

# DISONANCIAS EN LA REIVINDICACIÓN DE ZAMBRANO COMO DISCÍPULA DE ORTEGA: SUS TEORÍAS OPUESTAS PARA EL ARTE

Enrique Ferrari Nieto  
Fundación Escritura(s), Madrid

## RESUMEN

En sus alusiones a Ortega, María Zambrano oculta o empequeñece con su tratamiento respetuoso las diferencias que los enfrentaron; también las distintas funciones que ambos le asignan al arte, que ella no contrapone con una crítica al escapismo que plantea la estética de la razón vital. De las motivaciones de su actitud, apunto como hipótesis el uso que hace Zambrano de Ortega como respaldo (involuntario) de su razón poética: para legitimar, con la continuidad que da a entender entre ambos, una metodología con la que la poesía reemplaza a la filosofía en sus funciones para ampliar los márgenes de lo cognoscible.

**PALABRAS CLAVE:** razón poética, razón vital, *Meditaciones del Quijote*, poesía, novela, María Zambrano.

## ABSTRACT

«Dissonances in Zambrano's claim as a disciple of Ortega: their opposing theories for art». María Zambrano hides or diminishes the differences that confronted Ortega. Also, the different roles they assign to art: she does not make a critique of escapism that raises the aesthetics of vital reason. To explain the motivations for her attitude, I propose the hypothesis that Zambrano used Ortega in support (involuntary) of her poetic reason: to legitimize her idea, poetry replaces philosophy in its functions to expand the margins of the knowable.

**KEY WORDS:** poetic reason, vital reason, *Meditations on Quixote*, poetry, novel, María Zambrano.

## 1. ESPACIOS EN BLANCO EN EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

Se ha explicado el modo como Zambrano presenta a Ortega o su razón vital por las condiciones materiales en que la discípula tuvo que escribir de su maestro, sin sus apuntes ni muchos de sus libros en el exilio: lo que disculpa sus generalidades e incorrecciones o imprecisiones, más cómoda con el relato de sus recuerdos personales que con el análisis de su filosofía, de la que apenas apunta



unas pocas claves, sin una ambición analítica ni exhaustiva, ni contrastiva. Pero se ha dejado fuera de la explicación su tono justificativo o exculpatorio, el tratamiento excesivamente respetuoso de Zambrano con una propuesta que quiere ubicarse sin ambages dentro de la racionalidad, que renuncia a asomarse al espacio que tienta la razón poética. En su presentación elude los puntos débiles de la razón vital. No la interroga, rebuscando en aquellos postulados que ella no comparte. Le basta con una exposición liviana, con solo unas pocas líneas maestras para darlo a conocer: siempre con la misma estructura y la misma información en sus artículos y conferencias, en los que no alude nunca al desinterés de Ortega por la poesía (pieza básica en la razón poética): a su omisión cuando intenta darle a su pensamiento estético las coordenadas de su metafísica existenciaría. Falta explicar qué rédito consigue Zambrano con sus presentaciones imprecisas, generales, de la razón vital: por qué no la critica concienzudamente, con un análisis ordenado; por qué no la enfrenta a su razón poética con un combate cuerpo a cuerpo, buscándoles las fricciones que están detrás de su cambio de dirección.

Lo propio de un discípulo que se aleja de su maestro es remarcar las diferencias para forjarse una posición propia, autónoma: un ejercicio de orientación, de reconocimiento de uno mismo, en el que los puntos principales del maestro pasan de ser las coordenadas en que se inscribe su pensamiento a ser el blanco contra el que apunta para desmarcarse. María Zambrano, discípula de Ortega al comienzo de su trayectoria intelectual, se aleja pronto de él: una distancia que el propio Ortega subraya en seguida, incómodo por el terreno en el que busca la razón poética. Pero ella, en sus alusiones (expresas) a Ortega, no destaca sus diferencias. A pesar de su alejamiento, de su voluntad de abrir un itinerario distinto, en todo momento se muestra en deuda con él. Lo que le escribe a Rosa Chacel en 1956: «La [Razón] vital [...] la he desenvuelto a mi modo. Eso no importa. Seré su discípula siempre» (Tejada, 2011: 27). No le cuesta hacer balance de lo heredado. No le gusta para sí el papel de pionero o de descubridor que practicó insistentemente su maestro, poco dado a reconocerles antecedentes a sus hallazgos. Escribe en *Hacia un saber sobre el alma*, como síntesis temprana de su relación o su herencia:

Aunque haya recorrido mi pensamiento lugares donde el de Ortega y Gasset no aceptaba entrar, yo me considero su discípula. Por este salvar las circunstancias platónicamente (no para adaptarse a ellas como después se ha entendido), y por esta fidelidad al idioma que podría parecer una limitación y que es fidelidad al verbo que se nos ha entregado, al idioma español (Zambrano, 2000a: 14).

O en *De la Aurora*, haciendo más visibles las diferencias:

La senda que yo he seguido, que no sin verdad puede ser llamada órfico-pitagórica, no debe de ser [sic], en modo alguno, atribuida a Ortega. Sin embargo, él, con su concepción del logos (expresa en el «logos del Manzanares»), me abrió la posibilidad de aventurarme por una tal senda en la que me encontré con la razón poética; razón, quizá, la única que pudiera hacer, de nuevo, encontrar aliento a la filosofía para salvarse —al modo de una circunstancia— de las tergiversaciones y trampas en que ha sido apresada (Zambrano, 1986: 123).



Una posición que ha resuelto la crítica con su condición de discípula heterodoxa, con el calificativo que usó primero Aranguren (y luego Cioran, Alain Guy, Savater y otros). Pero que no le plantea hipótesis al interés de Zambrano por vincularse a Ortega, o por no desvincularse luego de él: con esa condición de discípula como primer contexto para su obra que supone, para su reconstrucción, una primera premisa de su pensamiento al menos sobredimensionada, aunque se advierta luego —como matización o puntualización— de las divergencias, de la trayectoria original y divergente de Zambrano, que no tiene cabida para Ortega en filosofía. Porque razón vital y razón poética comparten solo esa misión general común (aunque dispersa) a principios de siglo de abrir alternativas a la filosofía decimonónica, aunque tengan ambas una perspectiva española.

## 2. HIPÓTESIS DEL USO DE ZAMBRANO DE SU VÍNCULO CON ORTEGA

En sus ensayos Zambrano recurre a menudo al recuerdo de su relación con Ortega, con un tono afectivo que suele ser de reconocimiento —o de defensa— para la figura del maestro, acrítico con su filosofía, despreocupado con las divergencias que alejan la razón poética de la razón vital. Una presentación cándida y amable, que oculta o empequeñece el enfrentamiento que hubo entre ambos, primero por la negativa de Ortega a reconocer la razón poética como consanguínea de la suya y luego por sus diferentes posiciones en la Guerra Civil. Pero que admite más lecturas que la obvia: entiendo que caben (al menos) tres hipótesis sobre el uso que hace Zambrano del relato del vínculo entre ambos.

Una primera, muy elemental, que lo justifica como elemento de su biografía: por su interés por explicar la génesis de su pensamiento desde su vida, como la suma de respuestas circunstanciales que luego coordina y subordina: Ortega como la personificación de su primer contacto (serio) con la filosofía, en quien descubre una propuesta razonablemente innovadora.

Una segunda, que lo explica como resultado de su desconocimiento (mिनucioso) de la filosofía (también de la que le es contemporánea), de su desinterés por estudiarla sistemáticamente: Ortega —al que conoce bien— le es suficiente como paradigma, como ejemplo de la filosofía que a principios del xx busca ampliar los márgenes de la racionalidad cuando necesita una referencia; no maneja una nómina extensa de filósofos, con sus particularidades, para precisar mejor las indicaciones.

Y una tercera, más sugerente, que avala las citas frecuentes a Ortega como el recurso de Zambrano para explicar su razón poética desde la lógica progresiva de un *télos* para la historia (como una serie de etapas que apunta a una meta): para esconder o disimular lo disruptivo de su propuesta la envuelve en una comprensión global para la historia de la filosofía (en Zambrano solo la intuición, no escribe de ello) que hace de la razón vital de Ortega el estadio anterior a su razón poética: el que la auspicia y la anuncia, pero que se queda atrás (como hizo Ortega con Husserl). Aprovechándose del ademán irrepresible de Ortega de reivindicarse como nueva





etapa en la filosofía, ubica la razón poética usándolo de parámetro, de punto de referencia, con un doble movimiento: uno primero, de aproximación o comunicación, y uno segundo, con el que marca las diferencias, aunque con un Ortega por lo general elidido, no nombrado<sup>1</sup>. Lo usa para legitimar su razón poética al incluirla en la misma dinámica de esas filosofías que buscan a principios del xx una autoevaluación, con su crítica y su propósito de enmienda; aunque luego, en trabajos más minuciosos, le da a Ortega los rasgos (negativos) de la filosofía canónica, de la que entiende que no se ha llegado a librar del todo, que no es más que una última fase. Con lo que su presentación de la razón poética no le queda como una propuesta teórica de renuncia a la filosofía en favor de la poesía sino la constatación de un cambio de paradigma en el que se observa que las deficiencias de la racionalidad pueden solventarse con la poesía, con la conjunción de filosofía y poesía. Su propuesta es una reivindicación de los métodos no racionalistas para dar con aquello que la filosofía ha entendido como irracionalismo (o como indiscernibles, con Leibniz)<sup>2</sup>, pero no quiere transmitir una ruptura, o una voluntad de ruptura con lo anterior: como si lo entendiera como su origen, necesario, pero por sí mismo insuficiente.

No son incompatibles las tres hipótesis. Su tono biográfico en las alusiones a Ortega o el desconocimiento de otros filósofos son o pueden ser consecuencias de su voluntad de usar los principios de la razón vital de coordenadas para legitimar la razón poética como filosofía. Pero es este tercer uso el que posibilita otra lectura de la relación entre ambos, por el contraste en las presentaciones de sus propuestas: más ingenuo Ortega por hacer de su exposición un alegato visceral y malhumorado de su originalidad, con él de protagonista, obsesionado por aparecer como el explorador que desbroza por fin el terreno, o el luchador que se enfrenta cuerpo a cuerpo con los grandes nombres de la filosofía, sin intermediarios; sin caer en que quedaba así más expuesto, en que su gesto podía resultar paródico, por el patetismo con que se reivindicaba. Y más audaz Zambrano, por no querer mostrarse ostentosa con la ruptura: lo contrario del discípulo que se separa de su maestro, que quiere dejar clara su autonomía y su alejamiento. Por querer aprovechar de Ortega sus *flaquezas* irracionalistas, socavando la tensión entre sus intuiciones y sus reservas, que él no consigue resolver, con la poesía como alternativa metodológica menos pusilánime, menos remilgada o acobardada.

Se puede estudiar a Zambrano desde Ortega. Pero también a Ortega desde Zambrano. Cambiarles los papeles, con mi propuesta: darle la vuelta a la candidez de María Zambrano y al arrojo de Ortega en sus incursiones en una filosofía menos

---

<sup>1</sup> No renuncia a exponer en sus argumentaciones diferencias importantes con su maestro, pero la referencia a Ortega queda subyacente, discreta, sin la escenificación del enfrentamiento o del distanciamiento. Como en su segundo trabajo sobre Galdós, que soporta una propuesta ética que busca una actitud alternativa a la programación del individuo de su vida en el reverso de la concepción del hombre como ser futurizo (con su comprensión desde la novela, como personaje con un argumento).

<sup>2</sup> Cf. Zambrano, 1986: 35. Escribe en *De la aurora*: «Los indiscernibles lo son, se quedan en serlo, a causa de una estrechez de horizontes de una razón más establecida que vivida».

racionalista, con la determinación con que se posicionan ambos. Cómo Zambrano usa para la historia de la filosofía que le es reciente el marco de referencia que se construye para destacar su originalidad Ortega: no como la gratitud del discípulo a su maestro, o por creer que es Ortega el (único o principal) punto de inflexión para otra filosofía más cercana a la vida; sino como estrategia para darle a su propuesta, más osada, más iconoclasta con los principios básicos de la racionalidad, la legitimidad que parece llevar consigo esa continuidad, y también cierta ocultación personal, para evitar cualquier ostentación ella misma (como pionera o rupturista) que pudiera dañar la asimilación o aceptación del contenido y objetivo de su pensamiento como paradigma de una nueva dirección (más o menos) generalizada.

### 3. DISONANCIAS EN EL RELATO DE LOS HECHOS

La lectura que hace Zambrano de Ortega no es una argumentación minuciosamente reconstruida, sino el rescate de unas pocas intuiciones que no tienen (apenas) recorrido en la razón vital, lo que le facilita darle una significación propia, poco endeudada: una trayectoria independiente. Ortega, a pesar de que en su madurez abandona el vitalismo que subyace (más o menos latente) en sus primeras propuestas, vuelve a menudo a su sentencia de *Meditaciones del Quijote* para darle una fecha temprana a su hallazgo del yo como vida, con la suma de la circunstancia, para colocarse a la vanguardia del existencialismo; pero en sus alusiones obvia el sentido inicial del libro, o de la propia frase, en el contexto que la arroja en 1914: básicamente una metodología para el conocimiento teórico (juntos la racionalidad y el sensualismo mediterráneo), que tiene poco que ver con la carga existencialista con que la engorda después. Una estrategia que le sirve también a Zambrano, reformulándola: parece no querer mostrarse como investigadora, con un aparato analítico con el que someter a Ortega, con la discriminación de aquellos elementos que rechaza por inconsistentes y los que reconoce como valiosos para la filosofía de su tiempo. Prefiere una presentación más liviana, y más cálida, con la aparente continuidad de la reflexión de su maestro, sin mayores disquisiciones. Sin darle un aspecto técnico: solo con la narración del hecho (biográfico), con una trayectoria que construye como causal, como si viniera dada, escondiendo o disimulando sus ejercicios de rastreo y discriminación en la filosofía de Ortega, con su selección de unos pocos conceptos y teorías al tiempo que expresa una deuda con su maestro que da a entender al lector como más general, con el conjunto de su obra, por su propia vivencia como alumna suya y luego ayudante.

Aunque de Ortega Zambrano parece quedarse más bien solo con la actitud que pide este en las *Meditaciones* de 1914 y en sus aledaños. Algo muy general, poco preciso: los apuntes que Ortega escribe en su meditación preliminar: en torno al amor como método, en lugar del odio que percibe en los españoles (la filosofía como ciencia general del amor), y luego su atención a la circunstancia, muy cerca de la fenomenología. Como si Ortega le sirviera de marco o de referencia lejana. Lo que Ricardo Tejada, en su edición de los *Escritos sobre Ortega* de Zambrano, llama



el fondo sonoro de su melodía conceptual<sup>3</sup>. El ejemplo más cercano de esa réplica a los modos de la razón moderna. Propiamente el primer Ortega, el de *Meditaciones del Quijote*, no el segundo: porque Zambrano, que tuvo una relación estrecha con el Ortega adulto, el que trabaja ya la razón histórica<sup>4</sup>, solo reivindica el Ortega de los primeros años, el de ese vitalismo que merodea (a pesar de su contención y de las imposiciones que hace suyas) lo irracional: una disonancia importante en la influencia de Ortega en Zambrano, que Zambrano no explica: la confusión (temporal) del Ortega que ella conoce en los años treinta, el que forma parte de su vida, con el primer Ortega, que es al que alude con más frecuencia en sus textos, pero cuyo pensamiento tiene poco que ver con el desarrollo existencialista e historicista de la razón histórica que trabaja desde 1924 (con la fecha que propone Eduardo Nicol)<sup>5</sup>. Que queda además vinculada a una segunda disonancia, que responde a los ámbitos de interés de Zambrano: sus referencias a Ortega apenas aluden a su pensamiento estético, ni a las notas dispersas de sus primeros años, que no llega a ensamblar pero con las que construye la atmósfera de esa razón que quiere más vital, ni a su intento de sistematizar una teoría del arte en un contexto mayor con las vanguardias en los años veinte, más allá de unas pocas líneas (Zambrano, 2000b: 88-89). Una carencia o una renuncia que no justifica, a pesar de buscar en el arte la alternativa para conocer lo que la filosofía ha ido descartando o apartando.

#### 4. VÍAS MUERTAS DE LA RAZÓN VITAL

El arte, que en un principio le da el tono a la intuición de Ortega de una razón más comedida, más sensible con la vida, queda degradado cuando el filósofo madrileño cartografía esa intuición: con un papel secundario, solo el peldaño para hacer del arte síntoma de la nueva sensibilidad vital que cree percibir en su tiempo,

---

<sup>3</sup> Escribe: «Ortega parecía situarse en los márgenes, en el margen de su pensar, o cuando menos, en un margen más musical que discursivo. Tal vez, también, no tanto un contrapunto, aunque algunas veces lo sea, como el fondo sonoro de su melodía conceptual» (Zambrano, 2011: 16-17).

<sup>4</sup> Zambrano parece dar por bueno un Ortega partido en dos, con un corte que marca dos etapas (lo suficientemente) inconexas: una temprana, más deshilvanada, propiamente el desarrollo de su razón vital, recogida en las meditaciones de 1914; y otra posterior, de carácter historicista, mejor fundamentada, que a ella no le interesa: lo que él anunció como su segunda navegación, con su voluntad de sistematizar su filosofía con textos más compactos, en un equilibrio difícil (porque entiende que son dos periodos distintos, pero no renuncia a la continuidad que les da la vigencia del *yo soy yo y mi circunstancia* que enuncia en *Meditaciones del Quijote*) que parece resolver haciendo de las diferencias una cuestión solo de presentación, por el tono ensayístico, sin hondura, de sus primeros trabajos, obligado por el público y sus condiciones materiales, sobre todo la premura para publicar.

<sup>5</sup> Eduardo Nicol entiende que la discontinuidad en Ortega es más profunda que una mera cuestión de presentación, con dos propuestas casi independientes, con una comunicación entre ambas muy menor a la pretendida por su autor. Él intenta salvarlo a partir de su razón histórica, porque entiende que con ese historicismo endereza su razón vital, irracionalista porque da por hecho que la realidad, antes de ser tratada por la razón, es irracional.



dándoles a las vanguardias (que entiende como un todo homogéneo) una estética que avala con su razón vital, que reordena y reubica la cultura. Sacrificadas sus otras funciones por esa condición de irreal que le asigna arbitrariamente al arte, sin llegar a justificarlo, para darle un pequeño desahogo al ser existente que no puede escapar de su propia vida, pero que tiene el recurso de entretenerse, de ensimismarse con una ficción para desatender por un momento sus quehaceres cotidianos. La suya es una estética de la inmersión con ínfulas metafísicas: una estética de la recepción, con la perspectiva del lector o espectador, intuitiva, ingenua, que se sirve de dicotomías para llevar la reflexión a terreno ontológico: hace de lo ficcional una cuestión espacial, reduciendo, primero, la experiencia estética a una cuestión temporal, como si fueran dos periodos las dos posibles ocupaciones o las dos actitudes (ante la vida y ante la ficción), cerca de la suspensión de la incredulidad de Coleridge en el segundo caso, para, con una nueva traslación, valiéndose del marco de un cuadro como separador, tomar el arte como un nuevo territorio diferente a lo real: lo que queda fuera de lo real, por tanto lo irreal. Sin preocuparse de lo ingenuo del planteamiento, ni de los saltos arbitrarios en su argumentación, que no demuestra las distintas oposiciones ni su equivalencia en sus traslaciones. No da una definición para lo real, ni explica tampoco la relación (necesaria) entre lo real y lo irreal, cuál es el origen de lo irreal si no es lo real, con un análisis riguroso de la mimesis para la deshumanización. Su lectura del arte nuevo atiende solo a una de sus funciones (obvia las demás): su capacidad para facilitar la *evasión* del lector o espectador, su potencial escapista. En sus primeros artículos alude a la capacidad del arte para transmitir un conocimiento específico, a menudo superficialmente, con los lugares comunes que el romanticismo alimentó o sobrealimentó, pero también con una teoría propia sobre el carácter ejecutivo de la presencia de las cosas en la obra de arte, cerca de la fenomenología: Planteamientos de los que no reniega, que no corrige, como si fueran compatibles o no hubiera contemplado que no pudieran serlo, pero que aparta en sus principales trabajos sobre el arte y la novela en los años veinte, cuando intenta dar con su estética una respuesta desde su teoría general de la razón vital (o histórica) como nueva sensibilidad de su tiempo.

María Zambrano, aunque no critica ni cuestiona expresamente esta reasignación de funciones para el arte, para su razón poética retoma solo las primeras coordenadas estéticas de Ortega: no quiere renunciar a su magisterio, pero para su propuesta toma solo su intuición, su reclamo de una mayor atención a la vida, no la estructura con que intenta sistematizarla. Evita darle relieve al enfrentamiento, pero con su apuesta por la poesía (relegada en la razón vital) para la comprensión del alma (prohibida en la razón vital) defiende un itinerario propio, con otra meta y otros medios. Con Ortega solo como una primera indicación, por haberle sugerido una apertura para la filosofía. Con el arte de nuevo en primera línea: un terreno que Ortega tiene vedado, por su insensibilidad para la poesía. Pero con un nombre que tuvo que resultarle al menos sugerente, con la evocación del griego *poieo* como creador, como un modo de reinventar el mundo a través de la palabra, frente al conocimiento que se tiene como mera adecuación. También por su preocupación por la inadecuación de las formas de su propuesta, que Zambrano, más liberada, trabaja mejor, más reflexiva con su propia escritura, con la expresión de la filosofía.



## 5. LA(S) ESTÉTICA(S) DE ORTEGA

*Meditaciones del Quijote* fue una respuesta precipitada, hecha de textos diversos que improvisan un libro mal armado, inconsistente, con un prólogo excesivamente largo (que quiere ser autónomo) y una meditación preliminar que, en lugar de funcionar de preámbulo para el cuerpo del libro, aislan, como si fuera solo un apéndice, lo que el lector espera como lo sustancial: lo que le queda como único capítulo, la meditación primera: en principio, por lo anunciado, un tratado sobre la novela, que se justificaría en el libro por su atención previa al *Quijote*, y también a Baroja y Azorín, como circunstancias españolas, pero que se diluye en una suma de temas dispares, de los que tira más la digresión que su participación de la idea central, sin una argumentación concienzuda detrás para unirlos. Una suma de ideas sugerentes, que expone como una presentación de sí mismo, como una declaración de intenciones, con la insinuación de una metodología o una deontología, que usa el *Quijote*, circunstancialmente, para ubicarse como autoridad en el debate intelectual de la España de principios de siglo, con su apuesta por Cervantes como réplica a Unamuno. Pero que más tarde convierte en la pieza clave de su relectura de su filosofía, cuando intenta ahormarla como un todo, darle una coherencia, con una nueva comprensión de la vida como eje de su propuesta. Ese aspecto fragmentario, improvisado, ecléctico, que responde en 1914 a las condiciones de su escritura, apresurada, circunstancial, Ortega lo va puliendo, ordenando, dándole otro contexto a su «yo soy yo y mi circunstancia», para convertir el texto en el anuncio rotundo de su razón vital, de su hallazgo de la vida como realidad radical para la filosofía, con la sustitución de la naturaleza del sujeto por su condición histórica, con su atención a lo circunstancial. Hasta hacer de *Meditaciones del Quijote* casi el compendio de su pensamiento, de su propuesta existencial. Como si las anticipaciones que sugieren estas pocas meditaciones previeran o configuraran ya en esa fecha las conclusiones metafísicas del Ortega maduro; como si hubiera una línea recta marcada desde el principio, no reconstruida luego. Un ejercicio de relectura y reinterpretación para apretar Ortega su pensamiento, para hacer de sus distintas propuestas un proyecto común, para darle más unidad.

Pero puede ser también un ejercicio de justificación para otras propuestas distintas a las que perfila luego Ortega, porque con esas pocas notas de *Meditaciones del Quijote*, tan maleables, pueden demostrar su filiación al proyecto de una razón vital sin tener que asumir un entramado minucioso de presupuestos: solo algunas cuestiones generales de esa intuición que recupera la vida como valiosa en sí misma. Lo que hace María Zambrano, con el libro de 1914 como su punto de partida. Porque, lejos de un análisis minucioso de las meditaciones, del texto en su conjunto, con los distintos frentes que asume Ortega, rescata solo unas pocas frases felices (fértils y flexibles) para asimilarlas en su argumentación, sacadas sobre todo del prólogo, que funciona de reivindicación —vaga o general— de otros modos más modestos de aproximarse a la filosofía que los de los grandes de la Modernidad. Zambrano rescata de él sus atrevimientos más iconoclastas: alude a su condición de profesor *in partibus infidelium*, su interés por los temas humildes, su apuesta por el amor frente al odio como metodología, su rechazo a la erudición (o el eruditismo), y a la cultura





hieratizada: un perfil que resume o concentra en su logos del Manzanares, que a ella la entusiasmó. De la meditación preliminar (que es el contrapeso del prólogo, con el reproche al hombre mediterráneo por renunciar al concepto) apenas saca nada. Su propuesta no quiere ese equilibrio, no busca una filosofía de compensaciones, una posición que no la deje fuera de la tradición filosófica («Yo no soy solo mediterráneo», remarca Ortega). No se interesa por la antítesis entre superficie y profundidad que propone su maestro como sustituta de la más asentada entre sus compatriotas entre claridad y confusión. O por la misión que le reconoce a la razón. O su crítica al concepto de realismo entre los españoles (que para él es sensualismo).

Pero Zambrano prefiere no mostrarse más atrevida que su maestro, ni rebelde o distante. No exhibe su propuesta de una razón poética como una vía alternativa para salvar al arte del papel irrisorio que Ortega acaba asignándole en su razón vital (e histórica), con la deriva argumental de sus *Meditaciones del Quijote*, donde propone la meditación<sup>6</sup> también como método para desvelar la obra de arte, a la que asigna en el prólogo una capacidad específica para el conocimiento de la realidad, pero a la que devalúa después, en la meditación primera, para sostener, como premisa, su explicación de la novela como orbe irreal, un espacio distinto a la realidad cotidiana del lector (tesis que refuerza luego en trabajos más específicos). Escribe al principio que el secreto de una obra de arte genial no se entrega a la invasión intelectual: se resiste a ser tomada por la fuerza, solo se entrega a quien quiere; se rinde, si acaso, dice, al culto meditativo (Ortega, 2004: I, 761). Porque, como escribe luego, en la meditación preliminar, también tiene la obra de arte una misión esclarecedora, *luciferina*: «El artista se ha levantado sobre sí mismo, sobre su espontaneidad vital. [...] Descubrimos en él un fuerte poder de reflexión, de meditación» (Ortega, 2004: I, 789). Pero corta ahí su desarrollo, no lo continúa; retoma luego el tema del arte, pero desde otra perspectiva que minusvalora o al menos toma como cuestión secundaria su capacidad cognoscitiva. Alude en ese prólogo a Rembrandt, y a Azorín y Baroja (de los que apunta su tesis, que desarrolla en otros textos), y anuncia un estudio del *Quijote* como libro, para hacer frente a los estudios del Quijote solo como personaje. Como si previera para la estética un espacio importante en las meditaciones. Pero el tono deliberadamente ensayístico, con esa cercanía que el prólogo acentúa, que busca la complicidad y confianza en el lector, le permite una exposición menos rigurosa, solo de tanteo, sin tener que cerrar cada punto de su argumentación con conclusiones, solo con una nueva idea, que toma el relevo.

A pesar de la importancia del arte en la génesis de la razón vital, o al menos del tono de la razón vital, que toma de los escritores que leyó en su juventud, en su primer intento de sistematización de su propuesta filosófica lo escora asignándole

---

<sup>6</sup> Define meditación en el libro: «La meditación es el movimiento en que abandonamos las superficies, como costas de tierra firme, y nos sentimos lanzados a un elemento más tenue, donde no hay puntos materiales de apoyo». O: «En la meditación, nos vamos abriendo un camino entre masas de pensamiento, separamos unos de otros los conceptos, hacemos penetrar nuestra mirada por el imperceptible intersticio que queda entre los más próximos, y una vez puesto cada uno en su lugar, dejamos tendidos resortes ideales que les impidan confundirse de nuevo» (Ortega, 2004: I, 789).



como función principal la evasión del lector o espectador: su inmersión en la obra de arte, un entretenimiento que lo lleva a olvidarse un rato de lo cotidiano: una especie de alucinación, escribe en «Amor en Stendhal». En la meditación primera Ortega toma como premisa su convencimiento de que Cervantes quiso en algunas de sus novelas ejemplares la inverosimilitud como tal inverosimilitud. De lo que deduce una primera definición para la novela: «Este género literario consiste en la narración de sucesos inverosímiles inventados, reales» (Ortega, 2004: I, 798). Aunque en otras de las novelas ejemplares observa lo contrario: que no son los personajes lo interesante, sino la representación que su autor da de ellos. Con lo que deja la pregunta abierta, o la traslada al mito, como origen de la ficción, para sumarlo a su tesis: «El mito es el representante de un mundo distinto del nuestro. Si el nuestro es el real, el mundo mítico nos parecerá irreal» (Ortega, 2004: I, 805). La mecánica psicológica del lector de patrañas, dice, que explica bien el retablo de maese Pedro en el *Quijote*, con los bastidores del teatro como la frontera de dos continentes espirituales: hacia dentro el retablo, el orbe fantástico, y hacia fuera el espacio de los espectadores. Como dos espacios diferenciados, a los que asigna sin ningún rigor diferentes estatutos ontológicos. Reemplazadas en la experiencia estética las coordenadas temporales por otras espaciales, para una explicación más intuitiva, para facilitar luego su transición hacia la metafísica, como la posibilidad (única, insatisfactoria) de escape para cada uno de su propia vida: trasladarse de un lugar a otro. Relegadas otras tareas para el arte que había ido apuntando en sus primeros trabajos, como medio para un conocimiento específico.

En «Moralejas», de 1903, advertía que para ser poeta no es suficiente con escribir bien: «No basta, no, para ser poeta peinar en ritmo y rima el chorruelo de una fuente que suena; hay que ser fuente, manantial, profunda veta de humanidad que resume santa energía estética» (Ortega, 2004: I, 97). Idea que repite en 1917, en «Azorín o primores de lo vulgar» (Ortega, 2004: II, 307-308). O, más explícito, en «Arte de este mundo y del otro», en 1911: «El arte no es un juego ni una actividad suntuaria: es más bien, como dice Schmarsow, una explicación habida entre el hombre y el mundo, una operación espiritual tan necesaria como la reacción religiosa o la reacción científica» (Ortega, 2004: I, 438). Hace suya estos primeros años esa ambición de los románticos para el arte, que solo a veces matiza, con su reflexión (somera, ceñida a «Ensayo de estética a manera de prólogo», de 1914) sobre el mecanismo que hace posible ese conocimiento peculiar, con la presentación de las cosas ejecutándose, mostrando su intimidad, su realidad ejecutiva (o pareciéndole al espectador que la muestra), frente a la narración, que, dice Ortega, hace de todo un fantasma, lo aleja, como mera alusión (Ortega, 2004: I, 670-678). De la tragedia de la ciencia nace el arte, escribe: frente a la abstracción y la generalización, la individualización y la concretación (Ortega, 2004: II, 67). Pero lo logra solo creando ese mundo virtual, un artificio (Ortega, 2004: II, 68). Con que abre Ortega esa otra vía para acoplar su estética a su metafísica, con dos líneas: primero como constatación también en el arte de la nueva sensibilidad vital de su época, en distinto plano que la vida, sin pretender ser ya trascendente; y luego como un recurso para el ocio (pero de implicaciones ontológicas) que fundamenta en «Meditación del marco», de 1921, como irrealidad:



Son, pues, pared y cuadro dos mundos antagónicos y sin comunicación. De lo real a lo irreal, el espíritu da un brinco como de la vigilia al sueño. Es la obra de arte una isla imaginaria que flota rodeada por todas partes. [...] Los lienzos pintados son agujeros de idealidad perforados en la muda realidad de las paredes, boquetes de inverosimilitud a que nos asomamos por la ventana benéfica del marco (Ortega, 2004: II, 434-435).

Convierte el arte hermético o autónomo, de naturaleza diferente: lo reubica o degrada para usarlo de perspectiva para estudiar —y asimilar en su propuesta de una nueva actitud ante la vida— la disposición de los artistas jóvenes, que, dice, han desalojado el arte de la zona seria de la vida, lo han descargado de trascendencia: han entendido que el arte o la cultura no puede quedar por encima de la vida, que no puede competir con esta; por lo que han cambiado su colocación en la jerarquía de las preocupaciones del hombre (Ortega, 2004: III, 876). Lo que Ortega llama deshumanización, pero de lo que apenas puede escribir, por saber poco de pintura. Solo una nota mínima para justificar su estética, la técnica de los vanguardistas para su arte (que él unifica, homogeneiza, con un conocimiento superficial de sus materializaciones): ambiciosa, porque fundamenta esa humildad que cree percibir en los artistas (la paradoja que le funciona de punto de partida) con su teoría del conocimiento acerca de las limitaciones en la percepción de la realidad; pero que como epistemología queda sin recorrido, como una digresión que Ortega aparta nada más plantearla, como si entorpeciera su argumentación<sup>7</sup>. Le basta con advertir en el arte joven la asunción de la distancia entre la cosa y la idea, que es solo un esquema, el andamiaje para intentar llegar a la realidad; muy cerca de su petición de cautela con el conocimiento cientificista del racionalismo, que considera insuficiente para la vida.

Lleva luego la reflexión a la novela, mucho más cercana a él, para poder exhibirse con ese mecanismo para cerrarla, para hacerla hermética (incomunicada con la realidad cotidiana del lector, que queda fuera, interrumpida, el tiempo que dura la lectura). En sus *Ideas sobre la novela*, que publica a continuación de *La deshumanización del arte*, señala las características del género para conseguir el objetivo que le marca: mantener la atención del lector con la ficción. Enumera las

---

<sup>7</sup> Escribe: «La relación de nuestra mente con las cosas consiste en pensarlas, en formarse ideas de ellas. En rigor, no poseemos de lo real sino las ideas que de él hayamos logrado formarnos. [...] Pero es el caso que entre la idea y la cosa hay siempre una absoluta distancia. Lo real rebosa siempre del concepto que intenta contenerlo. [...] Sin embargo, la tendencia natural nos lleva a creer que la realidad es lo que pensamos de ella, por tanto, a confundirla con la idea, tomando esta de buena fe por la cosa misma. En suma, nuestro prurito vital de realismo nos hace caer en una ingenua idealización de lo real. Esta es la propensión nativa, «humana». Si ahora, en vez de dejarnos ir en esta dirección del propósito, lo invertimos y, volviéndonos de espaldas a la presunta realidad, tomamos las ideas según son —meros esquemas subjetivos— y las hacemos vivir como tales, con su perfil anguloso, enteco, pero transparente y puro —en suma, si nos proponemos deliberadamente realizar las ideas—, habremos deshumanizado, desrealizado estas. Porque ellas son, en efecto, irrealidad. Tomarlas como realidad es idealizar —falsificar ingenuamente. Hacerlas vivir en su irrealidad misma es, digámoslo así, realizar lo irreal en cuanto irreal. Aquí no vamos de la mente al mundo, sino al revés, damos plasticidad, objetivamos, *mundificamos* los esquemas, lo interno y subjetivo» (Ortega, 2004: III, 867).



reglas con las que da forma a su molde ideal: saturar, no definir, demorarse, incluir un mínimo de acción, etc., que justifica en la escasez de temas que le quedan a la novela por explotar<sup>8</sup>, lo que obliga al novelista a un mayor esfuerzo con los elementos propiamente estéticos, lo que no es la trama: con la descripción, que es lo artístico; no con lo descrito. Su tesis de partida es que la novela es un género moroso, con una acción muy breve en la que el escritor pone a vivir unas cuantas *almas interesantes* que deben saturar con su presencia al lector para lograr que se sumerja o evada en la ficción. Detrás de esa motivación más básica que da cuerpo al libro hay un objetivo último, en torno al conocimiento, al mensaje que trasmite el escritor (cómo este es capaz de mostrar la *intimidad* de lo relatado), al que sirve que el lector esté abstraído con la historia. El novelista —dice— tiene que presentar la acción, no solo narrarla: mostrársela al lector, que la perciba inmediatamente, sin la mediación que supone referirla. Una cuestión de cercanía, para llevar la novela a donde antes había llevado las otras artes: para que presente lo narrado en su estado ejecutivo, en su propia acción, para que le muestre su intimidad (no solo su aspecto exterior, superficial) al lector. Lo que justifica como el mejor modo de conocer, como el término medio para dar con la mejor actitud para comprender el mensaje por ese mínimo de acción que le da el novelista al lector: esa misma equidistancia, dice, que hay entre el interés del labriego y del turista por la tierra (uno demasiado implicado, con una relación puramente interesada; otro demasiado poco, incapaz de enterarse bien de nada)<sup>9</sup>.

Pero es solo el fogonazo (solo su mención en el desarrollo de su exposición), para mantener, aunque soterrada, la comunicación entre ambas funciones, para dejar al menos latente esa otra línea de investigación o reflexión, que queda fuera de la argumentación que le interesa entonces con la novela, como recurso metafísico para abstraerse de la vida propia. Diluida su teoría de la novela en su metafísica: la novela como el dispositivo que pone en marcha el mecanismo de evasión del lector, para dejar en suspenso su vida, para salir fuera de ella ensimismándose con la lectura. Con un planteamiento descaradamente ingenuo, por entender que el lector se sumerge en la ficción, olvidándose de su propia vida, y de la mediación

---

<sup>8</sup> Escribe: «Como producción genérica correcta, como mina explotable, cabe sospechar que la novela ha concluido. Las grandes venas someras, abiertas a todo esfuerzo laborioso, se han agotado. Pero quedan los filones secretos, las arriesgadas exploraciones en lo profundo, donde, acaso, yacen los cristales mejores. Mas esto es faena para espíritus de rara selección» (Ortega, 2004: III, 905).

<sup>9</sup> Escribe en el capítulo «Acción y contemplación»: «La situación prácticamente óptima para conocer —es decir, para absorber el mayor número y la mejor calidad de elementos objetivos— es intermediaria entre la pura contemplación y el urgente interés». Y un poco más adelante: «Es evidente que el destino del hombre no es primariamente contemplativo. Por eso es un error que para contemplar la condición mejor es ponerse a contemplar, esto es, hacer de ello un acto primario. En cambio, dejando a la contemplación un oficio secundario y montando en el alma el dinamismo de un interés, parece que adquirimos el máximo poder absorbente y receptivo» (Ortega, 2004: III, 896). Una tesis que había apuntado ya en su «Ensayo de estética a manera de prólogo», con las dos potencias distintas en el expresar: la alusiva y la ejecutiva (Ortega, 2004: I, 678). Escribe en *Ideas sobre la novela*: «Esta distinción entre mera alusión y auténtica presencia es, en mi entender, decisiva en todo arte; pero muy especialmente en la novela» (Ortega, 2004: III, 882).



que supone inevitablemente la lectura. Reformulada la autonomía del arte o de la novela como categoría ontológica: como un nuevo espacio separado de la realidad (una abertura de irrealidad, un continente irreal, un horizonte irreal). Aunque no fija con precisión esa irrealidad que es el espacio del arte autónomo: no concreta ni el origen (necesariamente desde la realidad), ni la gestación, ni las formas y límites de esa irrealidad. Le basta con que exista ese espacio para poder trasladar al lector. Por su función de aislante del contorno vital, para aliviar esa *perpetua tensión* al olvidarse, por un momento, de su circunstancia: para retirarse del mundo (Ortega, 2004: III, 901-902). Lo que escribe mucho más tarde, en «Idea del teatro», de 1946:

La forma más perfecta de la evasión al otro mundo son las bellas artes [...] porque consiguen, en efecto, libertarnos de *esta* vida más eficazmente que ninguna otra cosa. Mientras estamos leyendo una novela egregia pueden seguir funcionando los mecanismos de nuestro cuerpo, pero eso que hemos llamado «nuestra vida» queda literal y radicalmente suspendido. Nos sentimos distraídos de nuestro mundo y trasplantados al mundo imaginario de la novela (Ortega, 2004: IX, 848).

## 6. LA REASIGNACIÓN DE FUNCIONES DE ZAMBRANO PARA EL ARTE

En su reflexión sobre la novela Zambrano ignora la teoría de Ortega, que solo menciona, sin vincularla a él, para refutarla: la novela, escribe, no sirve para evadir al lector; o al menos esa distracción que produce su lectura no implica la evasión a otro mundo distinto del real (como sí sucede con la poesía y la tragedia), porque su medida es la medida humana, no va más allá de los límites de la vida diaria: una verdadera novela nos mantiene siempre en este mundo, dice (Zambrano, 2011b: 687). La perspectiva con que la estudia no es la del lector (o la del autor pendiente del lector) que usa Ortega. Zambrano la plantea desde dentro, desde la realidad de la ficción, con su interés por el desarrollo de los personajes: «El personaje de novela se descubre a sí mismo», escribe en *El sueño creador* (Zambrano, 2011a: 1069).

Acepta de Ortega la imagen de la novela para la vida, o para un cierto tipo de vida. Por el carácter fantasmagórico de los personajes, por reducir la vida a lo que creen estos que es su vida o lo suyo de la vida (Zambrano, 2011c: 534): un extremo al que se orienta o se aproxima la persona que sacrifica su vida al ser<sup>10</sup>. Pero rechaza la ética que apoya Ortega en esa metafísica, por su simplificación de la vida como mero esquema, por querer reducirla a un programa previo, convertido el hombre, a un tiempo, en novelista y en personaje. Le da la vuelta (sin nombrar tampoco aquí a Ortega): renuncia a lo programático de la vida, a ese esquema para la vida que

---

<sup>10</sup> Zambrano no busca una identificación, la correspondencia exacta, sino más bien una gradación o aproximación: «No puede una persona quedar en personaje de novela por muy novelesco que sea lo que le pase. Y la persona sí puede, plenamente, sacrificar la vida al ser y quedar con vida y siendo con un infinito riesgo» (Zambrano, 2011c: 532).



entiende que es reductor, con esa incitación al individuo, desde la ética, para perseguir un fin: una actitud reprochable, por ser el sacrificio de la vida a un esquema preconcebido reductor, al ser que uno cree ser: lo que Zambrano llama «novelería», lo que encuentra primero en esos personajes de ficción. En casi todos, menos unos pocos, que consiguen trascender esta condición (Zambrano, 2011c: 520), como Don Quijote o Benigna (o Nina), la criada de *Misericordia*, a la que toma en *La España de Galdós* como ejemplo de la actitud que propone como alternativa a la construcción programada de la vida, por llegar a ser anónima, casi nadie, invisible: por deshacer la novelaría de su vida, al contrario que los demás personajes. Nina escapa de la ambigüedad inherente al personaje de ficción: una excepción con la que Zambrano desliga su propuesta ética del marco general de la metafísica existencial para la que los personajes funcionan de término de la comparación, para mostrar la naturaleza de las personas a partir de la hipérbole de la ficción. Para ella una verdadera historia es la que no noveliza la vida, la que alguien se va construyendo por necesidad, sin sacrificarse a ningún ser proyectado: «Donde el sacrificio mismo no sea ni tan siquiera sabido. Un sacrificio no contaminado de ansia suicida» (Zambrano, 2011c: 536). Con su trasfondo metafísico, con su oposición entre el ser y la vida, porque la vida, piensa, es la propia confusión de las criaturas vivientes (Zambrano, 2011c: 539-540). Escribe de conclusión, sobre la verdad de la vida, cuando ya no se depende de la idea que uno tiene de sí mismo:

Solo Nina vive la vida. La vida más que su vida, pues el que vive *su vida* es justamente el que está viviendo una novela, la vida encumbrada y decaída en novela. Encumbrada por tener un argumento ostensible, revelado ya a ese que lo vive, que así sabe lo que está viviendo y a ello se va acomodando insensiblemente, y a ello se va *reduciendo*, abstrayéndose también del resto, es decir, de la vida propiamente, manteniéndola fuera de ese lugar por donde camina su esquema. El personaje de novela y los que en realidad viven así *su vida* sacrifican la vida reduciéndola a un esquema, a una abstracción. Se diría que sacrifican la vida al ser que creen ser (Zambrano, 2011c: 531).

Toda novela es didáctica, escribe Zambrano en *El sueño creador* (Zambrano, 2011a: 1071): Por esa ambigüedad del hombre al inventarse a sí mismo que ella encuentra en la novela, no en la filosofía (Zambrano, 2011b: 692). Como el género que puede integrar por fin a la filosofía y la poesía. Lejos también aquí de Ortega: por la función que le asigna (expresamente), pero también por buscar en el realismo —que Ortega despreció, sobre todo de joven— ese otro modo de enfocar la realidad que rehúye la filosofía (canónica): el realismo español como forma de conocimiento, una forma de estar en el mundo, de mirar el mundo admirándose sin pretender reducirlo a nada (Cf. Savignano, 2005: 19), la del enamorado, dice (Zambrano, 1996: 35), que funciona de alternativa a la violencia que todo sistema filosófico impone a lo conocido (el método como una cacería o una tortura). Su paradigma es Galdós (al que Ortega dedica solo unas líneas, una necrológica el 5 de enero de 1920), porque en él, escribe, la fascinación de la vida ha triunfado sobre el poder de las ideas, sobre su prometedora fuerza de avasallar la realidad (Zambrano, 2011c: 574). Se detiene en la vida hasta desmenuzarla, y descubrir su secreto, desde lo cotidiano y lo anónimo,



humildemente, transparente, sin delimitarse previamente. Como la razón que ella reclama: una razón —escribe— «esencialmente antipolémica, humilde, dispersa, misericordiosa» (Zambrano, 2011c: 572-573), que sabe que la vida es ante todo confusión, que nada vivo es en principio claro y distinto (Zambrano, 2011c: 539-540). Con esa pasividad en la contemplación (Zambrano, 1991: 13) que Zambrano reconoce también en el poeta: «El poeta se abre a todas las cosas, se ofrece íntegramente sin ofrecer resistencia a nada, quedándose vacío y quieto para que todas las criaturas aniden en él; se convierte en simple lugar vacío donde lo que necesita asentarse y vaga sin lugar encuentre el suyo y se pose» (Zambrano, 1996: 48). Lo que persigue ella con su razón poética, que intenta una síntesis o simbiosis, una reconciliación, entre la filosofía y la poesía, como pedía Antonio Machado (Cf. Ramírez, 2004: 86), volver a su origen, cuando estaban juntas —en íntima, esencial y viva unidad (Zambrano, 1996: 55)—, y llegar con revelaciones poéticas donde no llega la filosofía que ha querido para sí ser sistemática: volver a escudriñar en las entrañas, en los ínfimos del alma, con sus palabras. Un logos espermático, germinativo, cordial. Una razón intuitiva, íntegra, creadora (Cf. Zambrano, 2007: 11-12), que sabe que camina entre sombras, en penumbra: más modesta, de menor alcance, como un balbuceo. Pero que pretende ser acogida por la vida y aceptada, no flotar desasida (Zambrano, 1996: 73-77). En *De la Aurora* la presenta como acto primordial de la vida:

La Razón, todo menos diosa, divina, sí, hasta dejar de ser visible, hasta dejar de existir convertida en órbita que no apresa y que sostiene sin darlo tanto a entender, un tanto invisible en ese su salir y entrar, penetrándolo todo, sin ser notada; lo que no ha podido hacer hasta ahora sino muy raramente, y cuando lo ha hecho sin lograr una entusiasta acogida. Ya que la Razón, que no es diosa, no es tampoco invulnerable ni insensible a lo humano. Y lo humano, más que los dioses, pide sacrificio (Zambrano, 1986: 13).

Poética porque, sin dejar de ser razón, se acoge al sentir originario, sin coacción (Zambrano, 1986: 30); libre de los marcos conceptuales establecidos, tan rígidos (Cf. Revilla, 2005: 117 y Cerezo, 2005: 21-34).

## 7. EJERCICIOS DE ORIENTACIÓN

El suyo es un ejercicio de honestidad, que es también de autoexclusión, de saberse fuera de la tradición filosófica, en cierto modo liberada, exonerada de las imposiciones que toma para sí quien se considera filósofo, como Ortega, cómodo con su rol de catedrático de Metafísica. Busca en los espacios que han quedado sin cubrir, o se han cubierto en falso, convirtiendo la metodología en una deontología, que salva el método filosófico (o racional) con la revalorización de lo lírico como vía de escape.

Zambrano plantea su distanciamiento de Ortega como una ley natural. El discípulo no debe quedarse en las primeras ideas, que no son tanto suyas como de su maestro, escribe, firme pero sin aspavientos:



Más tarde, quizá mucho más, surgen los propios problemas, los de nuestra vida y los de nuestro pensamiento. Hemos entrado entonces en la vida original, auténtica. Hemos de pensar desde nosotros mismos y, al hacerlo, no es con los pensamientos del maestro, sino desde el orden y la claridad que ellos dejaron desde la autenticidad para la que nos había preparado (Cf. Lapiedra, 1997: 63-74).

Compatible su reivindicación de independencia con su actitud acrítica, de gratitud, con Ortega: «Si hemos sido, en verdad, sus discípulos, quiere decir que ha logrado de nosotros algo al parecer contradictorio; que por habernos atraído hacia él hemos llegado a ser nosotros mismos» (Zambrano, 2011d: 87). Con la distancia que impone además el exilio. Pero Zambrano renuncia a escribir una reflexión metateórica sobre la construcción de su pensamiento a partir de su oposición a los puntales de la filosofía de Ortega, como antítesis de muchos de los postulados de la razón vital.

La razón poética está hecha (o puede reconstruirse al menos) a partir de estas oposiciones en las que Zambrano se extiende con la reflexión, con la comparativa, aunque deja a Ortega, como referente, elidido, sin nombrar (al contrario de lo que sucede con las alusiones expresas a Ortega, en las que es más parca y repetitiva). Lo que ha visto también Ricardo Tejada: cómo dice menos de Ortega cuando lo cita que cuando no lo cita, y cómo entonces es menos crítica, con ese carácter aproximativo de sus referencias, que facilita que pueda asimilarlo en su pensamiento, como experiencia vital, más que desde el análisis (Tejada, 2011: 16-17). Su orientación a la poesía, la síntesis que quiere entre filosofía y poesía, las entrañas o el alma como mecanismo para salir del escenario de la vida de la razón vital, o la razón poética como metodología (algo así como una hermenéutica que busca en las intuiciones poéticas), tuvo que plantearse como una provocación, o considerar al menos que podrían ser tomadas por Ortega como una provocación, con el precedente de su enfado con su primera tentativa de buscar una voz propia. Pero queda todo matizado o minimizado por el énfasis que puso en ser vista (y entendida) como discípula suya: por querer mostrar su relación desde un orden causal, no adversativo. Enmendándole los límites a su maestro (su recato), para acercárselo, aunque tenga que recurrir solo a impresiones, por la resistencia de Ortega a dar un paso en falso fuera del marco de su razón. Escribe en «Unidad y sistema en la filosofía de Ortega y Gasset», en 1956:

Recuerdo que en una de las clases primeras de uno de sus cursos sobre «Principios de la Razón Vital» distinguió la filosofía de la poesía; tras del pensamiento filosófico está la responsabilidad del filósofo; no así en la poesía. No entro ahora en el fondo de la cuestión; la recuerdo solo porque tuve instantáneamente la impresión de que era el resultado de sus luchas con el ángel... Pienso que debió de costarle trabajo, sacrificio más bien, que tuvo lugar ante el imperativo de claridad. No le parecía claro sino aquello de que pudiese dar cuenta, dar cuenta en forma de dar razón (Zambrano, 2011d: 160-161).

Recibido: marzo de 2015; aceptado: junio de 2015.





## BIBLIOGRAFÍA

- CEREZO, Pedro (2005): «El alma y la palabra. Bases para una antropología pneumática en María Zambrano», en Pedro Cerezo (ed.), *Filosofía y literatura en María Zambrano*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- LAPIEDRA GUTIÉRREZ, Guillermo (1997): «Una comparación entre Razón Vital y Razón Poética. María Zambrano y la filosofía de la religión», *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones* 2: 63-74.
- ORTEGA Y GASSET, José [1903] (2004a): «Moralejas», *Obras completas*, I, Madrid: Taurus, 13-17.
- [1910] (2004b): «Adán en el Paraíso», *Obras completas*, II, Madrid: Taurus, 58-76.
- [1911] (2004c): «Arte de este mundo y del otro», *Obras completas*, I, Madrid: Taurus, 434-450.
- [1914] (2004d): «Ensayo de estética a manera de prólogo», *Obras completas*, I, Madrid: Taurus, 664-680.
- [1914] (2004e): «Meditaciones del Quijote», *Obras completas*, I, Madrid: Taurus, 747-825.
- [1917] (2004f): «Azorín o primores de lo vulgar», *Obras completas*, II, Madrid: Taurus, 291-322.
- [1921] (2004g): «Meditación del marco», *Obras completas*, II, Madrid: Taurus, 431-436.
- [1925] (2005): «La deshumanización del arte» e «Ideas sobre la novela», *Obras completas*, III, Madrid: Taurus, 847-916.
- [1946] (2009): «Idea del teatro», *Obras completas*, IX, Madrid: Taurus, 827-849.
- RAMÍREZ, Goretti (2004): *María Zambrano, crítica literaria*, Madrid: Devenir.
- REVILLA GUZMÁN, Carmen (2005): *Entre el alba y la aurora*, Barcelona: Icaria.
- SAVIGNANO, Armando (2005): *María Zambrano: la razón poética*, Granada: Comares.
- TEJADA, Ricardo (2011): «Zambrano y Ortega: más allá del magisterio y de la herencia», en María Zambrano, *Escritos sobre Ortega*, Madrid: Trotta, 9-59.
- ZAMBRANO, María (1986): *De la aurora*, Madrid: Turner.
- (1991): *Los bienaventurados*, Madrid: Siruela.
- (1996): *Pensamiento y poesía en la vida española*, Madrid: Endymion.
- (2000a): *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid: Alianza.
- (2000b): *La agonía de Europa*, Madrid: Trotta.
- (2007): *Algunos lugares de la poesía*, Madrid: Trotta.
- (2011a): *El sueño creador*, en *Obras completas*, III, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2011b): *España, sueño y realidad*, en *Obras completas*, III, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2011c): *La España de Galdós*, en *Obras completas*, III, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2011d): *Escritos sobre Ortega*, Madrid: Trotta.

