No se puede olvidar que fue el contexto histórico, social y cultural de la Guerra Civil española y la crisis de Europa los que motivaron esta reescritura de la tragedia de Sófocles; un ejercicio intertextual y transgresor llevado a cabo por Zambrano que le permite manifestar sus impresiones sobre la realidad histórica de su tiempo. El sacrificio de Antígona es un llamado de atención que Zambrano hace manifiesto: el hombre de su tiempo tenía que despertar y ordenar su realidad presente (1971, p. 67).

Desde el punto de vista discursivo, este diálogo primero entre las dimensiones política y metafísica llega a ser absorbido por los personajes que, a su vez, dialogan entre sí, y ofrecen a *La tumba de Antígona* ese carácter coral, polifónico (entendido como orquestación de las voces en el diálogo). En este coro, la voz de la protagonista Antígona es, a su vez, las voces de las víctimas de aquel tiempo de crisis (de las que María y su hermana Araceli, también forman parte) y, en sentido bajtiniano, contiene la “palabra ajena”, la palabra del *otro*.

Todo discurso se construye con enunciados de otros discursos, así, la voz de Zambrano es la voz de Antígona y esta, a su vez, la del *otro*; esto sería una suerte de alteridad, o de enmascaramiento. “La omnipresencia de la voz es equiparable a la ubicuidad del *otro* en nuestra existencia” (Bubnova, 2006, p. 102). Así pues, cuando Antígona, al final del “Sueño de la hermana”, dice: “Puede pasarse el tiempo, y la sangre no correr ya, pero si sangre hubo y corrió, sigue la historia deteniendo el tiempo, enredándolo, condenándolo” (Zambrano, 2012a, p. 186), no sólo se oye la voz de la protagonista trágica, sino también la de María Zambrano, la de su hermana Araceli (con quien Zambrano identifica al personaje), y la del pueblo español, todos testigos de la Guerra. En sentido bajtiniano, un diálogo de voces como el que representa Antígona no se puede separar de su contexto histórico, sólo desde ahí, puede comprenderse el sentido de las palabras.

Aunque *La tumba de Antígona* es un texto de carácter autobiográfico y esencialmente sonoro por estar construido en diálogos (hablar / escuchar), no podemos decir que las inflexiones de la voz María Zambrano puedan percibirse. Sin embargo, advertimos que la voz que enuncia las palabras que citaremos a continuación no es primeramente la de Antígona, sino la de Zambrano, esto es en términos bajtinianos “la palabra bivocal”, el acento y la entonación ajena. Son palabras referidas al exilio que luego aparecen, idénticas, en su artículo autobiográfico “Amo mi exilio”, en el que cita explícitamente *La tumba de Antígona*⁶:

⁶ Virginia Trueba, editora de *La tumba de Antígona*, advierte sobre la relación de las siguientes palabras de Antígona: “La vida está iluminada tan sólo por esos sueños como lámparas que alumbran desde adentro, que guían los pasos del hombre, siempre errante sobre la tierra. Como yo, en exilio todos sin darse cuenta, fundando una ciudad y otra” (Zambrano, 2012a, p. 227) con la “Carta sobre el exilio” (1961) y el capítulo “El exiliado” de *Los Bienaventurados* (1990). Sin embargo, no señala en sus notas la repetición de las palabras de Antígona que hemos citado en “Amo mi exilio”; siendo la práctica “intertextual” una de las características más definitorias del proceso de escritura de Zambrano.

Así es la Patria, Mar que recoge el río de la muchedumbre. Esa muchedumbre en la que uno va sin mancharse, sin perderse, el Pueblo, andando al mismo paso con los vivos, con los muertos. Y al salirse de ese mar, de ese río, sólo entre el cielo y la tierra, hay que recogerse a sí mismo y cargar con el propio peso; hay que juntar toda la vida pasada que se vuelve presente y sostenerla en vilo para que no se arrastre. No hay que arrastrar el pasado, ni el ahora; el día que acaba de pasar hay que llevarlo hacia arriba, juntarlo con todos los demás, sostenerlo. Hay que subir siempre. Eso es el destierro, una cuesta, aunque sea en el desierto. Esa cuesta que sube siempre y, por ancho que sea el espacio a la vista, es siempre estrecha. Y hay que mirar, claro, a todas partes, atender a todo como un centinela del confín de la tierra conocida. Pero hay que tener el corazón en lo alto, hay que izarlo para que no se hunda, para que no se nos vaya. Y para no ir, uno mismo haciéndose pedazos. (Zambrano, 2012a, p. 228 y 2009, p. 65)

Como vemos, al leer a Antígona escuchamos también a Zambrano; la presencia de una voz que luego queda desenmascarada por la confesión implícita que hace la autora en "Amo mi exilio"; un texto de naturaleza diferente que ya no tiene el peso de la tragedia. Antígona liberada en la tumba (exilio), pues ha trascendido con su "acción verdadera", el tiempo y la circunstancia histórica que le tocó vivir. "Ahora sí, ha de ser la hora ya. Ahora que está aquí la estrella" (Zambrano, 2012a, p. 231).

Un último dato con respecto a la voz en *La tumba de Antígona* nos lo ofrece Trueba en la introducción al texto zambrano. La investigadora, siguiendo la propuesta de Ana Bundgård, plantea que el personaje "Desconocido primero" que aparece en la última escena de la tragedia también puede identificarse con nuestra filósofa; es "la misma Zambrano que ha bajado a la tumba de su criatura" (Trueba, 2012, p. 67). Pero en nuestra opinión, este personaje no representa del todo a Zambrano (que no deja de ser una de las voces que dialoga), sino a Jesucristo. Sólo con leer / escuchar las primeras palabras que el Desconocido primero dice: "Antígona despiértate; aún es tiempo" (Zambrano, 2012a, p. 232), escuchamos de fondo la voz de Jesús cuando resucitó a la hija de Jairo: "Tomando la mano de la niña, le dijo: 'Talitá kum', que quiere decir: 'Niña, a ti te lo digo, levántate'" (Mc, 5: 41), también cuando resucita al hijo de una viuda: "Y acercándose, tocó el féretro; y los que lo llevaban se detuvieron. Y Jesús dijo: 'Joven, a ti te digo: ¡Levántate!'" (Lc, 7: 14), también en la resurrección su amigo Lázaro: "Lázaro, sal fuera" (Jn, 11: 43). Una última resonancia bíblica, la encontramos en el *Cantar de los cantares*: "Mi amado ha tomado la palabra y dice: levántate ya, amada mía, hermana mía y ven"⁷ (2: 10).

La voz de Jesús también se deja oír en otras de las intervenciones del Desconocido primero:

Yo vengo de otro modo muy distinto al que han venido todos los aquí bajaron, todos los que se filtraron, como tú has dicho, por las paredes. Yo no puedo. Pero a cambio de esa imposibilidad puedo bajar a los pozos de la muerte y puedo subir; entro en el laberinto y salgo. Y siempre de estos lugares de encierro saco a alguien que gime y me lo llevo conmigo. Y lo pongo arriba en medio de las gentes a que cuenten su historia en voz alta. Porque los que claman han de ser oídos. Y vistos (Zambrano, 2012a, p. 234).

No es necesario un conocimiento profundo del Evangelio para comprobar el diálogo entre estas voces con la de Cristo, en concreto tenemos tres referencias a la voz de Jesús: la primera está relacionada con la venida de Jesús a la tierra, cuando el Desconocido dice: "Yo

⁷ En carta dirigida a José Lezama Lima el 17 de julio de 1967, María Zambrano le comenta que quiso hacer un recordatorio de la muerte de su hermana Araceli, en el que apareciera el versículo del *Cantar de los cantares*: *Jam hiems transiit inber habent et recessi -Surge amica mea et veni*; y que deseaba que fuese grabado en su lápida (2008, p. 65). Justamente las palabras finales de este versículo, *Surge amica mea et veni*, son las que aparecen en la tumba de María Zambrano.

vengo de otro modo muy distinto al que han venido todos los aquí bajaron" (Zambrano, 2012a, p. 234), recordamos las siguientes palabras: "Y Jesús dijo: 'Yo vine a este mundo para juicio; para que los que no ven, vean y para que los que ven se vuelvan ciegos'" (Jn, 9: 39). La segunda referencia recuerda el descenso de Jesús a los infiernos tras su muerte, algo que ya reza el Credo: "Y descendió a los infiernos". El texto de Antígona dice: "Y siempre de estos lugares de encierro saco a alguien que gime y me lo llevo conmigo. Y lo pongo arriba en medio de las gentes a que cuenten su historia en voz alta". En el Evangelio de Mateo se lee que tras la muerte de Jesús se abrieron los sepulcros y se liberaron personas santas: "Éstas salieron de las sepulturas después de la resurrección de Jesús, fueron a la Ciudad Santa" (Mt, 27: 53). Y este misterio del descenso de Cristo lo vuelve a ratificar cuando dice el Desconocido primero: "Yo me acerco y aún bajo a las tumbas de otro modo. Ya te lo he dicho" (Zambrano, 2012a, p. 234). La tercera y última frase de Antígona: "Porque los que claman han de ser oídos. Y vistos", encuentra resonancia en la segunda de las bienaventuranzas: "Bienaventurados los que lloran, porque ellos serán consolados" (Mt, 5: 4).

Además, la investigadora cita en nota casi en totalidad el manuscrito M-343 que también corresponde con esta escena final de *La tumba de Antígona*, la cual nos sirve para confirmar la identificación de esta voz con la de Jesús. En esta versión hay un sólo personaje desconocido, un mendigo, como lo es Antígona, y así lo reconoce la protagonista: "Ah, al fin vienes, sé que eres tú uno de los míos, aunque nunca te vi" (Zambrano, 2012a, p. 232). Jesús es el Señor de los pobres y de los desamparados, expresado en la máxima de la Iglesia las bienaventuranzas. Lo más llamativo para nosotros son las palabras finales que le dirige el mendigo a Antígona, como ejemplo más del juego de voces que se presenta en el discurso zambraniano en este diálogo con Jesús:

Seguimos en este lugar más allá de la vida y de la muerte. Somos así una voz, una voz tan solo que no se apaga, se acalla, encendida en el corazón del silencio. Así seguirás mientras el amor, la piedad y la justicia no sean la misma cosa en el mundo de los hombres. Antígona, deja tu voz aquí y sígueme. (Zambrano, 2012a, p. 233)

Como se ha podido observar las voces del mendigo y Antígona en franca solidaridad se unifican, son una sola voz que agrupa a todas las demás voces, las de los olvidados, los bienaventurados; voces que no son escuchadas porque en el mundo de los hombres "el amor, la piedad y la justicia" no son entendidas. Oímos una última resonancia cuando el mendigo dice: "Antígona, deja todo y sígueme", se puede escuchar la voz de Jesús en su llamado a los pescadores, sus primeros discípulos: "Jesús los vio y les dijo: 'Sígueme, que yo los haré pescadores de hombres'" (Mc, 1: 17); también, cuando invitó al joven rico a vender todos sus bienes, Jesús le dijo: "'Luego vuelves y me sigues'" (Mt, 19: 21). Esta es la fórmula de llamado de Jesús al discípulo. En este mismo sentido, se puede entender que Antígona y el mendigo estén en un "lugar más allá de la vida y de la muerte", el lugar de la acción divina.

La otra voz enmascarada que comentamos es la de Diótima de Mantinea, la sacerdotisa vidente que inicia y guía a "Sócrates por el mundo intermedio (*metaxý*) de Eros" (Ramírez, 2014, p. 1223), según cuenta el mismo filósofo en el *Symposium*⁸. De todas las voces heterónomas de María Zambrano, Diótima será su voz "más abismada⁹ [...], de la que propiamente surgirá la razón poética" (Ramírez, 2014, p. 1228).

⁸ María Zambrano utiliza la voz latina *Symposium*. Tampoco acentúa el nombre Diótima, pero ambas formas son correctas.

⁹ Ciertamente, como señala la investigadora Goretti Ramírez en la necesaria nota aclaratoria sobre la "Diótima de Mantinea" en las *Obras completas VI* de Zambrano, esta es la "voz más abismática", pero no es la única:

Su árbol genealógico es el mismo de la 'estirpe de Perséfone', a la que pertenecen todas las figuras femeninas sobre las que se proyecta Zambrano, desde Cordelia, pasando por Nina, Eloísa, Antígona [...], la misma figura mítica de Perséfone, hasta Diótima, y tras ella Ofelia o Ana de Carabantes. Y son estas figuras femeninas las que van guiando los pasos de la razón poética (Ramírez, 2014, p. 1235).

En la primera versión del prólogo a "Diótima de Mantinea" (1966)¹⁰, María Zambrano dice que la sacerdotisa hablaba con una voz "un poco sorda, metálica, infinitamente dulce", con registros graves que sólo usaba por naturalidad (2014, p. 465). Estas cualidades sonoras serán, por tanto, las que podremos percibir / imaginarnos durante el recital que supone la lectura de este denso texto poético, cargado de metáforas y símbolos. "El hablar –de Diótima– sólo dice secretos en el éxtasis, fuera del tiempo, en la poesía" (Zambrano, 2011b, p. 33); una poesía, porque así puede valorarse, extasiada, arrebatada, hecha con la palabra del sueño y el delirio. Con ella contará su camino de aprendizaje hacia la razón poética; un camino en el que dialogan todos los símbolos y temas presentes en su pensamiento: el agua, el alma, la sierpe, la luna, la estrella, el sol, el tiempo, el corazón, la noche, la música, la luz, la rosa de la aurora, el pez, el mar.

Pero en ese viaje, ese tránsito, si se quiere, Diótima no parece dialogar con otros seres que no sean de su misma naturaleza simbólica. Lo que queremos decir es que, para María Zambrano, Diótima es un símbolo, el del amor; un símbolo como lo es el corazón o el agua, y en este sentido los diálogos posibles que Diótima-María realiza, terminan siendo con sus semejantes simbólicos. Todo este viaje, este sueño, este delirio ocurre dentro del pensamiento de Zambrano, no sale de esa dimensión. Por eso la voz de Diótima es intraoída y abismática, "la voz de esa mi antigua alma" (Zambrano, 2011b, p. 196), dice la sacerdotisa:

La voz abismática nace más allá de la vida y de la muerte¹¹, donde aletea el verdadero amor; ahí nace la voz que no es hacia, ni sobre, ni porqué, en donde todo rastro se ha borrado: voz abismática, voz que sale sin romperlo, del silencio, voz que está sobre el abismo, sostenida por la música, abrazada con ella (Zambrano, 2009, pp. 294-295).

Por esta razón también es que Diótima se transforma lo primero en oído, en criatura del sonido y de la voz, criatura de la música. No hay más que sonido en Diótima: el sonido de la voz, el sonido del agua, el de la respiración, el del corazón. Y en esta clave sonora habla Diótima y se establecen los diálogos; de oído a oído se trasvasa su conocimiento.

La voz de Diótima y el trasvase de su saber tienen resonancia en estas líneas de una carta de carta de María Zambrano a Reyna Rivas:

Recibí tu bellísima carta que me impresionó grandemente, tan por hondo va lo que en ella dices. Se ve que esas aguas, las de la vida originaria y primera, la que conduce a la vida total, te han tomado para sí. Y no te soltarán jamás, pues que no sueltan, Reyna: hay que seguir naciendo en ellas, de ellas aun muy largamente. Y a través de ellas, de la luz que se hace, por ellas, claridad. Esa que te envuelve y te visita sin romper la oscuridad que yo llamo sagrada. (9 de septiembre de 1961, 2004b, p. 31)

Estas palabras ponen en evidencia el dialogismo de las voces presentes en el discurso de Zambrano, y el trasvase de ese saber experiencial que nos propusimos comentar en estas notas. Es la acción del magisterio de oído a oído.

¹⁰ La última versión de este prólogo es de 1975; sin embargo, en las *Obras completas VI* se reconoce como versión definitiva la entregada por Zambrano el 21 de enero de 1983 a la revista *Litoral*, donde se publicó ese mismo año, precediendo al texto "Diótima de Mantinea". Las diferencias entre la versión de 1975 y la de 1983 son pocas: algunas correcciones no hechas y la separación entre los párrafos. Este prólogo, por otra parte, no forma parte de la Diótima incluida en *Hacia un saber sobre el alma* (1987). Para conocer la aparición e importancia de este personaje en el pensamiento de Zambrano, así como para reconstruir, paso a paso, el proceso de escritura de este texto (1956-1983), véase la extensa nota 427 de las *Obras completas VI* de la filósofa, en la que la investigadora Goretti Ramírez, encargada de esta edición, ofrece todos los detalles (2014, pp. 1222-1239).

¹¹ También la voz de Antígona es abismática porque se encuentra, según dice el mendigo, en ese lugar más allá de la vida y de la muerte.

Ya para cerrar, rescatamos estas palabras de la investigadora Goretti Ramírez:

La voz de Diótima va desgranando sus esenciales motivos vitales en forma de *meloepa* o de *canturía*, produciendo con su canto monótono, penumbrosamente delirante y embriagado, a modo de ciertas melodías, desde su misma entonación rítmica, que pudiera recitarse en verso o en prosa. Musicalidad, feminidad y poeticidad van de la mano, sembrando las semillas [recordemos que así lo dice en el prólogo] de otra forma –penumbrosa, oscura, en suave lamento– de pensar. (Ramírez, 2014, p. 1230)

La última de las tres notas de esta “escritura de oído a oído” tiene una razón sonora mucho más elevada que la voz, la música. Nos referimos a la musicalidad del pensamiento de María Zambrano. Su pensamiento está escrito en un orden musical, el de la tradición órfico-pitagórica, cuya senda siguió¹²:

La música órfica es el gemido que se resuelve en armonía; el camino de la pasión indecible para integrarse en el orden del universo. Orden y conexión de las entrañas identificado con el orden y conexión del universo por los números, 'la música es la aritmética inconsciente de los números del alma', es la fórmula, la más fielmente pitagórica, de la esencia de la música, la clave de su recorrido. (Zambrano, 1992, p. 103)

Orden y conexión es la premisa para la armonía de la vida; restaurar ese equilibrio es uno de los anhelos de Zambrano con la razón poética.

Esta musicalidad de su pensamiento ya se nota en su escritura. Zambrano utiliza abundante léxico de resonancia musical (ritmo, armonía, tonalidad, atonalidad, melodía); pero en un nivel más abstracto y profundo de su discurso, más allá del nivel retórico, sus textos pueden llegar a estar organizados con “interconexiones tan fluidas entre las partes como sólo en la música parece encontrarse”¹³ (Martínez González, 2008, p. 52); esto quiere decir que sus textos tienen ritmo, melodía, variedades de tiempo. Ejemplos de esta musicalidad de su pensamiento¹⁴ pueden ser su texto “Diótima de Mantinea” (que como acabamos de ver tiene melodía, ritmo, musicalidad), pero especialmente *Notas de un método*, un libro abiertamente musical, concebido así por Zambrano, como un conjunto de notas discontinuas, que más que ritmo, tienen melodía:

El ritmo es conceptual, está dado; una vez encontrado no hay más [...]. No hay sorpresa ni asomo de revelación. Solamente en la melodía puede haber revelación; la melodía es creadora, imprevisible. El ritmo, por el contrario, es expresión de la falta de libertad, a no ser que se trate de un ritmo establecido cósmicamente, entre cielo y tierra [como el ritmo de los pitagóricos]. (Zambrano, 1989, p. 12)

Como vemos, el sonido hecho música es privilegiado en el pensamiento de María Zambrano sobre otras formas de expresión y de acceso a su conocimiento; en la organización de los sonidos

¹² Recordemos sus palabras en *De la Aurora*: “la senda que yo he seguido –escribe Zambrano–, que no sin verdad puede ser llamada órfico-pitagórica, no debe de ser en modo alguno atribuida a Ortega (2004c, p. 187). Esta relación con los órficos y los pitagóricos ha sido estudiada por Juan Fernando Ortega Muñoz en su trabajo “Encuadramiento órfico-pitagórico de la filosofía zambraniana” (1991).

¹³ El investigador Francisco Martínez González apunta que Zambrano fue sensible a la musicalidad presente la *Ética* de Spinoza; y supo percibir la vinculación entre música y pensamiento que había en esta obra (2008, p. 52).

¹⁴ La musicalidad del pensamiento zambraniano en un sentido muy amplio, más allá de su voz, ha sido estudiada en los siguientes trabajos: “La Música, el Número” (1989) y “Roce adivinatorio mirada remota. La lógica musical del sentir en María Zambrano (1995), ambos del investigador Jesús Moreno Sanz; “El canto de las piedras de la aurora” (1999) de Juan José Ruíz Rodríguez; “Vibraciones del pensar” (2004) de Carmen Pardo; “María Zambrano, olvido, música y palabra” (2004) de Joaquín Verdú de Gregorio; “Música, metamorfosis de la razón” (2004) de Mercedes Sola; Los artículos de Guillermo McGill, “De la música, las ideas y la verdad. Homenaje a María Zambrano” (2004) y “Antología para músicos: fragmentos de María Zambrano” (2004); “Lo musical en María Zambrano” (2004) de Fermín Higuera; “Introducción al pensamiento musical de María Zambrano” (2004) de Francisco Martínez González; “A música do pensamento em três andamentos” (2006) de María João das Neves; el libro de Goretti Ramírez, *María Zambrano. Crítica literaria* (2004); y la Tesis Doctoral *El pensamiento musical de María Zambrano* (2008) de Francisco Martínez González.

hay armonía, y este orden musical es el que Zambrano quiere que el hombre escuche en las notas del método de su razón poética, razón musical, y así como "la música va de una soledad total a una total armonía" (Zambrano, 2014, p. 321), el hombre también lo haga.

En la entrevista concedida en 1988 a la periodista Pilar Trenas, Zambrano dice: "He procurado, sin aprender canto, que mi voz, que mi decir tuviera algo de encanto musical". Y en efecto lo consiguió. Para María Zambrano su voz fue la marca distintiva:

La voz es la marca de subjetividad en el lenguaje [...]. El lenguaje debe llevar la marca del que transmite; que, en la transmisión, la lengua está ligada a la experiencia del que habla y la experiencia del que escucha, a los avatares, en suma, de los sujetos. (Larrosa, 2008, p. 2)

Si la voz es la marca de subjetividad del lenguaje del que transmite, pensamos que, posiblemente, las características que Zambrano dio de la voz de su heterónoma Diótima de Mantinea sean las mismas de su propia voz: sorda, metálica, dulce; la ausencia de un contexto compartido no nos permite verificar esta suposición. No obstante, lo que sí podemos comentar es la cualidad sibilina o profética de su voz; una cualidad que no ha sido dada por quienes la escuchaban, sino sugerida por la misma Zambrano. "Soy la sibila y nadie, ninguno, lo sabe" (2014, p. 411):

De la herida de la tierra, entre humo de sacrificio, gimiendo, la voz de la pitonisa exhalaba su voz exigida por Apolo, por su luz eficiente. Gemía la sierpe terrestre, humana; silbaba abriéndose salida, tonalmente en el templo de dios de la música. (Zambrano, 1992, p. 327)

María Zambrano parece sentirse heredera de esa estirpe de mujeres míticas, dueñas de un saber oculto, revelado a través de una palabra simbólica. Creemos que de esa conciencia mítica deriva el poder persuasivo de su voz; además, como mujer, reconoce su vocación mediadora entre el destino y el hombre; su voz, por tanto, será la encargada de anunciar ese destino y de guiar al hombre hacia la trascendencia.

Referencias

- Bajtín, Mijail (1988). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijail (1990). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.
- Bubnova, Tatiana (2006). Voz, sentido y diálogo en Bajtín. *Acta poética*, 27, 99-114. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
- Huidobro, Vicente (1988). *Altazor. Temblor de cielo*. Ediciones Cátedra.
- Janés, Clara (2010). *María Zambrano. Desde la sombra llameante*. Ediciones Siruela.
- Maillard García, María Luisa (1996). Mujer y narración en María Zambrano. *Revista de Hispanismo Filosófico*, 1, (1), 53-64.
- Martínez González, Francisco (2008). *El pensamiento musical de María Zambrano*. [Tesis Doctoral]. Universidad de Granada.
- Pacheco, Carlos (1992). *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Ediciones La Casa de Bello.
- Pacheco, Carlos (2002) "La comarca oral revisitada: Oralidad y literatura a fines del milenio". *Actual. Revista de la Dirección General de Cultura y Extensión de la Universidad de los Andes*, 50, 95-114.
- Ramírez, Goreti (ed.) (2014). *Obras Completas VI*. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

- Savater, Fernando (1983). La voz de María Zambrano. En *Papeles de Almagro. El pensamiento de María Zambrano*. Zero.
- Trueba, Virginia (2012). "Introducción". *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*. Cátedra.
- Zambrano, María (1971). *Obras reunidas. Primera entrega*. Aguilar.
- Zambrano, María (1971). (1988). "Entrevista". *Muy personal*. tve. http://ddoss.org/articulos/entrevistas/M_Zambrano.htm
- Zambrano, María (1989). *Notas de un método*. Mondari.
- Zambrano, María (1992). *El Hombre y lo Divino*. Ediciones Siruela.
- Zambrano, María y Rivas, Reyna. (2004b). *Epistolario*. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Zambrano, María (2009). *Las palabras del regreso*. Ediciones Cátedra.
- Zambrano, María (2011a). *Claros del bosque*. Ediciones Cátedra.
- Zambrano, María (2011b). *Hacia un saber sobre el alma*. Editorial Planeta DeAgostini, S.A.
- Zambrano, María (2012a). *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*. Cátedra.
- Zambrano, María (2014). *Obras completas VI*. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Zumthor, Paul (2006). *La poesía y la voz en la civilización medieval*. Abada Editores.