



# **La escritura filosófico-literaria**

*De la literatura como una forma de pensamiento legítima y genuina*

Trabajo Final de Máster

Curso 2022-2023

Sergi March Bautista

Màster en Recerca en Humanitats

Tutora: Lara Vilà Tomàs

Septiembre del 2023

## RESUMEN

Este Trabajo Final de Máster plantea diversas aproximaciones desde perspectivas interdisciplinarias y heterogéneas al estudio de la escritura filosófico-literaria. Este tipo de escritura aparece en diversas formas: desde Proust como artista narrativo, a Zambrano y su filosofía poética. Mostraremos unos trazos de lo que la escritura filosófico-literaria puede ofrecer respecto a un amplio y profundo conocimiento de lo humano. Ofreceremos una visión de la escritura filosófico-literaria como una forma legítima y genuina de pensamiento explicada a través de algunos de sus mejores representantes como son Proust, Valéry, Baudelaire, Pizarnik, Adorno, Zambrano, Nietzsche, Montaigne o Bachelard mostrando la fina línea, tal vez inexistente, que separa aquí lo literario y lo filosófico.

**Palabras clave:** *“Literatura”*; *“filosofía”*; *“Proust”*; *“Zambrano”*; *“Adorno”*; *“escritura”*.

## ABSTRACT

This Master's thesis proposes different approaches from interdisciplinary and heterogeneous perspectives to the study of philosophical-literary writing. This type of writing appears in different forms: from Proust as a narrative artist, to Zambrano and his poetic philosophy. We will show some outlines of what philosophical-literary writing can offer in terms of a broad and deep understanding of the human. We will offer a vision of philosophical-literary writing as a legitimate and genuine form of thought explained through some of its best representatives such as Proust, Valéry, Baudelaire, Pizarnik, Adorno, Zambrano, Nietzsche, Montaigne or Bachelard, showing the fine line, perhaps non-existent, that separates here the literary and the philosophical.

**Keywords:** *“Literature”*; *“philosophy”*; *“Proust”*; *“Zambrano”*; *“Adorno”*; *“writing”*.

## Índice

Introducción.....	4
Una filosofía literaria: el <i>Homo Ludens</i> de Johan Huizinga y la crítica gadameriana del método .....	9
María Zambrano y la poeticidad como hábitat privilegiado del pensar.....	15
María Zambrano y la literatura como género filosófico: la importancia de la forma .....	28
Martha C. Nussbaum y el saber de experiencia.....	31
De la literatura como autosabotaje: Bovarismo y limitaciones del conocimiento literario....	35
La literatura como forma de pensamiento.....	41
Alejandra Pizarnik y el “diario” como género filosófico.....	44
Marcel Proust: <i>En busca de la verdad</i> . Filosofía del detalle y del matiz.....	46
Propuesta metodológica de una filosofía del detalle proustiana.....	52
Conclusiones.....	54
Bibliografía.....	56

## Introducción

En este trabajo pretendemos mostrar que la literatura puede ser una forma legítima y genuina de pensamiento. Se defiende al pensamiento imbuido de cierto *esprit de finesse* (Pascal) literario del cual podemos encontrar grandes ejemplos. En la escritura filosófico-literaria rige un pensamiento liberado de la encorsetada metodología y de los objetivos de las ciencias naturales y formales, donde prevalece la sutileza de un pensamiento literario, como aparece en los grandes ejemplos de Nietzsche o Proust. Nietzsche continúa una tradición de pensamiento literario donde nos presenta, a menudo, un estilo que se aleja del positivismo para escribir de manera apasionada y vivencial sobre unas temáticas que no pueden ser nunca agotadas, sino penetradas por la sutileza del *artista del pensamiento*. Mediante Proust, Zambrano, Pizarnik, Valéry y otros autores que irán apareciendo a lo largo del trabajo –siempre a caballo entre la literatura y la filosofía– mostraremos la posibilidad de un pensamiento artístico que profundice en la realidad del mundo y del ámbito de lo humano.

Numerosos ensayistas contemporáneos como Roland Barthes, Susang Sontag, Ramón Andrés, Jordi Llovet, Josep Maria Esquirol, Francesc Torralba, Raimón Panikker, Marina Garcés, Enrique Vila-Matas, Javier Gomá, o George Steiner -quien recibió en 2012 el doctorado *honoris causa* por la Universidad de Girona-, practican un tipo de escritura que parte de una tradición ensayística que está compuesta por un tipo de escritura filosófico-literaria. Rafael Argullol –el escritor y catedrático de Estética de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona– llama a su manera de escribir: escritura transversal, ya que aúna –transversalmente– literatura y pensamiento. La elección de este tipo de escritura no es casual y pertenece a una tradición muy heterogénea con autores como Heráclito, Séneca, Montaigne, Nietzsche, Proust, Adorno, Camus... No es fácil trazar una entera tradición de la escritura filosófico-literaria ni es aquí nuestra intención. Son muchos los nombres que la han practicado y suelen tener en común algunos aspectos como la exploración de temas profundos, la incorporación de experiencias y perspectivas personales, la interdisciplinariedad, un cuestionamiento de las convenciones filosóficas y narrativas, un uso y conocimiento de una amplia gama de autores y culturas, etc. Que tantos grandes nombres –tanto del pasado como actuales– escriban con una escritura filosófico-literaria, nos invita a plantear qué esconde tal elección y a realizar varias preguntas: ¿Por qué es valioso este tipo de escritura? ¿Qué nos aporta? ¿Puede considerarse que un autor de novela como Proust hace

filosofía genuina y legítima? ¿Es Montaigne un filósofo o un literato? Mostraremos que la elección de aunar en una misma escritura lo filosófico y lo literario no es baladí, ni un mero ornamento para embellecer el pensamiento, sino una íntima comunión que contiene toda una filosofía. Nuestra temática se adentra en la médula del ecosistema en el que habitamos tanto filólogos como filósofos: la escritura. Y de ahí la relevancia y el interés que pueda tener para todo aquel que esté versado en letras y humanidades. El estudio comenzará con unas consideraciones preliminares respecto a la escritura filosófico-literaria en su conexión con lo lúdico mediante un rodeo en la obra *Verdad y método* de Gadamer. Seguidamente, ahondaremos en lo que se conoce como «filosofía de la razón poética» de María Zambrano, quien es extraordinariamente fecunda en sus reflexiones sobre las diferentes temáticas que queremos analizar, y por eso ocupa una buena parte del estudio. Expondremos las razones que muestran el género literario del diario como un género con grandes posibilidades en lo que concierne al conocimiento. Junto a Martha Nussbaum intentaremos ver el valor del “artista narrativo” en tanto que proporciona lo que más adelante llamará un “saber de experiencia”, así como en el capítulo “De la literatura como autosabotaje: Bovarismo y limitaciones del conocimiento literario” veremos los peligros y las limitaciones de la literatura como forma de conocimiento. Por último, analizaremos algunas secciones de la obra de Proust mediante la cual trataremos de hallar parte de la filosofía que subyace a lo largo de *En busca del tiempo perdido* para mostrar nuevamente que un novelista puede filosofar, y de hecho, de manera magistral. En el capítulo final se esboza una pequeña filosofía artesanal de inspiración proustiana con el nombre: filosofía del detalle, y explicaremos la propuesta metodológica de ese proceder filosófico.

El haber cursado tanto estudios filológicos como filosóficos nos habilita para entablar un diálogo en el que el acento esté en el caso particular de la escritura filosófico-literaria, en el que estas disciplinas irremediablemente se unen. Esta cuestión requiere un enfoque interdisciplinar que permita moverse entre autores literarios y filosóficos. En conversación con ciertos autores desdibujaremos las líneas que separan a unos y a otros dinamitando las etiquetas convencionales. La metodología consistirá en mantener una conversación con algunos de los mejores ingenios de todos los tiempos, en un diálogo transhistórico con algunos de los grandes autores que practicaron un pensamiento literario. Se enmarca en el modelo metodológico de los estudios culturales y la literatura comparada. Se abordan las diferentes cuestiones mediante un enfoque multiperspectivista donde diferentes voces

convergen y divergen para lograr una mayor fecundidad, amplitud y profundización en la temática trabajada. Esta metodología formada por un multiperspectivismo conversacional será confluyente con un ámbito temático tan heterogéneo y poliédrico como es el del pensamiento literario. Como Montaigne, quien “pintaba su yo” «en relación con la lectura de los clásicos, descubriendo en ellos los infinitos matices acerca del vivir y del morir»<sup>1</sup>, nosotros también pintaremos este estudio mediante ese descubrir infinitos matices que la concatenación de pensamientos de los grandes autores nos ofrecen. En realidad, en gran parte del trabajo se discuten aspectos metodológicos que afectan a la propia escritura, ya que la discusión sobre la pertinencia de una escritura de carácter filosófico-literario frente a otros tipos de escritura es ya una discusión sobre metodología. En el capítulo del trabajo “Propuesta metodológica de una filosofía del detalle proustiana” hay distintas consideraciones que pueden verse reflejados en la forma de proceder en este estudio. Avanzaremos mediante la realización de «una serie de excursiones enlazadas libremente»<sup>2</sup>. Excursiones, aproximaciones y tentativas, en las que la exhaustividad no es posible por el alcance de la cuestión. Ningún estudio que analice el fenómeno del pensamiento literario podría lograr la exhaustividad. Descartes en el *Discurso del método* expone cuatro reglas que son la base de la investigación racionalista-cartesiana y metódica. Adorno comenta: «la cuarta regla cartesiana [que consiste en] “hacer en todo recuentos tan completos y revisiones tan generales” que se “esté seguro de no omitir nada”. Corresponde al reproche que se hace al ensayo de no ser, como diría un maestro de escuela, exhaustivo, cuando todo objeto, y por supuesto el espiritual, encierra en sí infinitos aspectos sobre cuya elección no decide sino la intención del que conoce»<sup>3</sup>. He aquí un modelo de trabajo que se adentra en la diversidad heterogénea de la materia frente a otros análisis más conservadores que van en busca de una pequeña parcela de conocimiento muy acotada, en la que uno pueda manejarse con mayor exhaustividad, y proceder así de manera aparentemente más sistemática. En su lugar, aquí proponemos un pensamiento más fragmentario de los diferentes asuntos tratados. Cioran reflexionó sobre el pensamiento fragmentario en relación con Nietzsche: «Un pensamiento fragmentario refleja todos los aspectos de vuestra experiencia: un pensamiento sistemático refleja solo un aspecto, el aspecto controlado, luego empobrecido. En Nietzsche, en Dostoievski, hablan todos los tipos de humanidad posibles, todas las experiencias. En el sistema solo habla el controlador, el jefe. El sistema es siempre la voz del jefe: por eso todo

---

<sup>1</sup> Mèlich (2019: 22).

<sup>2</sup> Compagnon (2020: 17).

<sup>3</sup> Adorno (2013: 25).

sistema es totalitario, mientras que el pensamiento fragmentario permanece libre»<sup>4</sup>. Lo fragmentario es útil para acercarse a la complejidad de lo real. Adorno menciona que el ensayo «piensa en fragmentos lo mismo que la realidad es fragmentaria»<sup>5</sup>. En este sentido, los distintos apartados del presente estudio casi podrían funcionar de manera independiente, pero leídos en conjunto, conforman una suma de resonancias y relaciones entre ellos que retroalimentan y amplían las diferentes cuestiones. Es remarcable la importancia teórica para lo ensayístico que ha tenido el *stream of consciousness* –que proviene de la narrativa de Proust, Joyce y Woolf– y que nos muestra la conciencia en su caos y fragmentariedad. Entendiendo la investigación o la crítica literaria como deudora de un acercamiento con el arte, no es de extrañar que para nosotros sea natural una estructura y un contenido con un cierto aire de familia con el flujo de la conciencia: «Una exposición continua contradiría un asunto antagonístico. [...] en el ensayo como forma se deja sentir la necesidad de anular también en el procedimiento del espíritu las pretensiones de integridad y continuidad teóricamente superadas»<sup>6</sup>.

Aquí la metodología consiste en tratar de dar unas muestras de lo más significativo o estimado que a lo largo del estudio del pensamiento literario hayamos hallado. Siguiendo a Jean-Noël Vuarnet, que en su obra *El discurso impuro* desentraña la posibilidad y la necesidad de buscar para la crítica literario-filosófica formas menos convencionales a las establecidas por el orden académico. En un movimiento antidogmático y libertario propone que su discurso se aleje de «una visión centralista-monológica, en beneficio de un pluralismo descentrado, de una polifonía»<sup>7</sup>. La excepcionalidad de este subversivo autor francés radica en que sus estudios consisten en: «Múltiples lecturas y que, además, no quedarían subordinadas a nada: ni tesis, ni cabeza»<sup>8</sup>. La bella y profunda metáfora que repite y define la metodología ametódica de Vuarnet es la de la danza alrededor del fuego: «Como alrededor de varios fuegos -en orden disperso- las danzas...»<sup>9</sup>. Los varios fuegos dispersos son los temas y asuntos tratados en su obra, y sus aproximaciones altamente poéticas y cargadas de sabiduría son esas danzas que se realizan alrededor de los fuegos-cuestiones. Este es un ejemplo de la metodología que nos inspira y que aquí seguiremos. La danza está muy alejada del trabajo,

---

<sup>4</sup> <https://callelorco.com/2015/07/20/el-pensamiento-fragmentario-permanece-libre-emil-cioran/>

<sup>5</sup> Adorno (2013: 26).

<sup>6</sup> Idem.

<sup>7</sup> Vuarnet (2018: 33)

<sup>8</sup> Idem, p. 34.

<sup>9</sup> Idem, p. 34.

que proviene del latín *tripalium*, y que significa literalmente “tres palos” a los que se ataba a los sometidos para ser torturados. En un continuo afán por hacer de la escritura algo lúdico, nos acercaremos al ensayo, pues compartimos con el filósofo alemán Theodor Adorno la idea de que, al ensayo, «la dicha y el juego le son esenciales»<sup>10</sup>. La relación de lo lúdico con la escritura filosófico-literaria es una cuestión que puede abordarse desde distintos lugares. Iremos esclareciendo esa relación progresivamente, que será aquí importante. La filología y la filosofía son una *filia*, es decir, una amistad, un amor, una atracción. George Steiner decía que toda buena crítica es una deuda de amor, una deuda que contraemos con nuestras afiliaciones literarias. Steiner escribía sobre los autores que amaba y esa era también su secreta e íntima metodología: *eros* guiando la escritura. El estudio filológico y filosófico debe guardar en sí al menos una parcela que se mantenga en el espíritu de su originalidad etimológica. El traspaso de los métodos y objetivos de las ciencias naturales al campo de las humanidades o ciencias del espíritu, tal y como denunció Hans-Georg Gadamer en *Verdad y método*, ha conducido a estas a una fatal desvinculación con varias zonas de lo humano que son profundamente significativas y relevantes, y que no deberíamos desdeñar. La frialdad de los métodos de las ciencias naturales y formales se contraponen a la teoría en su sentido originario<sup>11</sup>: «Puede recordarse aquí el concepto de la comunión sacral que subyace al concepto griego original de la *theoria*. *Theorós* significa, como es sabido, el que participa en una embajada festiva»<sup>12</sup>. Y continúa Gadamer: «*theoria* es verdadera participación, no hacer sino padecer (*pathos*), un sentirse arrastrado y poseído por la contemplación»<sup>13</sup>. Que el diálogo que se establece aquí sea con algunos de los escritores más queridos y respetados por el autor del presente estudio hace inevitable plantear que el proceso que aquí se da ha consistido en la contemplación admirativa y dialógica con ciertos temas y ciertos autores, participando así en esa gadameriana embajada festiva en la que consiste la verdadera y más genuina *theoria*.

---

<sup>10</sup> Adorno (2013: 12)

<sup>11</sup> (*Debe matizarse que lo originario no es necesariamente mejor meramente por ser originario, simplemente ese rumbo se nos aparece como deseable. El deseo como fundamento de los objetivos y el modo de proceder aparece a lo largo de la obra de Roland Barthes*).

<sup>12</sup> Gadamer (2017: 169)

<sup>13</sup> *Idem*, p. 170.

## Una filosofía literaria: el *Homo Ludens* de Johan Huizinga y la crítica gadameriana del método

«Nuestras ansias de generalidad tienen otra fuente principal: nuestra preocupación por el método de la ciencia. Me refiero al método de reducir la explicación de los fenómenos naturales al menor número posible de leyes naturales elementales; y, en la matemática, al de unificar el tratamiento de diferentes temas valiéndonos de una generalización. Los filósofos tienen constantemente ante su vista el método de la ciencia, y sienten la tentación irresistible de plantear y responder cuestiones del modo en que lo hace la ciencia. Esta tendencia es la verdadera fuente de la metafísica, y sume a los filósofos en la más completa oscuridad»<sup>14</sup>.

Ludwig Wittgenstein, *El cuaderno azul*

La obra *Homo Ludens* del historiador y pensador holandés Johan Huizinga (1887-1945) ha tenido gran importancia en cuanto al análisis del ser humano y la historia de la cultura desde una perspectiva innovadora y reveladora, que muestra el peso del aspecto lúdico en el ámbito de lo humano. Huizinga nos explica que ha triunfado la visión del ser humano como *Homo sapiens* y *Homo faber*, haciendo prevalecer una explicación con excesivo énfasis en la parte racional y técnico-utilitaria como esencial del fenómeno humano. Huizinga reivindica y explora una posibilidad que cree de importancia paralela o incluso superior a las mencionadas: el hombre entendido como *homo ludens*. El historiador alemán nos dirá que la cultura humana está más fundamentada por el juego que por la razón. Elementos irracionales y de fundamentación deconstruible constituyen el cuerpo de buena parte de las narrativas pretendidamente racionales y definitivas que explican al hombre y al mundo. Calderón de la Barca concebía que toda esta gran tradición histórica que nos constituye no es otra cosa que parte del «gran teatro del mundo», de una ficción que habíamos tomado demasiado seriamente. La filosofía literaria pretende revalorizar los detalles y matices que se encuentran en las grandes obras de la literatura universal como forma privilegiada para acceder a las realidades y verdades del hombre y el mundo. Frente a las narrativas generalizadoras que pretenden decir la verdad de las cosas de una vez por todas, se sugiere aquí la lentitud de dar vueltas en torno a las diferentes cuestiones, dejando de lado ese afán desmesuradamente

---

<sup>14</sup> Wittgenstein (1976).

resolutivo de los procedimientos científicos y sistemáticos, para entregarnos al juego interminable de la literatura. La filosofía moderna racionalista está traspasada por una concepción de la filosofía como conocimiento que aspira a ser preciso y serio en su ambición de capturar el mundo bajo el dominio de un “yo” que piensa, ordena y establece discursivamente “cómo es el mundo”. Contrariamente, la filosofía literaria se aproxima y expone las diferentes cuestiones mediante la concatenación infinita del arte y la literatura. De este modo, ya no es un “yo” racional que piensa y señorea el mundo haciendo prevalecer las propias concepciones que pretenden acontecer como verdaderas, sino que este “yo” pasa a ser un “nosotros”. El “nosotros” no es otra cosa que la fiesta de una conversación con la tradición en su dinamismo, ámbito en el cual podemos movernos a través de las diferentes cuestiones de manera lúdica, a la manera de un *flâneur* de la cultura. Un paseante que deambula en clave estética, gozosa, dramática, lúdica y contemplativa, alejándose del afán teórico-finalista y utilitarista que los funcionarios académicos de la sociedad del rendimiento pretenden mantener instaurado ideológicamente: ideología de la que las humanidades se tendrían que proteger. La reivindicación de la parte lúdica del hecho humano puede tener consecuencias muy profundas en la manera como abordamos las diferentes problemáticas. Nietzsche escribía desde la pasión, el cuerpo, la sangre, el temperamento, el intelecto, todo mezclado en un tipo de *discurso impuro*<sup>15</sup> (Jean Noël Vuarnet), con una escritura dionisiaca que apela a las formas artísticas de la tragedia, del espectáculo y de la fiesta. La forma sistemática del tratado es ajena a un pensador que no podía subsumir su explosividad de ánimo vivaz a las pretensiones, las finalidades y los métodos de la formulación de tesis académicas, a menudo ligadas a la seriedad de aquello soporífero y sumidas en la limitada especialización. El aspecto lúdico es relativamente subjetivo. Una simple piedra puede acontecer lúdica en las manos adecuadas, dispuestas a la receptividad del juego, como del mismo modo *La crítica de la razón pura* de Kant -tan distante a la *hybris* poética nietzscheana-, obra sistemática y de gran densidad y rigor intelectuales puede llegar a ser una lectura apasionante. Esta apreciación matiza, pero no excluye la posibilidad reivindicativa del retorno del espíritu lúdico en la academia. Así pues, el *homo ludens* de Huizinga es un punto de partida que combina con la tentativa filosófico-literaria propuesta aunando la escritura con una reivindicación lúdica.

---

<sup>15</sup> Vuarnet (2018).

La filosofía literaria tiene en Hans-Georg Gadamer un gran aliado que ha fundamentado la posibilidad y validez de esta. En su crítica a la adopción por parte de la filosofía moderna del método y los horizontes del proceder científico se esconde el germen y la posibilidad de otro tipo de proceder, de características más lúdicas, tal y como lo es la filosofía-literaria. Hans-Georg Gadamer fue probablemente el discípulo más relevante de Heidegger, hecho bastante extraordinario, dado que Heidegger tuvo alumnos tan importantes como Hannah Arendt, Karl Löwith, Hans Jonas o Herbert Marcuse. La obra más conocida de Gadamer es *Verdad y método*. El título de esta obra hace referencia a una de las ideas principales que se desarrollan en el libro: algunas maneras de hacer filosofía están tomando prestado los métodos propios de las ciencias naturales y formales aplicándolos en la investigación filosófica, hecho que resiente el alcance y las posibilidades del espíritu, reduciéndolo a una técnica. El título *Verdad y método* nos dice que la verdad no puede “respirar” adecuadamente si está encorsetada por estos métodos. Desde Descartes perdura la idea de la claridad y la precisión como ideas que tienen que guiar la reflexión para extraer resultados certeros. El tipo de metafísica racionalista-cartesiana que pretendía adquirir el máximo grado de certeza llevó a algunos filósofos a buscar la estabilidad y la seguridad de las metodologías científicas, donde solo hay que aplicarlas para extraer los resultados, haciendo así del pensamiento un mero trámite de reproducción del método intercambiando las variables para los diferentes casos, sin que ahí intervenga el pensar. Una frase paradigmática es la del físico alemán Max Planck: «Real es lo que se puede medir»<sup>16</sup>. La mensurabilidad como criterio de aquello que merece la pena de ser tratado en filosofía queda reflejada en el «de lo que no se puede hablar hay que callar»<sup>17</sup> de Wittgenstein. «La posición contraria la ha formulado uno de los pocos poetas modernos de los cuales puede decirse sin exagerar que también ha sido un significado pensador, Paul Valéry, en su «Mon Faust»: *Ce qui n'est pas ineffable n'a aucune importance*»<sup>18</sup>. Es en esta continua lucha donde el poeta-filósofo intenta hablar de aquello que aparentemente no se puede hablar, debido a la extrema sutilidad de la cuestión tratada, donde Valéry considera que hay un valor espiritual y filosófico más elevado. Gadamer pondrá sobre la mesa la reivindicación de todo aquello problemático e irresoluble. Frente a las metodologías científicas, propondrá la retórica dialógica (literatura) como la forma más genuina de tratar las cuestiones filosóficas. La retórica parte de la idea de verosimilitud, y no de la idea de certeza que pretende el método

---

<sup>16</sup> Heidegger (1994: 55).

<sup>17</sup> Wittgenstein (1999: 183).

<sup>18</sup> Blumenberg (2018: 99).

científico. La retórica aspira a hacer narrativas verosímiles sobre las temáticas sugeridas. Aspira a una tentativa, una aproximación. Si cogemos un problema filosófico como es el de la muerte, Séneca expondrá, por ejemplo, la narrativa de que hay que paliar el dolor excesivo que se deriva de la anticipación de este morir con templanza de ánimo y valorando el presente. En Platón se dirá que la filosofía tiene que ser una continua meditación de la muerte. Heidegger dirá que contrariamente a los estoicos, lo que hace falta es abrir el corazón a los abismos del sentir y a lo que significa realmente ser un ser finito de forma auténtica. Nietzsche dirá que toda guerra es santa, y uno de los motivos que sugiere consiste en que la guerra es una oportunidad que nos permite hundirnos en nuestro ocaso, es decir, morir. Epicuro dirá que no hay que temer a la muerte y a la nada, porque mientras nosotros estemos la muerte no estará. Todas estas narrativas, en su juego dialéctico y conversacional, amplían las perspectivas, indagan algunos de los diferentes matices y visiones que de la muerte podamos decir. Es este el método tolerable para Gadamer, la metodología aplicada a las ciencias humanas más valiosa. De este modo mantiene las cuestiones en su problematicidad, sin posibilidad de agotarlas, pero sí que aparece la posibilidad de aprender enormemente de estas sabidurías que los grandes maestros de la historia nos han transmitido. La literatura comparada es un método y una rama de la crítica literaria que consiste en este tipo de comparativas interdisciplinarias entre diferentes autores. Es este un método sugerente para reavivar la filosofía como una conversación infinita. En consonancia, Paul Valéry defendió la idea del trabajo filosófico como un progresivo agrupar fragmentos existentes para reunir y ensanchar el conocimiento de aquello estudiado.

Unamuno propuso que la filosofía tenía que partir del hombre de carne y hueso, de los problemas existenciales del sujeto. Las humanidades son humanidades por el hecho de poner en el centro al ser humano. Es este uno de los paradigmas de donde parte el existencialismo. El modelo de las *Confesiones* de San Agustín es muy sugerente. Consiste en intentar transparentar la enorme opacidad del corazón humano: véase aquí la metodología aplicada a las ciencias humanas que a uno le gustaría defender. La ciencia de lo humano agustiniana pretende el esfuerzo artístico, reflexivo y narrativo de desvelar los rincones de la intrincada y oscura opacidad constitutiva de la entraña humana. El reconocido diario íntimo de Baudelaire *mon coeur mis à nu* condensa enormidades de ciencia humana. Los métodos sistemáticamente estructurados y de los cuales se deducen principios y leyes generales con capacidad predictiva y comprobables experimentalmente proceden con frialdad e

imparcialidad, estando así desposeídas de la humanidad que reivindicamos aquí para las "Humanidades".

Heidegger hace una distinción entre aquello "preguntable" y aquello "digno de ser preguntado". En el rango de lo preguntable encontramos la distancia que hay hasta la luna o la forma molecular del agua (H<sub>2</sub>O). Si preguntamos por esta distancia y esta fórmula molecular siempre obtenemos la claridad, la precisión y el resultado que brinda el modelo científico. Como ejemplo de lo que es digno de ser preguntado pensemos en las sugerencias que la pintura de *Los zapatos* de Van Gogh nos pudiera suscitar, o en la interpretación de *Las elegías de Duino* de Rilke. La posibilidad del comentario crítico sobre estas obras no es unívoca, no puede ser absolutamente determinable ni conclusiva: es una apertura infinita. William Blake decía que en toda chispa hay un infierno, y en cualquier mota de polvo, el infinito. Es esta una manera de ver las cosas que hace de toda obra de arte un *mysterium tremendum et fascinans*. Si en un chispazo hay un infierno es porque, como proponía Gaston Bachelard, la imaginación multiplica el valor de la realidad. La reivindicación de la imaginación en filosofía cambia el paradigma e incluso hace tambalear el principio de identidad aristotélico. Si A=A, entonces un chispazo es un chispazo, y nunca es el infierno. Kant en su *Crítica del juicio* explica que «nada puede darse en la naturaleza (...) tan pequeño que no sea susceptible de ampliarse en nuestra imaginación hasta el tamaño de un mundo»<sup>19</sup>. Para la metodología humanista sugerida, el agua no es solo agua, o H<sub>2</sub>O. El agua contiene el símbolo del olvido, cristalizado por los poetas en la mitología sobre el Leteo. El agua puede representar el símbolo de la pureza, corruptible en potencia. El agua puede ser agua de un río que dará al mar, que es la metáfora de la vida que desemboca en la muerte de Jorge Manrique y tantos otros poetas. También podemos entender el agua como espejo de la fugacidad y de la vida siempre en movimiento, que poéticamente dijera Heráclito. Esta poética de la imaginación dialéctica convierte el principio de identidad "A=A" a "A=∞". La química, la física y la biología no tienen la última palabra respecto a lo que el agua es. Los poetas amplían los posibles sentidos de las cosas, dotando a los fenómenos de una nueva realidad más libre.

Spinoza, en el escolio de la proposición 31, en la tercera parte de la *Ética*, nos dice: «Este esfuerzo por conseguir que todo el mundo apruebe lo que uno mismo ama u odia, es, en

---

<sup>19</sup> "Introducción" de José Muñoz Millanes a Carta de Lord Chandos de H. Hofmannsthal, ed. Pre-Textos, Valencia, (2008), p. 27.

realidad, ambición. Y por eso vemos que, por naturaleza, cada cual desea que los demás vivan según su propio ingenio; y como todos lo desean por igual, por igual se estorban»<sup>20</sup>. Por este motivo las diferentes concepciones de lo que tiene que ser la filosofía, o el método más propicio para operar, entran en continua disputa. La cuestión es que a menudo, las diferentes concepciones son plenamente compatibles, y la diversidad de perspectivas a la hora de adentrarnos en el hecho humano y en el mundo hacen más enriquecedor el conocimiento que tenemos de estos. El problema es del totalitarismo. Cierta totalitarismo que quisiera cargarse ciegamente lo valioso que la ciencia proporciona, estableciendo un discurso ciego en los bienes y ofuscado en los males. La ciencia puede ser útil y valiosa. La idea de ciencia como certeza absoluta es propia del positivismo más ingenuo del pasado, y actualmente, en la mayoría de casos, la propia ciencia es entendida también como una tentativa y una aproximación. Ahora bien, en la academia actual, los métodos que se prescriben, incluso en literatura o en filosofía, están dictaminados bajo la metafísica científicista, que pretende uniformizar las posibilidades inabarcables de la literatura y la filosofía en categorías como: "precisión", "resultados", "conclusiones"... De este modo se traspasa el mundo utilitarista y pragmático de la ciencia a las humanidades en el que se busca el "rendimiento" y la "utilidad" perdiendo de vista la visión de una filosofía entendida como la que de trasfondo se muestra en *El Banquete* de Platón: la santidad de una fiesta inútil que no lleva a ninguna parte y que, con suerte, al día siguiente ha dejado una buena resaca y algún recuerdo inolvidable. En la recuperación de ese espíritu festivo y lúdico la literatura y la filosofía se juegan lo más importante: la propia vida que se quiere dentro de la dicha. Baudelaire, poeta lúdico hasta en sus más fatales consecuencias así lo proclamaba: «Hay que estar siempre ebrio. Todo se reduce a eso; es la única cuestión. Para no sentir el horrible peso del Tiempo, que os destroza los hombros doblegándoos hacia el suelo, debéis embriagaros sin cesar»<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Spinoza (2000:148).

<sup>21</sup> Baudelaire (2008: 33).

## María Zambrano y la poeticidad como hábitat privilegiado del pensar

«Oh Hamlet no hables más / que vuelves mis ojos hacia el fondo de mi alma»<sup>22</sup>.

*William Shakespeare, Hamlet.*

La escritura filosófico-literaria tiene en María Zambrano (1904-1991) un lugar privilegiado. Su método filosófico, al que llamó *razón poética*, destaca por la íntima unión que se da entre el pensar y lo poético. La razón poética es un método particular, pues Zambrano nos dice: «no hay método en principio, pues, para el saber de la vida»<sup>23</sup>. Más que método, camino y tentativa posible con la que pensar. Antonio Machado decía de su propio yo poético: «borracho melancólico, / guitarrista lunático, / poeta, y pobre hombre en sueños, / siempre buscando a Dios entre la niebla//»<sup>24</sup>. Así es el buscar poético de Zambrano, entre la espesa niebla de lo real, que ofrece resistencia a ser escudriñada. Ya dijo Heráclito que a «la realitat s'agrada d'amagar-se» (B 123)<sup>25</sup>. Zambrano explica que «está lo inefable, lo que no encuentra palabras ni forma alguna de decirse, que es el signo de los sucesos más hondos e íntimos, esos que se nombran como el «fondo del alma». Para ellos raramente se encuentra la palabra, y si se encuentra es por el camino indirecto del arte y de la poesía»<sup>26</sup>. El arte y la poesía son los “métodos” más sutiles en cuanto a la expresión de las realidades más delicadas. Zambrano descubre en la tradición órfico-pitagórica y en los filósofos presocráticos como Heráclito una fuente directa del camino del pensar poético que habrá de seguir. En ellos encuentra la matriz de la razón poética. En su obra *El hombre y lo divino* nos dice sobre estas tradiciones o autores antiguos: «no se encuentran obligados a dar un método, un camino de razones; acuñan aforismos, frases musicales, equivalentes a melodías o a cadencias perfectas que penetran en la memoria o la despiertan»<sup>27</sup>. Para María Zambrano la opacidad es una característica esencial de lo que llamará las *entrañas* humanas. Esa opacidad constitutiva de lo humano se revela en mayor medida mediante esas frases musicales y aforismos, aproximándose a lo inefable como no han podido otras formas del pensamiento. La pretendida claridad y distinción a la que apela la filosofía moderna cartesiana no logra clarificar la entraña humana, más bien la olvida, arrinconándola. Zambrano hace referencia a

---

<sup>22</sup> Nussbaum (2016: 285)

<sup>23</sup> Zambrano (2019: 106).

<sup>24</sup> Machado (2010: 134).

<sup>25</sup> Ferrer (2012: 365).

<sup>26</sup> Zambrano (2019: 106).

<sup>27</sup> Zambrano (2022: 150)

esta peligrosa deriva de la filosofía, en la que el intrincado laberinto del corazón humano pierde terreno. Una filosofía que quiera salir triunfante deberá alejarse de las sutilezas de lo que es tan difícil de decir y está tan escondido, de esas delicadezas que dejarán para los poetas. Las filosofías positivistas, como la cartesiana, se alejan del riesgo que implica asomarse a los abismos del fondo de lo humano. La inseguridad de lo incontrolable aleja estas formas del pensar, que necesitan atenerse a qué agarrarse para dominar y así señorear. Zambrano abdica, no señorear, se adentra en lo riesgoso y las sutilidades de las entrañas humanas que el positivismo deja para los poetas. Ella lo acoge en receptividad que es una forma de la *Sorge* heideggeriana. En alemán, *Sorge* es cuidado. Zambrano no desatiende lo humano, sino que adopta el cuidado que merece. Cuidado es aquí preocupación por lo humano, acogida en el propio seno y resguardarlo aún con riesgo. Zambrano acepta la derrota que no acepta el positivismo. Pensar y querer decir lo inefable es una empresa quijotesca, destinada al fracaso. Pero como Platón dejó escrito para la posteridad en *La República*: «todas las grandes empresas son peligrosas y verdaderamente lo hermoso es difícil»<sup>28</sup> (497 d).

Para Zambrano la realidad es inapresable de manera definitiva por su ambigüedad y su inagotabilidad: «la ambigüedad es la manifestación de lo inagotable. Y lo inagotable es resistencia. El carácter de la realidad es la resistencia»<sup>29</sup>. Esta inagotabilidad y ambigüedad de la realidad tienen una consecuencia en lo que respecta a las formas de aproximación lingüísticas que se realicen: el hecho de que nunca se realizan definitivamente. Nunca una filosofía dará cuenta de la totalidad de la realidad, ya que siempre quedará algo afuera. Para Aristóteles la filosofía surgió de la admiración, del asombro, y para Zambrano ese asombro originario no puede ser completamente explicado mediante la palabra: «No hay palabras en el asombro, tan sólo el silencio y, a lo más, una exclamación»<sup>30</sup>. Zambrano considera que el silencio y las exclamaciones puede ser más verdaderos que el mundo del *logos* que frecuentemente trata de «reducir lo insólito a lo que conoce»<sup>31</sup>. En terminología recurrente del antropólogo y monje catalán Lluís Duch, la palabra es para el humano una “praxis de dominio de la contingencia”, una forma de “exorcización del caos”. Sin embargo, el mundo de la palabra también llega a transparentar algo de la opacidad constitutiva del fondo humano. Algunos «filósofos, novelistas, poetas, han alumbrado algo de las razones del

---

<sup>28</sup> Platón (2013: 425).

<sup>29</sup> Zambrano (2019: 102).

<sup>30</sup> Idem, p. 98.

<sup>31</sup> Idem, p. 99.

corazón, de las entrañas del alma»<sup>32</sup>. Aquí cita Zambrano a filósofos, novelistas y poetas separadamente, sin embargo, la singular gracia de la razón poética zambraniana consiste en la íntima imbricación del poetizar y el pensar. En su obra *Filosofía y poesía* (1938), nos dice: «A pesar de que en algunos mortales afortunados, poesía y pensamiento hayan podido darse al mismo tiempo y paralelamente, a pesar de que en otros más afortunados todavía, poesía y pensamiento hayan podido trabarse en una sola forma expresiva, la verdad es que pensamiento y poesía se enfrentan con toda gravedad a lo largo de nuestra cultura»<sup>33</sup>. Esta última obra citada, originalmente fue pensada para tratar el enfrentamiento que se da entre la poesía y la filosofía, pero ocurre que continuamente trata la cuestión que aquí nos atañe, que es la de la literatura como una forma del pensamiento, es decir, no en su contienda, sino en su unión. Zambrano considera un pensar más ancho, que no se limite a un perímetro exacto donde las etiquetas de poeta o filósofo sean definitivas y excluyentes: «hoy poesía y pensamiento se nos aparecen como dos formas insuficientes; y se nos antojan dos mitades del hombre: el filósofo y el poeta. No se encuentra el hombre entero en la filosofía; no se encuentra la totalidad de lo humano en la poesía»<sup>34</sup>. De ahí que Zambrano se interese por esos autores a los que llama «pensadores-poetas»<sup>35</sup>. Cita a Novalis, Hölderlin o Victor Hugo como grandes encarnaciones de la fusión filosófica y poética en el Romanticismo. Considera el Romanticismo una época excepcional en la que el pensamiento y lo literario van estrechamente de la mano: «En el Romanticismo, poesía y filosofía se abrazan, llegando a fundirse en algunos momentos con una furia apasionada»<sup>36</sup>. Zambrano considera la unión entre poesía y filosofía como una de las cuestiones esenciales a las que filósofos y poetas debemos prestar atención: «Es muy posible que una de las cuestiones esenciales para poetas y también —¿por qué no?— para filósofos, sea el averiguar el verdadero suceso de la unión entre poesía y filosofía que tuvo lugar en el Romanticismo»<sup>37</sup>. Baudelaire será la continuación, evolución y cúspide de ese Romanticismo: «En Baudelaire el proceso del poeta parece haberse consumado. Es el padre, al par que redentor, de la poesía. Y la ha redimido por aquello que parecía faltarle: la conciencia»<sup>38</sup>. Baudelaire será el más lúcido de los poetas, el que mostrará los rincones más oscuros de la entraña. La negrura del interior del hombre, donde la luz no llega sin el cuchillo de la lucidez, que desentraña sin piedad exponiendo a la

---

<sup>32</sup> Zambrano (2019b: 53).

<sup>33</sup> Zambrano (2023: 15).

<sup>34</sup> Idem, p. 15.

<sup>35</sup> Idem, p. 75.

<sup>36</sup> Idem, pp. 72-73.

<sup>37</sup> Idem, p. 75.

<sup>38</sup> Idem, p. 42.

luz los horrores de la carne: «Esta conciencia que en Baudelaire alcanza la plenitud de su luminosidad, y por ello de su martirio»<sup>39</sup>. La lucidez de los poetas es plenamente filosófica. Con las obras de Baudelaire el hombre moderno se conoce a sí mismo. Este conocerse a sí mismo, el *gnóthi seautón* inscrito en el templo de Apolo en Delfos que constituye el mandamiento primero y único de la filosofía, es decir, el núcleo central de la aspiración filosófica en Baudelaire llega a una de sus más altas cúspides. Otro autor que citará Zambrano como poeta-filósofo del más alto nivel e interés es Paul Valéry: «Y en este camino de la poesía consciente, Paul Valéry significa un paso decisivo y quizá la identificación más total hasta ahora de pensamiento y poesía, desde el lado poético, en su culto a la lucidez»<sup>40</sup>. Es muy remarcable que para Zambrano la filosofía más elevada se encuentra en el otro. En sus escritos explica dónde cree que se encuentra la mayor concentración de poesía y pensamiento, es decir, nos indica qué leer. El contenido de la filosofía de Zambrano está, también, fuera de su propia obra. Su filosofía consiste en rebuscar en el fondo del corazón humano, y por eso sabe que la lectura de los mejores autores de todos los tiempos es indispensable para el que se encomiende a este propósito. Es una filosofía que no puede decirse enteramente, y por eso uno debe señalar a los demás escritores, para engrandecer la multiplicidad y conseguir esa anchura, ese hombre más total, que, pese a nunca encontrarse, debe ser buscado. Paul Valéry en su obra *Tel quel* escribe: «No hi ha res més original, res més *propi d'un mateix* que nodrir-se dels altres. Però cal digerir-los. El lleó és fet amb xai assimilat»<sup>41</sup>. Valéry conocía y practicaba el método filosófico por excelencia: nutrirse de los otros, es decir, leer. Theodor Adorno consideraba que Valéry poseía la facultad más elevada para «formular juguetona, etéreamente, las experiencias más sutiles y difíciles»<sup>42</sup>. Valéry es para Zambrano uno de los autores que más ha bregado en su afanoso «querer fijar lo inexpresable, porque quiere dar forma a lo que no la ha alcanzado: al fantasma, a la sombra, al ensueño, al delirio mismo»<sup>43</sup>. En la obra de Valéry «se ha hecho consciente el esfuerzo infinito que es necesario para expresar el sueño»<sup>44</sup>. En *El Político* de Platón se dice que ningún asunto humano se está quieto y ningún arte puede apresararlo (294a). Y de ahí que la lucha del escritor sea encarnizada. El escritor quiere poner esas experiencias sutilísimas y finísimas en palabras. Es decir, usa medios generales y universales para cosas

---

<sup>39</sup> Idem, p. 42.

<sup>40</sup> Idem, p. 76.

<sup>41</sup> Valéry (2020: 51).

<sup>42</sup> Adorno (2003: 113).

<sup>43</sup> Zambrano (2023: 104).

<sup>44</sup> Idem, p. 76.

particularísimas. Los conceptos son medios macrológicos que pretenden ahondar en el mundo de lo micrológico: «en cuanto micrología, solo dispone de medios macrológicos»<sup>45</sup>. Y de ahí que el escritor exigente tenga un trabajo infinito e imposible de lograr de manera definitiva. Ante la página en blanco siente el vértigo de lo insondable. Adorno entiende la escritura como: «trabajo de Sísifo, que no sería la peor definición de la filosofía»<sup>46</sup>. Para Valéry, que idolatra las empresas difíciles, y en mayor medida las imposibles, declara en *Mon Faust*: «Ce qui n'est pas ineffable n'a acune importance»<sup>47</sup>. Decir: “la puesta de sol es bella”, no supone ningún mérito, ni ningún progreso significativo en el desentrañamiento de la realidad. Frente a la simplicidad fácil, en *El confiteor del artista* dentro del *Spleen de París (Pequeños poemas en prosa)*, Baudelaire nos dice: «¡Cuán penetrante es el final del día en otoño! ¡Ay! ¡Penetrante hasta el dolor! Pues hay en él ciertas sensaciones deliciosas, no por vagas menos intensas; y no hay punta más acerada que la de lo infinito»<sup>48</sup>. Aquí ya el ojo sutil capta en el otoño ciertos matices que no tienen las demás estaciones. El día que finaliza y nos ofrece el espectáculo del ocaso hace sufrir al poeta. Este es un sentimiento complejo ante la belleza de un paisaje. Los entresijos por los que la belleza hace sufrir a Baudelaire son en extremo sutiles. La mezcla de placer y dolor en la experiencia estética del poeta y la sensación de una intensidad infinita y penetrante que se da en los colores vagos de un atardecer ya venido a menos. Un atardecer venido ya a menos, con colores tenues, donde los sentimientos laxos, como una nostalgia amable, serían más comunes y de entendimiento general. Pero en ese momento Baudelaire dice estar exasperado, con los nervios tirantes al extremo. Los románticos siempre habían establecido una correlación entre el paisaje y el estado anímico: «El alma se buscaba a sí misma en la poesía, en la expresión poética. A través de la naturaleza enfurecida se buscaba a sí misma. Los «abismos insondables», las «simas sin fin», «las tempestades fragorosas», eran sus propios abismos, sus propias tempestades»<sup>49</sup>. Así encontraban en la naturaleza resonancias con la interioridad del sujeto, y la expresión poética de lo exterior se mezclaba con un conocimiento de sí: «Pero la naturaleza era, para este hombre romántico, sólo espejo donde podía ver reflejada su alma; su alma, de quien la razón aplicada a la ciencia nada le decía»<sup>50</sup>. Baudelaire da otra vuelta de tuerca a esta concepción, pues frente a un paisaje con las características reflejadas, el mimetismo natural-anímico no

---

<sup>45</sup> Adorno (2005: 37).

<sup>46</sup> Idem, p. 109.

<sup>47</sup> Blumenberg (2018: 99).

<sup>48</sup> [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poemas-en-prosa--0/html/ff0099ba-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_1.html#I\\_4](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poemas-en-prosa--0/html/ff0099ba-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_4)

<sup>49</sup> Zambrano (2019b: 48).

<sup>50</sup> Idem, p. 48.

debería suscitar esa exasperación que le lleva a consideraciones tan extremas como esta: «El estudio de la belleza es un duelo en que el artista da gritos de terror antes de caer vencido». Baudelaire es un poeta con una carga tan abismática que incluso los paisajes que para el poeta romántico tradicional supondrían una melancolía amable o una dulzura levemente triste, le llevan a él a considerar el suicidio: «¿Es fuerza eternamente sufrir, o huir de lo bello eternamente?». Una prosa tan cargada de reflexión, con una indagación en un *pathos* atípico mostrándonos una particular locura vertiginosa que el poeta consagra y colma de sublimidad, es un ejemplo de prosa titánica, difícil, que roza lo inefable de los estados anímicos. Baudelaire lleva la poesía hasta la meticulosa conciencia de su extenuante delirio pático: «Sucede que el poeta, desde la poesía, adquiere cada vez más conciencia; conciencia para su sueño, precisión para su delirio»<sup>51</sup>. En la obra de Baudelaire, ejemplos como el mostrado, forman en María Zambrano la idea de que Baudelaire es un pensador. Junto a Baudelaire, Zambrano incluye a Kierkegaard en la categoría de pensadores-poetas: «En estos dos pensadores -nadie dudará de que Baudelaire lo fue- , en estos dos poetas -no hay que demostrar que Kierkegaard lo era-»<sup>52</sup>. La característica común que encuentra Zambrano en estos dos escritores es «su afán de precisión»<sup>53</sup>. Kierkegaard siempre queda fuera del plan curricular del departamento de filología, y Baudelaire, exceptuando honrosas excepciones, queda fuera también del plan académico curricular donde se imparte filosofía. Las consideraciones de María Zambrano dinamitan las etiquetas tradicionales que se han dado a estos pensadores-poetas, siempre encajándolos a la fuerza en una categoría u otra: filosofía o literatura. Dinamitar y mostrar lo burdo de estas clasificaciones, para autores como los anteriormente mencionados, es un objetivo del presente estudio. Barthes, al hablar de la obra de distintos autores, deja de sentirse cómodo usando los términos ‘literatura’ o ‘filosofía’, y empieza a usar el término escritura. Escritura es el término inclusivo que refiere mejor el fenómeno del pensamiento literario. Pensamiento literario hay tanto en Baudelaire, en Kierkegaard como en Zambrano. Lo que une a estos autores es que tratan de llevar la vida a la escritura: «las raíces del filosofar, que, como todas las raíces se hunden en la vida»<sup>54</sup>. El pensamiento literario parte del «hombre de carne y huesos»<sup>55</sup>. Esa es la prerrogativa del existencialismo del cual Zambrano también es partícipe: poner la existencia concreta en el centro de la escritura. Son variadas formas de conocer y decir los entresijos de la existencia, y

---

<sup>51</sup> Zambrano (2023: 77).

<sup>52</sup> Idem, p. 74.

<sup>53</sup> Idem, p. 74.

<sup>54</sup> Zambrano (2019b: 75).

<sup>55</sup> Unamuno (2005: 96).

Zambrano nos señala una ampliación de los lugares tradicionales de la *episteme*: «Filósofos, novelistas, poetas, han alumbrado algo de las razones del corazón, de las entrañas del alma. Y las religiones»<sup>56</sup>. Añade el conocimiento y la experiencia que las religiones nos brindan en la tarea del pensar humano. Los libros sagrados como el Bhagavad Gita, la Biblia o el Tao Te Ching de Lao-Tse han sido ampliamente reconocidos por numerosos sabios de todas las épocas como grandes obras cargados de saber humano. Las experiencias transmitidas por los místicos y los santos cristianos han sido también especialmente fecundas: Francisco de Asís, Hildegarda de Bingen, Angela di Foligno, Edith Stein, Santa Teresa de Ávila, Meister Eckhart, Angelus Silesius, etc... En general, la mayor parte de estos autores pueden considerarse poetas-filósofos, pues también han considerado que la mejor forma de transmitir sus experiencias era un estilo literario que surgiera de las propias entrañas, consiguiendo que ese estilo fuera más consonante con el propio ritmo vital. Se alejan de los estilos teológicos ortodoxos que por su abstracción y adecuación a determinados marcos teóricos se tornan en impostados y nos alejan de la transmisión directa de las experiencias humanas. Los místicos han sido más interesantes en cuanto a su faceta como fenomenólogos de la experiencia mística. En su batalla por expresar esas experiencias que a menudo son consideradas más allá de las posibilidades del *logos* se da de nuevo la batalla literario-filosófica con lo inefable anteriormente mencionada. Mercedes Gómez Blesa en la presentación de la obra de Zambrano *Caminos de bosque* ha escrito: «La mística nos adiestra en la propia experiencia del límite, pues si la mística lucha con lo indecible, el pensamiento lucha con lo impensable. De esta lucha que ha entablado siempre la mística con lo alógico, con lo que sobrepasa al *logos*, [...] ha de aprender la filosofía. Por ello, todos los últimos filósofos, según la autora, que han pretendido ampliar el espacio de la razón, se han mostrado muy receptivos a la contemplación mística. Zambrano menciona el caso de Henri Bergson, al que nosotros añadimos, sin duda, el de Martin Heidegger»<sup>57</sup>. La religión tiene todavía más facetas, que Zambrano, en *Hacia un saber sobre el alma* reivindica: «En los ritos órficos y en el culto a Dionysos, el alma, para saberse, se hundía en la naturaleza [...] Es un baño cósmico, una inmersión del alma en las fuentes»<sup>58</sup>. Son, por ejemplo, los antiguos misterios de Eleusis en los que actualmente, con estudios como el de Brian C. Muraresku en su libro *The Immortality Key* «se recogen estudios recientes sobre cómo se han obtenido evidencias arqueoquímicas concluyentes sobre el uso de cornezuelo como sustancia visionaria en los ritos eleusinos»<sup>59</sup>. A

---

<sup>56</sup> Zambrano (2019b: 53).

<sup>57</sup> Zambrano (2018: 62).

<sup>58</sup> Idem.

<sup>59</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/Misterios\\_eleusinos](https://es.wikipedia.org/wiki/Misterios_eleusinos)

esto ya apuntaba el libro *El camino a Eleusis* (de R. Gordon Wasson, Albert Hofmann y Carl A. P. Ruck). Las sustancias enteogénicas en el marco de celebraciones rituales y religiosas son otra forma de conocimiento, que a menudo pasa como desapercibido, pero que constituía la forma por excelencia del más alto grado sapiencial adquirible. Un personaje de la talla de Platón consideraba de mayor importancia este tipo de saberes esotéricos y no comunicables que toda la propia obra escrita (los Diálogos), y para esto véase la famosa Carta VII de Platón.

Zambrano expone y profundiza formas alternativas de conocimiento que a menudo han quedado relegadas en la historia de la filosofía y que merecen ser redimidas. Considera la pintura como «un lugar privilegiado donde detener la mirada»<sup>60</sup>. Como Pedro Chacón Fuertes explica en la presentación a la obra *Algunos lugares de la pintura* –siguiendo a Zambrano– la pintura es un «medio de mostración de lo oculto en lo real, de su verdad escondida»<sup>61</sup>. Martin Heidegger en *El origen de la obra de arte* intenta mostrar la idea de que la pintura es una forma de conocimiento que pone en obra la verdad. En esa obra, Heidegger da una pequeña muestra de su escritura filosófica-literaria en la que realza esa idea según la cual la pintura nos muestra la verdad que se esconde tras lo real. Describe un mero objeto, pero que pintado por Van Gogh abre un mundo: «Un par de botas de campesino y nada más. Y sin embargo... En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte»<sup>62</sup>. La pintura dinamiza el pensar poético, extiende nuestra mirada hasta más allá de lo que las cosas aparentemente son. En la obra *Algunos lugares de la pintura*, Zambrano exhibe numerosos pasajes sobre obras pictóricas que sorprenden por la capacidad de extraer ese «alma de las cosas» difícil de nombrar. La pintura rivaliza con la literatura en esa misma

---

<sup>60</sup> Zambrano (2019a: 169).

<sup>61</sup> Idem, p. 163.

<sup>62</sup> Heidegger (2005: 23-24).

capacidad. George Steiner menciona que «Heidegger, como sus coetáneos expresionistas, veía a Dostoievski y Van Gogh como los maestros esenciales de la verdad espiritual, de la visión de lo más profundo»<sup>63</sup>. Pedro Chacón Fuertes explica muy acertadamente la visión de Zambrano, muy cercana a la de Heidegger, respecto a la pintura: «la pintura no es hija de la luz de la filosofía diáfana, transparente, sino de la luz religiosa de los misterios. La noción de verdad [...] no ha de ser entendida en el clásico sentido gnoseológico de adecuación entre la representación y la cosa, si entendemos tal adecuación como una copia o mimesis de lo que racionalmente captamos de ella. El «realismo» que reivindica Zambrano está ligado a un anhelo de reflejar, de intentar apresar la trascendente interioridad de las cosas mismas. Como ella misma escribe, *triste realismo el de «las cosas como son», y triste arte el que no logre deshacer en algún modo- la máscara de las cosas para que su alma aparezca»*<sup>64</sup>. Las conexiones entre María Zambrano y Heidegger son muy significativas. La propia escritora malagueña en la obra *Los bienaventurados* mostraba agradecimiento a Heidegger por haber ahondado y dado la importancia que merece al camino de la escritura filosófico-poética: «Y así, aparece, gracias al más renombrado de los filósofos de este siglo -Heidegger-, que le es necesario volverse a la poesía, seguir los lugares del ser por ella señalados y visitados, para recobrase, sin la certeza de lograrlo tal como lo lograron los presocráticos, en quienes la filosofía no se había desprendido aún de la poesía. Gracias a Heidegger, ya que sin ese su justo renombre el tal suceso no habría sido reconocido ni tan siquiera vislumbrado, aunque en otros textos aparezca»<sup>65</sup>.

Además de la pintura, siguiendo con estas formas de conocimiento alternativas que Zambrano señala, se encuentran los acontecimientos vitales extremos: «la crisis muestra las entrañas de la vida humana»<sup>66</sup>. Siempre habló de revelación en referencia al largo exilio que padeció. Uno conoce una nueva vertiente del amor, en este caso, del lugar de procedencia, cuando lo perdemos o ya no lo habitamos. Emily Dickinson dice en un bello poema: «El agua se aprende por la sed; / la tierra, por los océanos atravesados; / el éxtasis, por la agonía. / La paz se revela por las batallas; / el amor, por el recuerdo de los que se fueron; / los pájaros, por la nieve//»<sup>67</sup>. Los acontecimientos extremos son otra de estas formas de genuino conocimiento que catapultan el saber más allá de lo cotidiano: «Y es también el fruto que

---

<sup>63</sup> Steiner (2013: 135).

<sup>64</sup> Zambrano (2019a: 163).

<sup>65</sup> Idem, p. 417-418.

<sup>66</sup> Idem, p. 124.

<sup>67</sup> Dickinson (2012: 135).

aparece tras de un acontecimiento extremo, tras de un hecho absoluto, como la muerte de alguien, la enfermedad, la pérdida de un amor o el desarraigo forzado de la propia patria. Puede brotar también, y debería no dejar de brotar nunca, de la alegría y de la felicidad. Y se dice esto porque, extrañamente, se deja pasar la alegría, la felicidad, el instante de dicha y de revelación de la belleza, sin extraer de ellos la debida experiencia»<sup>68</sup>. La literatura nos muestra al amor y a la muerte como experiencias radicales de la vida generadoras de sapiencia. Platón, Cicerón y Montaigne han dejado escrito que filosofar es una preparación para la muerte. La propia muerte uno no la vive. Solo se vive la enfermedad previa, el desvanecimiento, el debilitamiento o cualquier tipo de sensación o experiencia siempre que esté dentro del reino del ser. Pero con la muerte en sí, con el reino del no ser, nunca vamos a tener un encuentro experiencial directo, puesto que la muerte es el fin de toda sensación. La muerte de los otros es la forma en la que experimentamos la muerte más de cerca, y así cumplimos con parte de la tarea que esos ilustres pensadores nos encomendaron como tarea del filosofar. Heidegger dirá que la forma en la que captamos de manera más próxima la muerte y la nada es mediante un estado afectivo: la angustia. Si un estado afectivo o la muerte de alguien puede suponer una revelación o un tipo de conocimiento, ¿cómo la literatura no iba a ser algo cargado de saber? La literatura está cargada de personajes y relaciones que nos permiten experimentar estados afectivos. La muerte de personajes literarios nos afecta, en parte, porque toda muerte tiene como correlato objetivo a nosotros mismos y a la gente que nos importa. Toda muerte de otro es capaz de producir, y suele producir, una experiencia filosófica del *memento mori*. La muerte de Madame Bovary nos muestra el trágico acto suicida como conclusión al desencanto vital, y, como partícipes de ese desencanto, también somos afectados. Si Sigmund Freud tuvo razón y en toda persona hay cierta pulsión de muerte –por inconsciente o levísimo que sea el grado– es natural que la novela nos haga aún más partícipes del desenlace fatal. Zambrano comenta: «El que dice que "la filosofía es una preparación para la muerte", [...] hace poesía [...] una verdad que no puede ser demostrada, sino sólo sugerida»<sup>69</sup>. Platón, Cicerón y Montaigne nos dice Zambrano que hacían poesía al expresar la conocida sentencia. Desde luego no es algo que pueda demostrarse, sin embargo participamos de su verdad, nos seduce y nos parece verosímil el que estos autores manifestaran lo esencial que es el pensamiento y la preparación para la muerte para unas filosofías que se ocupaban del buen vivir. Zambrano cita un fragmento literario como muestra de esa literatura que piensa la muerte: «Dice Anacreonte: "¿De qué sirve el que me enseñes

---

<sup>68</sup> Zambrano (2019a: 106).

<sup>69</sup> Zambrano (2023: 20).

las reglas y los sofismas de los rétores? ¿Qué necesidad tengo de todas estas palabras que no me sirven para nada? Enséñame, ante todo, a beber el dulce licor de Baco; enséñame a volar con Venus, la de las trenzas de oro. Cabellos blancos coronan mi cabeza. Dame agua, vierte el vino, joven adolescente; aduerme mi razón. Pronto habré cesado de vivir y cubrirás mi cabeza con un velo»<sup>70</sup>. La voz literaria advierte que pronto morirá y que el tiempo pasa rápidamente: he aquí los *leit motiv* clásicos que hasta ahora forman una parte importante de la humana preocupación: el *tempus fugit* y el *memento mori*. Que el tiempo es muy fugaz y que la muerte acecha al poeta, lo lleva directamente al *carpe diem*: a Baco y a Venus. El poeta reflexiona sobre la ineludible mortalidad, y de cómo esta anticipación hace cambiar nuestros criterios de lo que es importante. Cuestiona el valor de la palabra y nos anima a tomar vino y adormecer la razón: clama en favor de la embriaguez. El poeta usa la palabra, pero su palabra es lúdica y prendada de embriaguez. No la usa para hacer razonamientos y silogismos como los rétores más tediosos a los que aborrece. La mortal finitud es decisiva en Anacreonte para decidir el destino de la palabra: hablar poéticamente o callar. Si hay que hablar, que sea bajo los efectos del vino. La condición mortal anima a escoger a Venus y a Baco como divinidades primordiales a las que rendirles culto. La belleza y la embriaguez báquica son las divinidades que iluminan el camino del *carpe diem* que ahora quiere recorrer el poeta. El rumbo de la existencia de Anacreonte está determinado por una decisión y valoración filosófica de la vida y la muerte. Heidegger consideró que el filosofar no es «una ocupación cualquiera con la que pasemos el tiempo si tenemos ganas, [...] sino como algo donde acontece un pronunciamiento último y una conversación a solas del hombre»<sup>71</sup>. La anticipación de la finitud provoca en Anacreonte ese «pronunciamiento último», en el que lo lúdico-poético toma la posición más alta en la escala de lo valioso. ¿Debería el trabajo académico de filósofos y filólogos tomar un giro y una decisión en consonancia con esta conversación a solas del hombre y su pronunciamiento último? Nuestra condición mortal, según numerosos pensadores, debería traer consecuencias en nuestras decisiones vitales. ¿El ámbito intelectual y académico debería quedar al margen de estas consecuencias? Adorno consideraba que el intelectual es aquel que mezcla íntimamente placer y trabajo. Para Adorno –siguiendo esta reflexión– su trabajo académico estaba ya dentro del proyecto de ludificación existencial. Pero dejando de lado esta interesante consideración adorniana, creemos que nunca se insistirá lo suficiente en la importancia de la incorporación lúdica en el ámbito vital. En el *Banquete* de Platón aparece una concepción de lo que es la filosofía: consiste en sentarse alrededor de

---

<sup>70</sup> Idem, p. 33.

<sup>71</sup> Heidegger (2007: 27).

una mesa bien provista de vino y elaborar discursos bellos en homenaje y celebración del joven poeta trágico Agatón, al cual todos pretenden seducir. ¿Deben las facultades de filología y filosofía surtir en las aulas o incluir en el pago de la matrícula ingentes cantidades de vino para ludificar la academia? ¿Es esta una pregunta seria? ¿Acaso la seriedad es tan importante para el ser humano al que Shakespeare definió en *Macbeth* como *a walking shadow*, con una vida que no es más que «un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y furia, y que no significa nada»<sup>72</sup>?

Si nos referíamos a lo lúdico en relación a la academia era para enfatizar un tipo de escritura que es la de Nietzsche, Baudelaire o Valéry que tiene un carácter extremo, salvaje, lúdico, dionisiaco y que a menudo en la academia no es un modelo que se prescriba o que se considere valioso a la hora de proceder en la escritura de artículos y trabajos publicables, por su falta de seriedad, por su divagación aparentemente acientífica, por no generar resultados productivos. La reivindicación del estilo y las temáticas de la obra de estos autores trae consecuencias vigorizantes respecto a lo lúdico. La escritura filosófica-literaria de estos autores está profundamente conectada con la visión y las consecuencias que surgen de nuestra finitud. El proyecto nietzscheano es un proyecto de renovación dionisiaco de la filología. Las primeras obras de Nietzsche: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* o *El nacimiento de la tragedia* causaron escándalo. Wilhelm Ritschl dijo de este último trabajo de Nietzsche que era una «ingeniosa borrachera»<sup>73</sup>, y Hermann Karl Usener declaró en la universidad de Bonn, a la que Nietzsche pertenecía, que este estaba «científicamente muerto»<sup>74</sup> y Otto Ribbeck «pedía pruebas»<sup>75</sup>. Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff dijo: «para mí no podrá ser eso nunca más que un accesorio divertido, nada más que un tintineo, del que sin duda se puede prescindir, añadido a la seriedad de la existencia, también a la seriedad de la ciencia: sueño de un embriagado, o embriaguez de un soñador. Una cosa exijo, sin embargo: que Nietzsche se atenga a lo que dice, que empuñe el tirso, que vaya de la India a Grecia, pero que baje de la cátedra, desde la que debe enseñar la ciencia»<sup>76</sup>. Nietzsche sería el pensador que se atreve a instaurar continuamente rasgos subjetivos en sus obras. Nietzsche es un filólogo expresionista. Adorno ha reflexionado sobre este problema y ha defendido la visión del trabajo intelectual nietzscheano: «el cuadro expresionista no nos da una imagen

---

<sup>72</sup> Shakespeare (1980: 189).

<sup>73</sup> Nietzsche (2023: 19).

<sup>74</sup> Idem.

<sup>75</sup> Idem.

<sup>76</sup> Idem, p. 10-11.

verosímil, realista, de lo real, nos la da a través de la subjetividad, de la expresión emocional que deforma la visión clásica de los fenómenos. Pero esa expresión emocional, subjetiva, es humana, es real. Por eso el expresionismo es “ciencia”, conocimiento de lo real»<sup>77</sup>. El académico –en una excesiva búsqueda de objetividad– pierde de vista aquello que escapa a una racionalización satisfactoria, esos ámbitos difíciles y delicados que no pueden ser objetivados definitivamente. El afán de objetividad, cuando deviene totalitario, responde en parte a un anhelo de practicidad que permita que los asuntos tratados sean manejables y teorizables: «Las ordenaciones prácticas de la vida, que se presentan como algo beneficioso para los hombres, producen en la economía del lucro una atrofia de lo humano, y cuanto más se extienden tanto más cercenan todo lo que hay de delicado»<sup>78</sup>. La prosa de Nietzsche es una explosión de delicadeza arrebatada que embarga y produce júbilo extático en el lector. Si «la tierra, dice Heidegger, debe ser otra vez un *Spielraum*, que literalmente quiere decir "un espacio de juego»<sup>79</sup>, será solamente ganando espacios, espacios que no deben ser conquistados por aquellos que querrían enviar una obra maestra universal del pensamiento literario, como la de Nietzsche, al basurero de la historia. La reivindicación de la escritura filosófico-literaria coincide con el giro poético del Heidegger tardío que aborrece un mundo espiritualmente tecnificado, en el que lo lúdico y lo delicado que habita en el hombre es brutalmente rezagado.

---

<sup>77</sup> Adorno (2003: 236).

<sup>78</sup> Adorno (2004: 45-46).

<sup>79</sup> Steiner (2013: 223).

## María Zambrano y la literatura como género filosófico: de la importancia de la forma

Zambrano reflexiona sobre los distintos géneros literarios en los que se ha abocado parte del pensamiento filosófico, tomando en «consideración esos otros géneros de pensamiento no sistemáticos; géneros como las Confesiones, las Guías, las Meditaciones, los Diálogos, las Epístolas, los Breves Tratados, las Consolaciones. Sus autores suelen ser estudiados en las historias de la filosofía; muchos de los textos, en cambio, en las historias de la literatura»<sup>80</sup>. En 1943, en la *Revista de las Indias* (Bogotá), escribe el artículo *La «Guía», forma del pensamiento* dónde analizará la *Guía de los perplejos* de Maimónides como obra de gran entidad filosófico-literaria. En este artículo apunta a una de las piezas claves para comprender el fenómeno de las formas literarias de la filosofía. Esta pieza consiste en comprender la no accidentalidad en la relación que se da entre la forma y el contenido. El contenido filosófico y la forma literaria de este tipo de géneros mencionados anteriormente presentan esa aparente disparidad: «esta disparidad entre la doctrina y la forma no puede ser aceptada como algo accidental. Ha de ser cifra y clave de un género de conocimiento, de una forma en que el pensamiento actúe, distinta del filosófico»<sup>81</sup>. Zambrano propone que la particularidad esencial de la escritura poético-filosófica es que sigue otro ritmo: «ese otro más íntimo e inefable, el ritmo que podríamos llamar del corazón»<sup>82</sup>. Por un lado, está la escritura que pretende conseguir ese estilo neutro propio de la investigación científica, en la que la subjetividad es vista como un obstáculo hacia la objetividad pretendida. Por el otro está «la palabra puesta al servicio de la embriaguez»<sup>83</sup> –como hace Zambrano–, quien escribirá su obra bajo el paradigma de la llamada razón poética. La forma no es un mero ornamento que puede ser más o menos literario. La forma es una decisión que declara las intenciones, que señala lo que es importante. La forma literaria del pensamiento sigue el camino de la embriaguez. Pero, además, no renuncia a la verdad. Desde esta perspectiva y mediante este tipo de escritura los más pragmáticos estarán contentos de hallarse en una posición conocida como *win-win*, puesto que aquí suma la embriaguez, que anteriormente ya habíamos mencionado como importante en la propia escala de lo valioso, y la iluminación de zonas de la existencia que son mejor escudriñadas mediante el genio y las formas del artista narrativo. Cuando uno quiere indagar en la llamada subjetividad, en esos intrincados recovecos del corazón y en el fondo del alma humana, la forma artística, subjetiva, produce un fenómeno de mayor

---

<sup>80</sup> Zambrano (2019b: 93).

<sup>81</sup> Idem, p. 94.

<sup>82</sup> Idem, p. 74.

<sup>83</sup> Zambrano (2023: 32).

objetivación de esa misma subjetividad. En *Pensamiento y poesía* Zambrano cita a Heinz Heimsoeth: «Las ideas que la filosofía sólo consigue interpretar en el sistema abstracto hácese objetivas por medio del arte como almas de cosas reales»<sup>84</sup>. Cuando buscamos un saber sobre la subjetividad humana y sus relaciones con el mundo, el artista narrativo se muestra como su espejo más afinado. Martha Nussbaum, una de las filósofas americanas más prestigiosas de la actualidad, en consonancia con las ideas de Zambrano, explica en su colección de ensayos titulado *El conocimiento del amor* que algunas zonas de la existencia son desentrañadas de manera más efectiva por el artista narrativo: «algunas concepciones del mundo y de cómo se debe vivir en él (concepciones que hacen énfasis, especialmente, en la sorprendente variedad del mundo, su complejidad y misterio, su incompleta e imperfecta belleza) que no pueden exponerse de manera completa y adecuada en el lenguaje de la prosa filosófica convencional –un estilo extraordinariamente plano y falto de asombro– sino solo en un lenguaje y en unas formas por sí mismas más complejas, más connotativas, que presten más atención a los detalles»<sup>85</sup>. Zambrano se pregunta si tal vez no serán las formas propias del pensar poético más adecuadas a la filosofía en concordancia con la antigua concepción de Aristóteles que sugería que el filosofar surge del asombro: «Si el pensamiento nació de la admiración solamente, según nos dicen textos venerables, no se explica con facilidad que fuera tan prontamente a plasmarse en forma de filosofía sistemática»<sup>86</sup>. Proust es un gran maestro de este tipo de artista narrativo mencionado y, además, nos da un párrafo bellissimo y de impresionante calidad, que es una de las claves sobre la importancia de la forma o estilo: «El estilo, para el escritor, no menos que el color para el pintor, no es una cuestión de técnica sino de visión: es la revelación, que sería imposible por métodos directos y conscientes, de la diferencia cualitativa, de la singularidad de la forma que el mundo parece adoptar para cada uno de nosotros... Y quizá sea tanto por la calidad de su lenguaje como por el tipo de teoría que propone, por lo que se puede juzgar el nivel que un escritor ha alcanzado en el aspecto moral e intelectual de su obra. Sin embargo, los teóricos piensan que la calidad del lenguaje es algo de lo que se puede prescindir, y aquellos que los admiran se convencen fácilmente de que no constituye una prueba de mérito intelectual»<sup>87</sup>. Esta comparación según la cual el lenguaje empleado por el artista narrativo es como el color para el pintor es muy atinada. El lenguaje es el medio del pensamiento, y si se quieren descubrir fenómenos extremadamente sutiles con muchos detalles difíciles de revelar tendremos que fiarnos de la calidad del pintor

---

<sup>84</sup> Idem, p. 72.

<sup>85</sup> Nussbaum (2016: 25).

<sup>86</sup> Zambrano (2023: 17).

<sup>87</sup> Nussbaum (2016: 23).

con su pincel, o en este caso, del escritor con el lenguaje. El escritor deberá ser un gran artista. La calidad del artista narrativo que aquí buscamos puede medirse por la capacidad que tiene su lenguaje para revelar esas parcelas difíciles, que requieren de gran sutileza en su visión narrativa. Zambrano llama un *saber de experiencia* a ese saber literario de ciertas experiencias que escapan a nuestro dominio totalmente racionalizable y que quedan en un espacio intersticial entre lo cognoscible y lo incognoscible: «no toda la experiencia se resignaría a ascender a ciencia. Alguna, tal vez, se resistirá siempre, por temor a dejar abandonado algo que la ciencia no había de recoger: alguna función imposible de llenar por el conocimiento universal y objetivo. Algo irrenunciable; un saber de experiencia»<sup>88</sup>. Este saber de experiencia es lo que Joan-Carles Mélich llamará: *sabiduría de lo incierto*. En el libro *La sabiduría de lo incierto: lectura y condición humana*, Mélich explorará el saber literario como ese saber ambigüo, ambivalente y no definitivo que es el saber más propio del hombre y del que las grandes obras de la literatura participan y son una muestra. El saber de experiencia o la sabiduría de lo incierto trata ese tipo de «saber relativo que el absolutismo racionalista había de desdeñar»<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Zambrano (2019b: 105).

<sup>89</sup> Idem, p. 109.

## Martha C. Nussbaum y el saber de experiencia

Martha C. Nussbaum escribe un conjunto de ensayos recopilados en *El conocimiento del amor* que son especialmente valiosos e iluminadores en conjunción con estas últimas reflexiones zambranianas para nuestra cuestión. Sus ensayos «abogan por una concepción de la comprensión ética como una actividad que es tanto emocional como intelectual, y se concede una cierta prioridad a la percepción de personas y situaciones concretas sobre las reglas abstractas»<sup>90</sup>. Esos ensayos de Nussbaum están enmarcados dentro de su propuesta sobre filosofía ética que encuentra en la literatura que proporciona esa «percepción de personas y situaciones concretas» un saber en extremo valioso para el conocimiento. Nussbaum cita la obra *The Liberal Imagination* de Lionel Trilling: «Hablé de las novelas como de un agente especialmente útil de la imaginación moral, como la forma literaria que nos revela de un modo más directo la complejidad, la dificultad y el interés de la vida en sociedad, y la que mejor nos instruye en nuestra contradicción y diversidad humanas»<sup>91</sup>. Nussbaum cuestiona que ese saber de experiencia deba provenir exclusivamente de las novelas: «¿por qué no la vida en sí misma? ¿Por qué no podemos investigar cualquier cosa que queramos investigar viviendo y reflexionando sobre nuestras vidas?»<sup>92</sup>. A esto contesta la misma Nussbaum: «debemos decir que por supuesto que lo hacemos»<sup>93</sup>. La observación y la atención son las mayores y más profundas claves de las cuales indudablemente participan los grandes escritores para configurar sus obras. Benito Pérez Galdós explica esta importancia de la atenta observación de la vida: «Examinando la cualidad de la observación en nuestros escritores, veremos que Cervantes, la más grande personalidad producida por esta tierra, la poseía en tal alto grado, que de seguro no se hallará en antiguos ni modernos quien le aventaje, ni aun le iguale. Y en otra manifestación del arte, ¿qué fue Velázquez sino el más grande de los observadores, el pintor que mejor ha visto y ha expresado mejor la naturaleza? [...] cuando leemos las admirables obras de arte que produjo Cervantes y hoy hace Carlos Dickens, decimos: “¡Qué verdadero es esto! Parece cosa de la vida, tal o cual personaje, parece que le hemos conocido”»<sup>94</sup>. También Rainer Maria Rilke en su obra *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* expresaba la importancia de la experiencia vivencial en lo que respecta

---

<sup>90</sup> Nussbaum (2016: 15).

<sup>91</sup> Idem, p. 70.

<sup>92</sup> Idem, p. 72.

<sup>93</sup> Idem.

<sup>94</sup> Benito Pérez Galdós:

<https://serescritor.com/wp-content/uploads/2019/02/Observaciones-sobre-la-novela-contempor%C3%A1nea-en-Espa%C3%B1a-pdf.pdf>

al conocimiento y a la escritura: «¡Ay, pero con versos se logra tan poco cuando se han escrito tan tempranamente! Se debería esperar y acumular sentido y dulzura, y solo después, muy al final, quizá se pudieran escribir diez líneas que fuesen buenas. Pues los versos no son, tal y como cree la gente, sentimientos (estos los tiene uno desde bien pronto)... Son experiencias. Por mor de un verso hay que ver muchas ciudades, personas y cosas. Tiene uno que conocer a los animales, tiene uno que sentir cómo vuelan los pájaros, y conocer el ademán con que las pequeñas flores se abren por la mañana»<sup>95</sup>. La literatura es un componente de la experiencia total de la vida. Las novelas también pasarán a formar parte de la experiencia, pues como dijo Borges: «En el fondo, lo visto, lo sufrido, lo imaginado y lo soñado son igualmente reales, es decir, existen»<sup>96</sup>. Martha Nussbaum expone algunos motivos para insistir tanto en las novelas y en la literatura para conseguir un mayor saber de experiencia: «En algún sentido, Proust está en lo cierto al ver el texto literario como un «instrumento óptico» a través del cual el lector o lectora se convierte en el lector o lectora de su propio corazón. Ahora bien, ¿por qué necesitamos, en este caso, tales instrumentos ópticos?»<sup>97</sup>. A esto contesta: «Una respuesta obvia ya ha sido sugerida por Aristóteles: nunca vivimos lo suficiente. Nuestra experiencia, sin narrativa, es demasiado limitada y demasiado provinciana. La literatura la amplía, haciéndonos reflexionar y sentir lo que de otro modo podría estar muy distante para sentirlo»<sup>98</sup>. Algo parecido dijo C. S. Lewis en referencia a las experiencias que provienen de la literatura: «La literatura ensancha nuestro ser al permitirnos experiencias que no nos pertenecen. El hombre que se conforma con ser él mismo y, por tanto, con un ser reducido, se halla en una cárcel. Mis ojos no me bastan... Ni siquiera me bastan los ojos de toda la humanidad. Lamento que los animales no puedan escribir libros»<sup>99</sup>. Martha Nussbaum sigue argumentando sobre la importancia de la literatura respecto a ese saber de experiencia: «la literatura es una extensión de la vida no solo horizontal, poniendo al lector o a la lectora en contacto con acontecimientos, lugares, personas o problemas que modo no puede conocer, sino también, por así decir, vertical, proporcionando al lector una experiencia que es más profunda, más intensa y más precisa que gran parte de lo que tiene lugar en la vida»<sup>100</sup>. Nussbaum es muy hábil a la hora de argumentar los motivos por los que el artista narrativo tiene para nosotros un gran interés en lo que refiere al conocimiento: «Los

---

<sup>95</sup> Rilke (2016: 273).

<sup>96</sup> Reseña de la antología poética alemana *Die Aktions-Lyric* (1914-1916), en la revista *Ultra*, Madrid, Año 1, N° 16, 20 de octubre de 1921.

<sup>97</sup> Nussbaum (2016: 72).

<sup>98</sup> *Idem*.

<sup>99</sup> <https://callelorco.com/2019/05/14/lamento-que-los-animales-no-puedan-escribir-libros-c-s-lewis/>

<sup>100</sup> Nussbaum (2016: 73).

términos del novelista son más abigarrados, más precisos en su corrección cualitativa, que los a veces claramente vagos términos de la vida cotidiana; nos muestran gráficamente a qué podemos aspirar en el refinamiento de nuestra (ya cualitativa) comprensión». El buen novelista usa una forma expresiva más refinada: *empalabra el mundo* con tal calidad que puede instruir a los que ponemos palabras a los fenómenos de maneras más pobres y vagas. La lectura del gran artista narrativo supone un tipo particular de aprendizaje: «Aquí, la enseñanza y el aprendizaje no supone simplemente el aprendizaje de reglas y principios. Un aprendizaje tiene lugar en la experiencia de lo concreto. Este aprendizaje experiencial, a su vez, requiere el cultivo de la percepción y la sensibilidad: la habilidad de leer una situación, indicando qué es relevante para el pensamiento y la acción. Esta tarea activa no es una técnica; se aprende por orientación más que por fórmulas. James sugiere plausiblemente que las novelas ejemplifican y proporcionan dicho aprendizaje»<sup>101</sup>. Este aprendizaje es ese saber de experiencia o sabiduría de lo incierto que cierto tipo de literatura nos muestra, un tipo de literatura que asume «la importancia de la particularidad compleja»<sup>102</sup>. Nussbaum da un ejemplo de un tipo de conocimiento que se nutre de este saber de experiencia: la prudencia aristotélica. Aristóteles dice en su *Ética a Nicómaco*: «Es obvio que la prudencia no es una comprensión científica (episteme)» (1142a24)<sup>103</sup>. Si una acción es o no prudente, no puede establecerse mediante una técnica o un saber totalmente objetivo o una ley general a la que podamos acceder fácilmente. La prudencia, explica Nussbaum siguiendo a Aristóteles, «se ocupa de los concretos extremos, es decir, las virtudes concretas que se encuentran entre la temeridad y el vicio concretos. Estos no pueden ser subsumidos en una episteme (un sistema de principios universales), sino que deben captarse de forma perspicaz mediante la experiencia»<sup>104</sup>. Aristóteles también dice: «En cuanto a la prudencia, podemos llegar a comprender su naturaleza, considerando a qué hombres llamamos prudentes» (1140a23ss)<sup>105</sup>. Es decir, mediante la experiencia que nos dan los ejemplos concretos. El arte narrativo tiene la capacidad de mostrarnos más ejemplos concretos de hombres prudentes e imprudentes, de los cuales tenemos la posibilidad de adquirir un tipo de conocimiento sobre lo que es o no prudente y que después puede afinar cierta sensibilidad o percepción que puede servir en ocasiones particulares de nuestras vidas. Afinar la percepción, puesto que el «discernimiento

---

<sup>101</sup> Idem, p. 69.

<sup>102</sup> Idem, p. 46.

<sup>103</sup> Idem, p. 81.

<sup>104</sup> Idem, p. 95.

<sup>105</sup> Aristóteles (1985: 273).

de la elección correcta recae sobre algo a lo que Aristóteles denomina “percepción”<sup>106</sup>. Esta percepción (*aisthesis*) se aprende mediante ejemplos. Sobre la ejemplaridad y la importante relación que tiene con el conocimiento ha sido ampliamente estudiada en diversas obras, especialmente en la *Tetralogía de la ejemplaridad*, por Javier Gomá. Se necesita experiencia para ser prudente, y así Aristóteles nos dice: «la prudencia trata de lo concreto, que se aprehende por medio de la experiencia; pero un joven es inexperto. Pues la experiencia requiere cierto tiempo» (1142a12-16)<sup>107</sup>. Como dice María Zambrano: «el saber propio de las cosas de la vida, es fruto de largos padecimientos, de larga observación».<sup>108</sup> Por eso Aristóteles aconsejaba tomar como medida de la prudencia la sabiduría de los ya experimentados, sabios y ancianos: «uno debe hacer caso de las aseveraciones y opiniones de los experimentados, ancianos y prudentes no menos que de las demostraciones, pues ellos ven rectamente porque poseen la visión de la experiencia» (1143b12ss)<sup>109</sup>.

---

<sup>106</sup> Nussbaum (2016: 82).

<sup>107</sup> Idem, p. 102.

<sup>108</sup> Zambrano (2019a: 106).

<sup>109</sup> Aristóteles (1985: 283).

## De la literatura como autosabotaje: Bovarismo y limitaciones del conocimiento literario

La sabiduría literaria no siempre conduce a la prudencia. Es más, Proust la consideraba perniciosa: «quisiéramos que nos diera respuestas cuando todo lo que puede hacer por nosotros es excitar nuestros deseos»<sup>110</sup>. El Quijote o Madame Bovary son casos ya paradigmáticos de la influencia literaria que no genera prudencia en el lector. Leer literatura no es garantía ni de sapiencia ni de influencia moral positiva. Martha Nussbaum explica así algunos de los peligros en lo que concierne a la literatura como fuente de conocimiento: «A continuación, debemos insistir en que no todas, ni solo, las novelas resultan apropiadas incluso para esta pequeña parte del proyecto. No todas las novelas son apropiadas por razones que tanto James como Proust han sugerido en sus críticas a otros novelistas. James ataca la omnisciente postura del narrador de George Eliot como si se tratara de una falsificación de nuestra condición humana. [...] Marcel, de Proust, es crítico con gran parte de los escritos literarios con que se encuentra alegando su insuficiente preocupación por la profundidad psicológica. Tanto Proust como James escriben de un modo que centra la atención en los pequeños movimientos del mundo interior. De modo que el análisis que desarrollo en torno a ellos no puede aplicarse de manera inmediata a todos los demás novelistas»<sup>111</sup>. La falta de profundidad psicológica con la que algunos autores dotan a los personajes de sus obras puede constituir un falseamiento o una reducción de la realidad. María Zambrano explica una dinámica que se halla en la literatura en la que el sujeto falsea la realidad: «Parece una necesidad del sujeto el encubrirse. ¿De dónde le viene al sujeto esta necesidad, la necesidad de representarse o revestirse, de fabricarse una máscara? [...] Cuando el sujeto se embebe en ese Yo, cuando se deja embeber por él, se hace personaje, deja de ser persona y entra a representar todo aquello que su Yo le impone. El sujeto se inventa a sí mismo, inventa una máscara, un tipo, un personaje; de lo que tenemos abundantes ejemplos en el cercano y ya casi olvidado Benito Pérez Galdós»<sup>112</sup>. A continuación, Zambrano pasa a citar el caso de Madame Bovary como paradigma de esta creación literaria del Yo, que resulta fatal. Las narrativas literarias las entiende aquí Zambrano como máscaras, cosmética. Frente al caos, el cosmos es el falso orden idealizado. La cosmética es una ordenación, una cosmetización de la realidad mediante una narrativa. A su vez, Zambrano entiende la literatura como verdad, como desvelamiento de la entraña. La literatura tiene esta dinámica, esta ambivalencia.

---

<sup>110</sup> Proust (1997: 36).

<sup>111</sup> Nussbaum (2016: 71).

<sup>112</sup> Zambrano (2019a: 71).

Borges dijo alguna vez que todas las narrativas son ficciones. ¿Qué es cosmética, máscara, idealización, falseamiento, y que es verdad? El desvelamiento del yo mediante la filosofía literaria es un arte y no una ciencia exacta. No podemos responder con exactitud. Es dudosa la fiabilidad del conocimiento que procuran los saberes literario-filosóficos. María Zambrano, santa Teresa de Jesús y Heidegger coinciden en considerar asunto de gran oscuridad lo que llaman respectivamente: el fondo del alma humana, las cosas interiores, la esencia del hombre. Heidegger nos dice: «¿Pero sabemos pues lo que nosotros mismos somos? ¿Qué es el hombre? ¿La corona de la creación o un camino equivocado, un gran malentendido y un abismo? Si tan poco sabemos del hombre, ¿cómo no ha de sernos extraña nuestra esencia? ¿Cómo no se nos ha de encubrir el filosofar, en tanto que un hacer humano, en lo oscuro de esta esencia?»<sup>113</sup>. El hacer humano, así como su escritura y sus aproximaciones a lo que llamamos “realidad” están marcadas por una condición vulnerable, finita, equívoca, oscura... Nuestra idiosincrática terrenalidad, muy alejada de la omnisciencia y omnipotencia divina, se encuentra en una posición epistemológica débil. Por eso Santa Teresa de Jesús decía en su obra *Las Moradas*: «Son tan oscuras de entender estas cosas interiores -dice santa Teresa de Jesús- que forzoso habré de decir muchas cosas superfluas y aun desatinadas para decir alguna que acierte»<sup>114</sup>. Si este trabajo hace hincapié en la escritura literaria como una forma válida y genuina de pensamiento, no podíamos obviar esta problemática en la que mostráramos de algún modo su incapacidad, sus límites. También su efecto dañino y propiciante de ignorancia y falsedad. La escritura literario-filosófica es intersticial y ambigua: no es omnisciente, pero tampoco está privada de visión. Heidegger también consideró esta condición limitada del genuino pensar: «Ningún cognoscente está necesariamente a cada momento de modo tan extremo al borde del error como el que filosofa»<sup>115</sup>. Heidegger advirtió con preocupación la primacía y el predominio de lo demostrable en el moderno filosofar: «El individuo singular sólo tiene peso en la medida en que nos aporta razones demostrativas y mediante lo demostrado fuerza a los demás a la aprobación. ¡Qué no se habrá demostrado o hecho pasar por demostrado en la filosofía! Y sin embargo, ¿qué sucede con el demostrar? ¿Qué es en realidad demostrable? Quizá lo demostrable siempre sea sólo lo esencialmente irrelevante. Quizá aquello que puede ser demostrado, y que por consiguiente tiene que ser demostrado, sea en el fondo de poco valor»<sup>116</sup>. Para Heidegger «el filosofar de la modernidad desde Descartes, no pone absolutamente nada en juego, (...) cree saber que todo puede

---

<sup>113</sup> Heidegger (2007: 27).

<sup>114</sup> Mèlich (2019: 42).

<sup>115</sup> Heidegger (2007: 44).

<sup>116</sup> Idem, p. 38.

demostrarse y fundamentarse de modo absolutamente estricto y puro»<sup>117</sup>. La escritura literaria pensante se sitúa en ese lugar incierto, en lo difícilmente demostrable donde todo se pone en juego: y esa es su ventaja y su inconveniente.

Entre los inconvenientes del conocimiento literario citábamos anteriormente el caso de Madame Bovary y de Don Quijote. Don Quijote nos muestra que «un libro es capaz de lo mejor y de lo peor»<sup>118</sup>. Montaigne, un gran enamorado del saber literario y que emprendió la tarea de «pintarse a sí mismo» a través de sus ensayos, mediante una continua conversación con grandes literatos del pasado, tenía también algunas reservas respecto al provecho que los libros confieren al género humano. Dice Montaigne: «Tampoco me parecería bien que si por cierto temperamento solitario y melancólico le viéramos entregado con una aplicación demasiado insensata al estudio de los libros, se la alimentáramos. Eso los vuelve ineptos para las relaciones sociales, y los aparta de mejores ocupaciones. ¿Y a cuántos hombres he visto en mi tiempo embrutecidos por una temeraria avidez de ciencia? Carnéades contrajo una locura tal que nunca más tuvo tiempo de arreglarse el cabello y las uñas»<sup>119</sup>. En la película *El espejo* de Andrei Tarkovski se nos hace leer: «A la pregunta de cómo influyen las ciencias y el arte en las costumbres humanas, Rousseau dijo: “Negativamente”». En el *Eclesiastés*, Salomón dice: «Y di mi corazón a inquirir y a buscar con sabiduría sobre todo lo que se hace debajo del cielo; este penoso trabajo dio Dios a los hijos de los hombres, para que se ocupen en él. Miré todas las obras que se hacen debajo del sol; y he aquí, todo ello es vanidad y aflicción de espíritu» (1:13-14) y también «Porque en la mucha sabiduría hay mucha molestia; y quien añade ciencia, añade dolor» (1:18). La sabiduría se entiende aquí como penoso trabajo, molestia y dolor. La lucidez de Salomón lo conduce al nihilismo, que solo es parcialmente redimido mediante la fe divina, de la cual nosotros andamos escasos. La visión salomónica sin redención es un duro golpe al proyecto apologético de un conocimiento literario. El conocimiento literario que aquí pretendemos es un proyecto que tiene poderosas fuerzas contrarias que deben tenerse en cuenta y que no pueden ser fácilmente refutadas. Las metas y los presupuestos que rigen el presente trabajo deben ser problematizados. La problematización de lo propio es una constante en la obra de Nietzsche, quien afirma que el verdadero filósofo: «siente el peso y deber de cien tentativas y tentaciones de la vida: -se arriesga a sí mismo constantemente, juega el juego malo...»<sup>120</sup>. Son ambivalencias

---

<sup>117</sup> Idem, p. 45.

<sup>118</sup> Mèlich (2019: 22).

<sup>119</sup> Montaigne (2016: 212).

<sup>120</sup> Nietzsche (2019: 178).

insuperables que forman parte de la totalidad de lo que supone la literatura, una totalidad que nunca puede ser dicha, porque se nos escapa, porque siempre puede decirse y, de hecho, se dice algo más. Fijémonos en otra concepción más que María Zambrano nos brinda acerca del poeta: «El poeta no quiere salvarse; vive en la condenación y todavía más, la extiende, la ensancha, la ahonda. La poesía es realmente el infierno»<sup>121</sup>. No en vano, Platón quería expulsar a algunos poetas y censurar sus obras. La literatura puede ser peligrosa, y no asegura un progreso epistemológico, y mucho menos moral. Platón mostró preocupación acerca de la posible afectación negativa de la literatura en los ciudadanos de la polis: «Pertenece, yo creo, a unas pocas gentes el considerar que por necesidad se graban en nuestros corazones los sentimientos de los demás; porque después de haber alimentado y fortalecido nuestra sensibilidad en los males de otros, no es fácil dominarla en los de uno mismo» (Rep. 606b). La literatura, nos dice Platón, nos vuelve más sensibles y frágiles. En el estado ideal, no cabe otra cosa para el legislador que fomentar entre los ciudadanos un espíritu *varonil y sano*. Los guardianes deben estar prestos para la batalla, que ha de mantener la integridad y seguridad de la polis, y los artesanos, deben producir normal y eficazmente, sin preocupaciones innecesarias que provengan de las finezas literarias: «Nosotros rogaremos a Homero y a los demás poetas que no se irriten si borramos éstos y otros pasajes del mismo género, no porque carezcan de poesía y no sean agradables para oírlos el pueblo, sino porque cuanto más poéticos, tanto menos deben oírlos los niños y los hombres, que deben ser libres y temerosos más de la esclavitud que de la muerte» (Rep. 387b). En el diálogo de las *Leyes*, un anciano ateniense, que es quien guía este diálogo, le dice a Clinias, quien es su interlocutor: «Muchísima gente afirma que los jóvenes bien educados deben alimentarse [de los poetas] con ellos y hartarse y que hay que hacérselos escuchar a menudo en las lecturas y convertirlos en conocedores profundos a través del aprendizaje de memoria de las obras enteras de poetas» (Ley. 810e-811a). Y el propio ateniense expresa las dudas que tiene respecto a esta concepción: «que cada uno de ellos [los poetas] dice muchas cosas en las que tiene razón, pero también muchas en las que se da lo contrario. Si esto es así, afirmo que la erudición es peligrosa para los niños» (Ley. 811b). La literatura puede contener muchas verdades, pero también muchas falsedades. Platón, en una dirección contraria, escribió en el *Fedro* que Sócrates alcanza cotas de verdad más profundas cuando es poseído por una especie de inspiración o furor divino, y a través de esta embriaguez, en discursos prendados de sabiduría literaria y filosófica, forja un *logos* al rojo vivo, hasta llegar a altas cumbres de poeticidad y

---

<sup>121</sup> Zambrano (2023: 32).

verdad. En un autor que escribió toda su obra en diálogos dramáticos, con obras de una talla literaria descomunal como el Banquete, el Fedro o el Fedón, la condenación de la literatura no podía ser total.

Fernando Pessoa, cuya obra *El libro del desasosiego* es una de las más grandes cumbres de ese tipo de saber literario-filosófico que aquí tratamos, sugirió que muy a menudo pensar es el verdadero mal: «El hombre vulgar, por más dura que sea con él la vida, tiene al menos la felicidad de no pensarla. Vivir la vida transcurriendo, exteriormente, como un gato o un perro —así hacen los hombres generales, y así se debe vivir la vida para que pueda incluir la satisfacción del gato y del perro. Pensar es destruir. El propio sistema del pensamiento lo indica para el mismo pensamiento, porque pensar es descomponer. Si los hombres supiesen meditar el misterio de la vida, si supiesen sentir las mil complejidades que acechan al alma en cada pormenor de la acción, no actuarían nunca, incluso no vivirían. Se matarían de tan asustados, como los que se suicidan para no ser guillotinado al día siguiente»<sup>122</sup>. Por razonamientos similares, Nietzsche en *La genealogía de la moral* cuestiona todo el proyecto de su obra, ya que su obra consiste en gran medida en una lucha por la verdad. Nietzsche vislumbra que hay una metafísica implícita en su obra, una especie de dogmática que quería cuestionar: «Suponiendo que nosotros queramos la verdad: ¿por qué no, más bien, la no-verdad? ¿Y la incertidumbre? ¿Y aun la ignorancia?»<sup>123</sup>. La voluntad de no-verdad es necesaria para no ser presa de una especie de instinto mecánico que se afana tras un valor, la verdad, que no es un valor incuestionable. Muchos autores, como Nietzsche o Pessoa fueron conscientes de que el saber puede no ser deseable: «[...] saber, arte, memoria..., para nuestra propia destrucción»<sup>124</sup>. Esta última cita es de Robert Burton (1577-1640), quien escribió su monumental obra *Anatomía de la melancolía*, en la que incluyó un «vasto caudal de conocimientos sobre los más diversos autores y materias en forma de resúmenes históricos, consideraciones filosóficas, anécdotas literarias, mitos y leyendas, citas poéticas, informaciones científicas, meditaciones teológicas, juicios médicos y entretenidas digresiones»<sup>125</sup>. Uno de los capítulos tiene un título muy significativo: *El gusto por el aprendizaje o el estudio excesivo. Con una digresión sobre la miseria de los estudiosos, y por qué son melancólicas las musas*, en el que contiene cuantiosas referencias que vinculan a estudiosos y literatos con la melancolía. Una idea en una dirección diferente tiene Martha

---

<sup>122</sup> Pessoa (2011: 307).

<sup>123</sup> Nietzsche (2021: 28).

<sup>124</sup> Burton (2015: 61).

<sup>125</sup> Burton (2015).

Nussbaum al proponer la lectura de novelas como valiosa para la moral y la vida política: «*La Princesa Casamassima* (con razón, en mi opinión) describe la imaginación del lector de novelas como un ejemplar de imaginación muy valioso en la vida política (así como en la privada), capaz de reaccionar de forma simpatética hacia una amplia gama de intereses, reacio a determinadas negaciones de humanidad. La novela cultiva estas tendencias en sus lectores»<sup>126</sup>. La sensibilidad que Platón condenaba y que no quería para sus ciudadanos, en Nussbaum es argumentada como un bien deseable. Nussbaum cree que la lectura de novelas nos hace mejores ciudadanos, amplía nuestra empatía y sensibilidad, dotándonos de mayor delicadeza moral. Aunque nuestra propuesta se haya visto encaminada hacia una posición que ha realizado la embriaguez y el conocimiento que suscita la escritura literario-filosófica, todas estas variadas consideraciones son valiosas en favor de una mayor amplitud y ahondamiento en la cuestión.

---

<sup>126</sup> Nussbaum (2016: 72-73).

## La literatura como forma de pensamiento

Desde que Heidegger dio a la fenomenología un giro poético afirmando que la obra de arte revela la verdad, numerosos autores posteriores proponen al literato como fenomenólogo por excelencia. La fenomenología pretende estudiar el mundo en tanto que este se presenta como experiencia en la conciencia del sujeto. Algunos artistas literarios recogen de manera sutil estas experiencias tal y como se les presentan en la conciencia y son capaces de describirlas, en su calidad de artistas, mejor que muchos filósofos no tan dotados en esa minuciosidad que requiere la cuestión. Los artistas literarios no tienen valor solamente en calidad de fenomenólogos, sino también en calidad de filósofos, ya que abarcan más ámbitos del conocimiento que los que abarca la pura especificidad fenomenológica. Unamuno planteó la existencia de filosofía en la literatura, y escribió una obra que ella misma era filosófica y literaria: *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, así como también diversas obras cargadas de literatura y saber como *Niebla*, *Amor y pedagogía* o *San Manuel Bueno, mártir*. *Del sentimiento trágico de la vida* es la obra específicamente más filosófica, y algunos podrían pensar que carece de literatura en comparación a otras de sus obras más específicamente literarias. Adorno tiene una consideración importante que nos sirve al respecto: «El escritor no puede aceptar la distinción entre expresión bella y expresión exacta. [...] Si consigue decir lo que piensa, en ello hay ya belleza»<sup>127</sup>. Siguiendo a Adorno, no dudáramos que *Del sentimiento trágico de la vida* consigue esa mezcla deseada en la que lo estético y lo epistemológico necesariamente van de la mano. Unamuno tenía un tipo de filosofía y de consideraciones altamente compatibles con el espíritu emprendido en nuestro trabajo: «Pues abrigo cada vez más la convicción de que nuestra filosofía, la filosofía española, está líquida y difusa en nuestra literatura, en nuestra vida, en nuestra acción, en nuestra mística, sobre todo, y no en sistemas filosóficos. Es concreta. ¿Y es que acaso no hay en Goethe, verbigracia, tanta o más filosofía que en Hegel? Las coplas de Jorge Manrique, el Romancero, el *Quijote*, *La vida es sueño*, *la Subida al Monte Carmelo*, implican una intuición del mundo y un concepto de la vida, *Weltanschauung und Lebensansicht*. Filosofía esta nuestra que era difícil de formularse en esa segunda mitad del siglo XIX, época afilosófica, positivista, tecnicista, de pura historia y de ciencias naturales»<sup>128</sup>. Unamuno también señala a algunos autores que muestran el sentimiento trágico de la vida, es decir, ese sentimiento intuido o expresado a través de una escritura, y cita a «Marco Aurelio, San

---

<sup>127</sup> Adorno (2004: 91).

<sup>128</sup> Unamuno (2005: 488).

Agustín, Pascal, Rousseau, René, Obermann, Thomson, Leopardi, Vigny, Lenau, Kleist, Amiel, Quental, Kierkegaard: hombres cargados de sabiduría más bien que de ciencia»<sup>129</sup>. Esta íntima mezcla entre lo filosófico y lo literario hacen decir a Unamuno que «toda filosofía es, pues, en el fondo, filología»<sup>130</sup>. Algo parecido decía Borges al afirmar que la filosofía metafísica es una rama de la literatura fantástica. La metafísica de Berkeley o de Leibniz podrían ser estudiadas, en este sentido, junto a la *Odisea* de Homero o *La isla del tesoro* de Stevenson, aventuras del espíritu todas ellas. Entre los nombres que figuran como grandes escritores y que, como decía Unamuno, están cargados de sabiduría, encontramos a Honoré de Balzac. En *Notas sobre literatura*, Adorno analiza algunos aspectos relevantes para nuestra cuestión en la obra balzaquiana. Adorno dice que Balzac es un escritor con una «precisión artesanal» que «ejerce la sugestión de lo concreto»<sup>131</sup>. Karl Marx en *El Capital* afirma que Balzac es un escritor que puede ser tremendamente ilustrativo en lo que atañe a numerosas cuestiones en relación con los intereses y preocupaciones de la propia obra marxista. Marx afirma que en la obra de Balzac encontramos una «profunda comprensión de las condiciones reales»<sup>132</sup>. En las consideraciones de Marx encontramos implícitamente una visión en la que se da credibilidad a la tesis según la cual la literatura es una forma de conocimiento. Marx usa obras como el *Timón de Atenas* de Shakespeare, *Robinson Crusoe* de Defoe, el *Fausto* de Goethe, o el *Quijote* de Cervantes para sus análisis. Si por ejemplo quisiéramos entender el fenómeno de la avaricia, Marx nos dice que en Balzac encontraremos el análisis más profundo y pormenorizado: «Balzac que tan profundamente había estudiado todos los matices de la avaricia»<sup>133</sup>. Gaston Bachelard, el gran pensador francés, en su ensayo *La máscara* encuentra en Balzac: «Uno de los más grandes analistas de la psique humana»<sup>134</sup>. Al igual que Marx, Freud también «construye su pensamiento en relación con grandes obras literarias: *Edipo rey*, *Hamlet*, *Los hermanos Karamazov*, *El hombre de arena*, etc.»<sup>135</sup>. Y así también lo hace Nietzsche quien filosofa en continuo diálogo con la más rica tradición literaria: «Homero, los trágicos griegos, Goethe, Schopenhauer, Dostoievski... ¿Acaso la filosofía nietzscheana no es sino una larga conversación libresca? Pensar es, para él, una lucha contra algunos libros que matan, que niegan la vida -la Biblia será el peor de todos, pero también la ética de Kant o los diálogos de Platón-, y la defensa de otros, que la

---

<sup>129</sup> Idem, pp. 116-117.

<sup>130</sup> Idem, p. 490.

<sup>131</sup> Adorno (2003: 144).

<sup>132</sup> Idem, p. 145.

<sup>133</sup> Marx (1975: vol. I, 497).

<sup>134</sup> Bachelard (1985: 210).

<sup>135</sup> Mèlich (2019: 23)

afirman»<sup>136</sup>. Los tres llamados por Paul Ricoeur “maestros de la sospecha”, que han sido los pilares de la contemporaneidad crítica, comparten esa continua alusión a la literatura con la que interactúan para elaborar su propia obra y pensamiento.

---

<sup>136</sup> Idem.

## Alejandra Pizarnik y el “diario” como género filosófico

Pasemos a Alejandra Pizarnik, de quien recientemente la poeta madrileña Luna Miguel pronunciaba la conferencia: “Alejandra Pizarnik: una filósofa”, en el Centre Cultural la Mercè en Girona. Vemos que Pizarnik reivindica el "diario" como género filosófico. Los diarios de Pizarnik son una cumbre y una pieza clave de la literatura contemporánea. Estos diarios nos hablan desde lo más íntimo de la vida psicológica y vivencial de Pizarnik. Este diario nos explica rincones de la experiencia humana desde la intimidad biográfica, emocional e intelectual. En una réplica al positivismo imperante en la cultura académica, nos dice que el conocimiento del mundo y del ámbito humano no solo se descubre a través de un microscopio, o con análisis y pruebas en el laboratorio, o con eruditos tratados sistemáticos sobre la especificidad de un fenómeno, sino que un diario fragmentario, voluble, pasional, personal, disperso, escrito sin finalidad, sin hipótesis de partida, sin las características clásicas de la ciencia, también puede acontecer como "conocimiento". En conocimiento encarnado en su vivir cotidiano. Alejandra Pizarnik fue una poeta maldita con tendencias suicidas, que finalmente acabó concretando mediante una sobredosis de medicamentos barbitúricos. Su diario es el diario de un naufragio. Los lectores de los diarios de Pizarnik se adentran de manera *voyeurista* a un progresivo derrumbe de la psique devastada por la rumiación excesiva y la sensibilidad extraordinaria de una poeta y pensadora irrepetible. En el diario literario surge un filosofar sobre la propia vida. El diario puede tener cualquier tipo de contenido: desde listas de la compra a teorías generales que no muestren una existencia concreta en su suceder. Pero los diarios de personajes como Amiel, Gombrowicz, Gidé o Kafka son otras magníficas muestras que confirman el diario como posible vehículo de la escritura literaria y filosófica. Normalmente el diario se escribe a lo largo de bastante tiempo. Este hecho ayuda a mostrar la existencia en facetas más diversas. Los diferentes estados de ánimo que se suceden a lo largo de los años nos muestran en Pizarnik distintas visiones del mundo. En los diarios de Pizarnik pueden encontrarse opiniones sobre la literatura de lo más variopintas. Veamos ahora aquí unas cuantas apreciaciones que escribe sobre la literatura. La literatura como felicidad: «He pensado en la felicidad de dedicarme enteramente a la literatura, sin otros cuidados sino escribir y estudiar»<sup>137</sup>. Miedo a la literatura: «La literatura me asusta. Si algún día me desintereso de ella es la sentencia de locura»<sup>138</sup>. Hartazgo: «La

---

<sup>137</sup> Pizarnik (2022: 218).

<sup>138</sup> Idem, p. 635.

literatura me hastía»<sup>139</sup>. Literatura como salud: «Esta vez es cierto: la salud está en la literatura»<sup>140</sup>. Dostoievski como potenciador de cambios interiores: «Dostoievski me cambia, siempre que lo leo o releo, mi sentimiento de la literatura»<sup>141</sup>. La literatura como generadora de angustia y de maravilla: «Pero creo que me colmé de demasiada literatura angustiosa. (Recordar lo maravillada que quedó la adolescente que fui cuando Rilke, Dostoievski, Rimbaud y tantos otros que hablaron con fervor del sufrimiento)»<sup>142</sup>. La literatura como intelectualización del sufrimiento que Pizarnik no desea, pero que ya es ineludible: «Y ya no puedo leer a Rilke para que me consuele y me diga que debemos sufrir. No quiero literatura. No quiero intelectualizar mi sufrimiento. Quiero, salvajemente, furiosamente, que se vaya. Pero está. Y permanece. Y se transforma»<sup>143</sup>. La literatura se transforma, nos dice. Sus diarios son la evidencia de esas transformaciones. El mundo y nosotros nos transformamos, y el diario es un género muy afín en la captación de esas transformaciones en su sucesión temporal. Los diarios de Pizarnik muestran la existencia en su suceder, son un género eminentemente existencialista, ya que el material de sus páginas consiste, en este caso, en la existencia particular de una mujer de carne y hueso. Como Montaigne decía: «No pinto el ser; pinto el tránsito»<sup>144</sup>. Pizarnik en sus vaivenes nos pinta lo humano en su realidad concreta, menos abstracta que las teorías que pretenden fijar eso humano en una doctrina general. Montaigne decía: «los trazos de mi pintura no son infieles, aunque cambien y varíen. El mundo no es más que un perpetuo vaivén. Todo se mueve sin descanso —la tierra, las peñas del Cáucaso, las pirámides de Egipto— por el movimiento general y por el propio. La constancia misma no es otra cosa que un movimiento más lánguido»<sup>145</sup>. Pizarnik escribe cosas contradictorias como Montaigne, quien decía: «Es muy cierto que tal vez me contradigo, pero la verdad, como decía Demades, no la contradigo»<sup>146</sup>. El diario como género literario en Pizarnik nos permite ver múltiples facetas de las cosas en su suceder temporal. En el siguiente capítulo veremos la importancia en Proust de esta cuestión, en el cual la temporalidad también será clave en la conformación de una filosofía literaria.

---

<sup>139</sup> Idem, p. 586.

<sup>140</sup> Idem, p. 487.

<sup>141</sup> Idem, p. 550.

<sup>142</sup> Idem, p. 477.

<sup>143</sup> Idem, p. 255.

<sup>144</sup> Montaigne (2013: 1202).

<sup>145</sup> Idem, p. 1201.

<sup>146</sup> Idem, p. 1202.

### **Marcel Proust: *En busca de la verdad*. Filosofía del detalle y del matiz.**

Proust es el siguiente personaje en el que indagaremos más detenidamente debido a la calidad y cantidad de observaciones que podemos encontrar en su obra con respecto a nuestra cuestión. En una carta a Jacques Rivière, Proust afirma que su obra *En busca del tiempo perdido*, de hecho podría haberse llamado legítimamente *En busca de la verdad*: «Como artista, me ha parecido más honrado y más delicado no dejar ver, no anunciar que si salía en busca de algo era de la Verdad, ni en qué consistía para mí»<sup>147</sup>. María Zambrano en su obra *La confesión: género literario* estudia este género como eminentemente filosófico y afirma que muchas de las grandes novelas son en realidad confesiones, especialmente la obra de Proust, que como sabemos es altamente biográfica. Zambrano dice que la novela moderna –como la de Dostoievski– es una «verdadera confesión de nuestro tiempo»<sup>148</sup>, y añade a Proust en esta consideración. La filosofía literaria expresada en este caso, mediante el género filosófico por excelencia para Zambrano –que es la confesión– recoge la «vida verdadera» sin «aniquilamientos»<sup>149</sup>, en sus diversas facetas y dinámicas pasionales. Proust habla de la escritura de su libro como un acto de traducción que lleva la propia intimidad al mundo de las palabras: «me daba cuenta de que ese libro esencial, el único libro verdadero, un gran escritor no tiene, en el sentido corriente del término, que inventarlo, puesto que ya existe en cada uno de nosotros, sino traducirlo. El deber y la tarea de un escritor son los de un traductor»<sup>150</sup>. El gran artista es aquí el que ofrece una confesión o traducción del alma, el que ofrenda las entrañas al expectante público, ávido este último de un trágico espectáculo. De los gladiadores del antiguo circo romano hemos ido a parar a Proust, mas aquí la interioridad no es expuesta de manera truculenta mediante la espada, sino con pluma estilográfica. Proust nos mostrará las diversas facetas de la existencia: la interior y la exterior. Todo es materia literaria para el narrador, desde lo más cotidiano al evento más devastador, desde las más anodinas y superficiales conversaciones en un salón parisiense a unas palabras que pueden cambiar el rumbo de una vida. Proust es el artista del detalle que sabe captar lo más minucioso y sutil que nos sucede y experimentamos. Proust es el autor que lleva «la precisión hasta lo quimérico»<sup>151</sup> mediante lo que Adorno llama la «técnica micrológica»<sup>152</sup>. La escritura

---

<sup>147</sup> Proust (2017c: 49).

<sup>148</sup> Zambrano (1995: 53).

<sup>149</sup> Idem, 62.

<sup>150</sup> Proust (2017c: 770).

<sup>151</sup> Adorno (2003: 45).

<sup>152</sup> Idem.

microológica de Proust parte de lo que Nietzsche definió como «el refinamiento del órgano para la percepción de muchas cosas pequeñísimas y fugacísimas»<sup>153</sup>. Proust es capaz de explicar a lo largo de varias páginas una breve experiencia que dura tan solo algunos segundos. En el inicio de *En busca del tiempo perdido* es relatado el estado semionírico de duermevela del pequeño Marcel. Sobre ese estado nos dice: «Estas evocaciones vertiginosas y confusas nunca duraban más allá de unos segundos»<sup>154</sup>. Sin embargo, hay numerosas páginas para relatar esa brevísima experiencia con un alto grado de detallismo y calidad literaria. La dificultad que tiene saber poner palabras a una experiencia aparentemente tan nimia es una de las grandes cualidades de Proust. Merleau-Ponty, el gran fenomenólogo francés, en su obra *Le visible et l'invisible* explicaba así esta cuestión: «lo sensible es [...] como la vida, un tesoro siempre lleno de cosas que decir para aquel que es filósofo (es decir, escritor). [...] El fondo del asunto es que, en efecto, lo sensible no ofrece nada que se pueda decir si no se es filósofo o escritor, pero eso no se debe a que sería un en-sí inefable, sino al hecho de que no se sabe decir»<sup>155</sup>. Esta traducción es de Martín Buceta, quien en su artículo “¿Proust filósofo? La *Recherche* como filosofía de lo sensible” defiende la idea de que Proust encarna la figura del escritor-filósofo. Buceta muestra las relaciones de Merleau-Ponty con la obra de Proust y cómo esta fue conquistando un lugar cada vez más importante en las reflexiones de este filósofo para construir su propia noción de fenomenología. En su obra *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty expresó la íntima afinidad entre el trabajo fenomenológico y el de diversos artistas: «La fenomenología es laboriosa como las obras de Balzac, Proust, Valéry o Cézanne, comparten el mismo género de atención y asombro, la misma exigencia de conciencia y la misma voluntad de captar el sentido del mundo o de la historia en estado naciente»<sup>156</sup>.

En la novela de Proust encontramos diversas ideas relatadas que explican parte de su particular “filosofía”. La más importante consiste en la temporalidad. No en vano las dos obras que tal vez hayan sido más importantes en el siglo pasado han sido *Ser y Tiempo* de Heidegger, y *En busca del tiempo perdido* de Proust. La contemporaneidad ha otorgado al tiempo un papel decisivo. Proust explica lo decisivo que es el tiempo en el ámbito del conocimiento con diversos ejemplos. Al hacernos la descripción del campanario de Combray, lugar donde el protagonista de la novela pasa las vacaciones en su infancia, Proust hace notar

---

<sup>153</sup> Nietzsche (2006: 555).

<sup>154</sup> Proust (2017a: 10).

<sup>155</sup> Buceta (2021).

<sup>156</sup> Idem.

que el tiempo modifica la percepción de ese campanario. La luz que la ilumina es siempre diferente, dependiendo de la hora, del día, y de la estación. Para el que la contempla, no hay dos catedrales exactamente iguales. El tiempo roerá lentamente la piedra. La infancia da una mirada única con la que ver las cosas. La experiencia que tengamos de la catedral no será la misma en las diferentes etapas de la vida. Proust ataca la idea de una supuesta sustancia inalterable de las cosas. Nos dice que la visión del campanario varía según el lugar desde el que se ve. La memoria también nos mostrará una nueva perspectiva con el paso de los años. Proust expresa las experiencias que tiene del campanario. Para Proust una definición fija de campanario del tipo: «Torre elevada, exenta, adosada o integrada en un edificio, donde se colocan las campanas» es una visión muy simplista, que no recoge el conocimiento experiencial de la cosa. Tradicionalmente, la filosofía ha buscado este tipo de definiciones generales con las que poder atenerse a algo sólido que sea representativo de los campanarios, como un conjunto de características iguales. A Proust le interesa mostrar lo móvil de las cosas, cómo le afecta el tiempo y cómo nos afecta a nosotros y a nuestra relación con las cosas. Proust nos da imágenes vivas de los fenómenos, no estancadas en una definición, sino mostradas en su dinamismo relacional y temporal. Analizando las distintas facetas de las cosas nos dice: «las diferencias más mínimas me parecían de una importancia incalculable»<sup>157</sup>. Lo mismo sucede con el autor de la *Recherche* al pintarnos los distintos personajes y caracteres. Adorno habla de una idea que está enquistada en la consciencia general –que Proust destruye– y consiste en la idea de «la unidad y totalidad de la persona»<sup>158</sup>. Si no hubiera un “yo” unitario, la filosofía no podría nombrar al “yo” por completo y de una vez por todas. De ahí la necesidad de la literatura, de ir paulatinamente adentrándonos en las distintas pinturas de los caracteres para que nos muestren las mil facetas y la retahíla de apariencias. No hay una verdad única que unifique y muestre de una vez por todas al hombre y a lo humano. Lo que procede de la experiencia es ineludiblemente afectado por la temporalidad. Adorno hará notar que esta es la diferencia esencial entre el conocimiento literario del tipo proustiano y el conocimiento científico: «lo esencial por lo que la obra de arte se diferencia como conocimiento *sui generis* del científico consiste precisamente en el hecho de que nada empírico permanece inalterado»<sup>159</sup>. Lo que hará Proust será mostrar la «caducidad de lo firme»<sup>160</sup> narrando el pasar concreto de las vidas de los distintos personajes, mostrando la complejidad y evolución psicológica de estos. Xavier

---

<sup>157</sup> Proust (2017a: 69).

<sup>158</sup> Adorno (2004: 197).

<sup>159</sup> Adorno (2003: 255).

<sup>160</sup> Idem, pp. 197-198.

Rubert de Ventós tiene un apartado en su obra *¿Por qué filosofía?*, que ha titulado “De la importancia de no verlo claro”. Ahí plantea lo siguiente: «Seguro que en más de una ocasión os habréis encontrado con una persona de quien antes ya os habían dicho: este chico es un resentido, o un arribista, o un típico catalán, o lo que sea. Al cabo de un tiempo de conocerla habréis descubierto, sin duda, que se trata de una personalidad mucho más compleja y matizada»<sup>161</sup>. Formamos juicios unilaterales sobre las personalidades, algo que nota ese artista del matiz que es Proust. Un autor obsesionado con Proust fue Roland Barthes, el cual explicaba esta misma cuestión: «En el trenecito de Balbec, una dama solitaria lee *La revue des Deux Mondes*; es fea, vulgar. El Narrador cree que se trata de una madama de burdel. Sin embargo, en el viaje siguiente, los integrantes del pequeño clan ocupan el tren e informan al Narrador de que esa señora es la princesa Sherbatoff, mujer de alta cuna, la perla del salón de los Verdurin»<sup>162</sup>. El mismo Barthes comenta sobre este suceso: «Este esquema, que combina en un mismo objeto dos estados absolutamente antitéticos y convierte una apariencia en la cosa contraria, es frecuente en *En busca del tiempo perdido*»<sup>163</sup>. El tiempo añade nuevas perspectivas. La nueva perspectiva puede mostrar que la visión anterior era un error. También puede suceder que las dos perspectivas sean compatibles y se acumulen como pinceladas de un cuadro más amplio. El caso es que la novela de Proust siempre se mantiene dinámica y nos muestra que «toda lectura del mundo debe ser dialéctica»<sup>164</sup>. Otro ejemplo dialéctico que encontramos en la novela es lo que sucede en la relación de Marcel, el protagonista, con Albertine. Marcel conocerá a Albertine sin descanso. Continuamente agregará nuevas perspectivas, nuevas vivencias, nuevos juicios sobre ella... Marcel hace referencia a «esa enseñanza de una mayor riqueza de planos descubiertos uno tras otro por la vida»<sup>165</sup>. Proust entiende que la vida es menos simple y uniforme de lo que en un principio pudiera creer: «El aumento de mi saber sobre la vida (sobre la vida menos uniforme, menos simple de lo que al principio se había creído) desemboca provisionalmente en el agnosticismo. ¿Qué se puede afirmar si lo que al principio se había creído probable se ha mostrado luego falso, y en una tercera fase ha resultado verdadero? (Y yo, ¡ay!, no había llegado al final de mis descubrimientos con Albertine)»<sup>166</sup>. Mediante el matiz y el detalle llegamos a un mayor conocimiento de los fenómenos. Es importante ver que no hay un final o un punto de llegada

---

<sup>161</sup> Rubert de Ventós (1990: 23).

<sup>162</sup> Barthes (2022: 47).

<sup>163</sup> Idem, p. 47.

<sup>164</sup> Idem, p. 42.

<sup>165</sup> Proust (2017b: 325).

<sup>166</sup> Idem.

en el que por parte de Marcel se dé un conocimiento total de Albertine. A partir de estas consideraciones proustianas podemos llegar a uno de los pensamientos de Emmanuel Lévinas en *Totalidad e infinito*: lo que «la Totalidad no puede englobar ni organizar»<sup>167</sup> es la infinitud. En el mismo sentido, Adorno escribe: «El todo es lo no verdadero»<sup>168</sup>. El conocimiento sobre los distintos fenómenos es procesual. En tanto que el tiempo de vida aún prosiga, Marcel seguirá adquiriendo nuevos conocimientos que aún no poseía, nuevas perspectivas respecto a Albertine o a cualquier cosa. Roland Barthes a este propósito dice: «La obra de Proust describe un aprendizaje inmenso, incesante»<sup>169</sup>. La visión proustiana concuerda con el multiperspectivismo de Nietzsche, quien dirá que: «sólo lo individual es reprobable»<sup>170</sup>. Nietzsche y su filosofía literaria prefieren aglutinar lo múltiple a restringirse en lo meramente individual. Proust se erige como el relator de lo diverso y mudable. En Montaigne encontramos uno de los más grandes precedentes de lo que llamamos la escritura filosófico-literaria. Al escribir sus ensayos nos explica una idea perfectamente compatible con la filosofía proustiana. De *Los ensayos* nos dice Montaigne: «Esto es un registro de acontecimientos diversos y mudables, y de imaginaciones indecisas y, en algún caso, contrarias, bien porque yo mismo soy distinto, bien porque abordo los objetos por otras circunstancias y consideraciones»<sup>171</sup>.

La filosofía del detalle y el matiz que encontramos en Proust tiene la característica de querer siempre ir más allá: buscar algún nuevo matiz que dé alguna pincelada más en el cuadro del mundo. La filosofía del detalle siempre quiere ser expansiva y busca aquello que queda fuera de sí misma para ahondar en la complejidad de las cosas. El valor que la filosofía del detalle da a lo singular y a lo concreto mediante la concatenación de matices y detalles debe ser complementada con las visiones de conjunto, las síntesis y lo general. Si desterramos estas últimas cuestiones, abandonamos parcelas existentes de lo humano importantes. Proust no sería suficientemente detallista si solo se ocupara del puro detalle. Dice el proverbio latino: «Hombre soy y nada humano me es ajeno». Humano es concebir también el cuadro general, y no solo sus pinceladas. En *El tiempo recobrado* –al final del último volumen de *En busca del tiempo perdido*– Proust habla contra algunos de sus primeros intérpretes diciendo que lo que él quería era encontrar grandes leyes y no ser conocido como el gran desenterrador

---

<sup>167</sup> Mèlich (2019: 121).

<sup>168</sup> Adorno (2004: 55).

<sup>169</sup> Barthes (2022: 24).

<sup>170</sup> Nietzsche (2013: 161).

<sup>171</sup> Montaigne (2013: 1202).

de detalles. No quería ser reconocido solamente por su precisión y detallismo en la creación de caracteres con gran complejidad psicológica, o en el relato de las relaciones sociales de la época. Proust quería que viéramos la importancia y profundidad de sus planteamientos. Planteamientos que tienen enormes consecuencias filosóficas y que dan un giro a nuestra manera de obrar en cuanto a buscadores de conocimiento.

## Propuesta metodológica de una filosofía del detalle proustiana

Siguiendo con el pensamiento de Proust, vemos que en el volumen *La prisionera* dice: «El único viaje verdadero, el único baño de Juventa, no sería ir hacia nuevos paisajes, sino tener otros ojos, ver el universo con los ojos de otro, de otros cien, ver los cien universos que cada uno de ellos ve, que cada uno de ellos es»<sup>172</sup>. A lo que añade: «eso nos es posible con un Elstir, con un Vinteuil, con sus semejantes»<sup>173</sup>. Siguiendo con los planteamientos fenomenológicos, dinámicos, dialécticos y atravesados por la temporalidad que más arriba hemos expuesto, aquí Proust añade un modo de potenciar y expandir esos pilares del pensamiento proustiano. Elstir y Vinteuil son grandes artistas en consideración de Marcel, y estos nos permiten nuevas perspectivas, otros ojos, más sujetos que mediante su arte exponen visiones del mundo, pinceladas fenomenológicas que dialogan y dinamizan nuestras propias experiencias. Los escritores son un género de artistas que interesan mucho a Proust y que nos ofrecen nuevos matices sobre las diferentes cuestiones, nuevas experiencias. Proust reivindica los libros: «lo más inmediato, lo más íntimo que había en mí [...] era mi creencia en la riqueza filosófica, en la belleza del libro que leía, y el deseo de apropiármelo, fuera cual fuese el libro»<sup>174</sup>. El libro expande la vida y es lo más importante en filosofía. Ninguna filosofía concreta va a proporcionarte tanto conocimiento como un gran amor por los libros que te lleve a conocer nuevas y mayores amplitudes. La gran filosofía no es la que está expuesta y al alcance inmediato de la mano, sino la que está por venir, la que te invita a ser *philosophos* (amante de la sabiduría) y a no detenerte nunca en el proceso. Los libros, para Proust, nos multiplican interiormente: «aquellas tardes contenían más acontecimientos dramáticos de los que suelen ocurrir en toda una vida»<sup>175</sup>. El libro: «desencadena en nosotros durante una hora todas las dichas y todas las desgracias posibles, que en la vida tardaríamos muchos años en conocer parcialmente»<sup>176</sup>. A partir de estas consideraciones proustianas, podríamos establecer la metodología de una filosofía del detalle. ¿Cómo funcionaría la filosofía del detalle? Respecto a un tema, por ejemplo, el amor. Una recopilación de grandes textos sobre el amor: *El banquete* de Platón, los *Sonetos* de Shakespeare, obras cinematográficas, pinturas, y añadamos las experiencias “propias”, los episodios amorosos que vivimos en nuestras propias vidas. Entrecomillo propias ya que el arte es en realidad una experiencia “real”, pasa a ser

---

<sup>172</sup> Proust (2017c: 217).

<sup>173</sup> Idem.

<sup>174</sup> Proust (2017a: 78).

<sup>175</sup> Idem, p. 78.

<sup>176</sup> Idem, p. 79.

una experiencia “propia”. Además, cabe decir, que las experiencias humanas amorosas están mediatizadas por el arte y la cultura, nunca son propias *ex-nihilo*. La filosofía del detalle es también una filosofía de la variedad. Octavio Paz utiliza este método, aunque no lo haga explícito, en su ensayo *La llama doble: amor y erotismo*. Para hablar sobre el amor y el erotismo, Octavio Paz cita un gran número de las mejores obras de la literatura occidental y oriental. La literatura comparada, la concatenación del arte como modo de aproximación al fenómeno amoroso. En los libros que ha leído encuentra lo que él considera más profundo e interesante y lo ofrece al lector, dándonos múltiples perspectivas, matices, detalles, para acceder al fenómeno. La cantidad de detalles es importante, pero más aún su profundidad. Octavio Paz hubiera podido escribir un volumen de miles y miles de páginas sobre el amor, pero nos hace una selección de los detalles más importantes y profundos que ha encontrado. El detalle por sí solo puede llegar a ser aburrido. Necesita un equilibrio con lo que Gaston Bachelard llamó el «admirable don de la síntesis»<sup>177</sup>. Gaston Bachelard comenta esta cuestión: «Se necesitarían poemas y más poemas para expresarlo todo. Pero un solo dibujo de Chagall condensa todas esas posibilidades. Una sola pintura se pone a hablar sin descanso»<sup>178</sup>. Esta es la idea de la filosofía del detalle: se necesitarían más y más poemas para expresarlo todo, salvo que todo no podría nunca expresarse, ya que siempre queda algo fuera. Una pintura o un párrafo profundo puede aglutinar más profundidad y amplitud que otro libro entero de escasa calidad. Importante matiz que Bachelard nos ofrece. La filosofía del detalle no quiere ser solamente teórica, no quiere estar siempre frente-a-los-fenómenos, sino también entre-los-fenómenos. No una actitud siempre sapiencial, intelectual y teórica respecto al amor. También una aproximación lúdica en la que participemos del placer y el dolor que suscitan las relaciones amorosas. La filosofía del detalle y de la variedad quiere infiltrarse en todos los ámbitos: siempre crece, se expande, se filtra. Es un proceso que nunca acaba, una filosofía en gerundio, haciéndose. El nuevo libro o la nueva experiencia amorosa conformará nuevos colores en la paleta cromática de la vida. Arte, libros, canciones, vivencias de todo tipo se irán olvidando a medida que otras se irán aprendiendo. La quietud es la muerte de la filosofía del detalle, y el movimiento: el motor de su fecundidad.

---

<sup>177</sup> Bachelard (1985: 35).

<sup>178</sup> Idem, p. 18.

## Conclusiones

Las conclusiones no son fundamentales debido al carácter de nuestra indagación en el fenómeno del pensamiento literario. ¿Qué es lo que aquí hemos probado? Adorno escribe: «En la renuncia al aparejo tradicional de la prueba, [...] se impone en filosofía el hecho de que de ningún modo es lo absoluto»<sup>179</sup>. El pensamiento literario se alinea con el espíritu de lo que no es definitivo, propio de la más rica tradición que nos lega la forma ensayística. Sin embargo, la conclusión principal ya viene implícita desde el mismo inicio del trabajo: la posibilidad de un pensamiento literario, que queda confirmada y se explicitan ejemplos ilustres de esta forma del pensamiento. Los diferentes autores que aparecen nos dan las ideas fundamentales sobre la necesidad e importancia del pensamiento atravesado por la sutilidad y profundidad de los artistas. La principal conclusión es esta afirmación de la genuinidad del pensamiento literario, de su profundidad y apertura a los más sutiles matices del mundo y de la existencia humana. Sin embargo, la cantidad de pequeñas tesis que sostienen cada uno de los interlocutores que aparecen y con los que hemos ido conversando es enorme. Adorno dice que: «la filosofía quiere más bien abismarse literalmente en lo heterogéneo a ella, sin reducirlo a categorías prefabricadas»<sup>180</sup>. A lo largo del trabajo esas pequeñas tesis que defienden los diferentes autores, las posiciones desde las que parten son, por poner algunos ejemplos, las siguientes: Zambrano considera que hay una opacidad en el ser humano y que la literatura puede esclarecerla; Galdós considera que la observación es esencial en este proyecto; Mélich considera que la llamada sabiduría de lo incierto está acogida de modo ejemplar en los escritores que practican una filosofía-literaria; Aristóteles considera que la prudencia no puede conocerse de manera fija y segura; y Nussbaum que la literatura puede ayudar en hacernos con la sabiduría de lo que es prudente, etc. Podríamos seguir, y no acabaríamos nunca. Deberíamos prácticamente reescribir aquí el trabajo para mostrar las importantes consideraciones que no queremos reducir en unas breves conclusiones. Las distintas observaciones que dialogan no deben reducirse a una simple posición general o perderían su propia riqueza. De ahí que Adorno reivindique el mantenerse en lo heterogéneo, en el propio cuerpo del trabajo, sin querer reducirlo a unas conclusiones finales. Para Adorno «el contenido [de la filosofía] está en la diversidad»<sup>181</sup> y no en un «corpus de teoremas enumerables»<sup>182</sup>. Continúa diciendo que «lo decisivo es lo que en ella se compone, no una

---

<sup>179</sup> Adorno (2005: 70).

<sup>180</sup> Idem, p. 24

<sup>181</sup> Idem.

<sup>182</sup> Idem.

tesis o posición; el tejido, no el curso de un pensamiento de vía estrecha [...] De ahí que la filosofía sea esencialmente no referible»<sup>183</sup>. Presentar las conclusiones de un estudio con un breve resumen no es, según Adorno, apropiado en cuanto a lo que de verdad importa para el pensamiento. Es a lo largo de las páginas del trabajo, en su dinamismo, donde está lo que realmente importa. El resumen o la presentación de una tesis es una reducción de algo mucho más rico y heterogéneo, y ahí hay una pérdida. Es importante ver respecto a este trabajo que «fuera siempre hay aún algo»<sup>184</sup>. En las últimas tres frases con las que finaliza *Verdad y método*, Gadamer señala la inconsistencia de las conclusiones definitivas: «Pero corto aquí. El diálogo que está en curso se sustrae a cualquier fijación. Mal hermeneuta el que crea que puede o debe quedarse con la última palabra»<sup>185</sup>. Las cuestiones planteadas están abiertas a ser replicadas, matizadas, conversadas y ampliadas. Ya en la introducción habíamos señalado que aquí presentaríamos «múltiples lecturas y que, además, no quedarían subordinadas a nada: ni tesis, ni cabeza»<sup>186</sup>. Desde luego que, al menos de un modo implícito, podemos encontrar numerosas tesis que más o menos veladamente se defienden o se comparten, pero explicitándolas aquí las reduciríamos, cosa que tendría escaso sentido y valor. Debemos añadir que es lamentable y espaciosísimo todo lo que ha quedado fuera de este trabajo, mas hemos podido reunir «toda una hermosa carreta de posibilidades»<sup>187</sup>. Los temas tratados son inagotables e infinitos. Eso mismo apuntó Pascal en sus *Pensamientos*: «todas las ciencias son infinitas en la extensión de sus investigaciones»<sup>188</sup>. Leopardi en su bello poema *Lo infinito* nos dijo: «Así que, entre esta / inmensidad, mi pensamiento anego, / y naufragar me es dulce en este mar»<sup>189</sup>. Naufraguemos, pues, en la infinitud, y si la literatura y la filosofía se dan de la mano, sin duda nos será dulce.

---

<sup>183</sup> Idem, p. 42.

<sup>184</sup> Idem, p. 36.

<sup>185</sup> Gadamer (2017 :673).

<sup>186</sup> Vuarnet (2018: 34).

<sup>187</sup> Nietzsche (2019: 38).

<sup>188</sup> Pascal (2014: 86).

<sup>189</sup> Leopardi (2019).

## Bibliografía

Adorno, T. (2003). *Notas sobre literatura*, Akal, Madrid.

Adorno, T. (2004). *Mínima moralía: Reflexiones desde la vida dañada*, Akal, Madrid.

Adorno, T. (2005). *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*, Akal, Madrid.

Aristóteles. (1985). *Ética nicomáquea*, Gredos, Madrid.

Bachelard, G. (1985). *El derecho de soñar*, Fondo de Cultura Económico, Ciudad de México.

Barthes, R. (2022). *Proust. Miscelánea*. Paidós, Barcelona.

Baudelaire, C. (2008). *Pequeños poemas en prosa o Spleen de París*, Visor Libros, Madrid.

Baudelaire, C. “‘El “yo” pecador del artista’, dentro de Poemas en prosa”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.

[https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poemas-en-prosa--0/html/ff0099ba-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_1.html#I\\_4\\_](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poemas-en-prosa--0/html/ff0099ba-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_4_) [Fecha de consulta: 17/07/2023].

Borges, J. L. Reseña de la antología poética alemana *Die Aktions-Lyric* (1914-1916), en la revista *Ultra*, Madrid, Año 1, N° 16, 20 de octubre de 1921. <https://core.ac.uk/download/pdf/235204089.pdf> [Fecha de consulta: 21/08/2023].

Blumenberg, H. (2018). *Naufragio con espectador*, ed. Antonio Machado, Madrid.

Buceta, M. (2021). ¿Proust filósofo? La Recherche como filosofía de lo sensible. *Recial*, 12(19), 28–43. <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v12.n19.33818> [Fecha de consulta: 3/09/2023]

Burton, R. (2015). *Anatomía de la melancolía*, Alianza, Madrid.

Compagnon, A. (2020). *La segunda mano o el trabajo de la cita*, Acantilado, Barcelona.

Dickinson, E. (2012). *El viento comenzó a mecer la hierba*, Nórdica, Madrid.

Ferrer, J. (2012). *De Tales a Demòcrit: El pensament presocràtic. Fragments i testimonis*, edicions de la ela geminada, Girona.

Gadamer, H. (2017). *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca.

Galdos, B. P. Observaciones sobre la novela contemporánea en España Benito Pérez Galdós / (1870).

<https://serescritor.com/wp-content/uploads/2019/02/Observaciones-sobre-la-novela-contempor%C3%A1nea-en-Espa%C3%B1a-pdf.pdf> [Fecha de consulta: 14/08/2023].

Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos*, Del Serbal, Barcelona.

Heidegger, M. (2005). *Caminos de Bosque*, Alianza, Madrid.

Heidegger, M. (2007). *Los conceptos fundamentales de la metafísica: mundo, finitud y soledad*, Alianza, Madrid.

Hofmannsthal, H. (2008) *Carta de Lord Chandos*, Pre-Textos, Valencia.

Huizinga, J. (2012). *Homo ludens*, Alianza, Madrid.

Leopardi, G. (2019). *Dulce y clara es la noche*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.

Marx, K. (1975). *El capital. Crítica de la economía política*, Fondo de Cultura Económica, México.

Mèlich, J-C. (2019). *La sabiduría de lo incierto*, Tusquets, Barcelona.

Misterios Eleusinos información web: [https://es.wikipedia.org/wiki/Misterios\\_eleusinos](https://es.wikipedia.org/wiki/Misterios_eleusinos)

Montaigne, M. (2013). *Los ensayos*, Acantilado, Barcelona.

Nguyen, K. “El pensamiento fragmentario permanece libre”, Calle del Orco, Cita de E. Cioran, 2015.

<https://callelorco.com/2015/07/20/el-pensamiento-fragmentario-permanece-libre-emil-cioran/> [Fecha de consulta 8/9/2023]

Nguyen, K. “Lamento que los animales no puedan escribir libros”, *Calle del Orco*, Cita de C. S. Lewis, 2019.

<https://callelorco.com/2019/05/14/lamento-que-los-animales-no-puedan-escribir-libros-c-s-lewis/> [Fecha de consulta: 11/07/2023].

Nietzsche, F. (2006). *Fragmentos póstumos (1885-1889)*, Tecnos, Madrid.

Nietzsche, F. (2013). *El crepúsculo de los ídolos*, Alianza, Madrid.

Nietzsche, F. (2019). *Más allá del bien y del mal*, Alianza, Madrid.

Nietzsche, F. (2021). *La genealogía de la moral*, Alianza, Madrid.

Nietzsche, F. (2023). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Alianza, Madrid.

Nussbaum, M. (2016). *El conocimiento del amor. Ensayos sobre filosofía y literatura*, Antonio Machado Libros, Madrid.

Pascal, B. (2014). *Pensamientos*, Gredos, Madrid.

Pessoa, F. (Bernardo Soares), (2011). *Libro del desasosiego*, Seix Barral, Barcelona.

Pizarnik, A. (2022). *Diarios*, Lumen, Barcelona.

Platón, (1999). *Diálogos Vol. 9, Leyes (Libros XII-XII)*, Gredos, Madrid.

Platón, (2013). *La república*, Alianza editorial, Madrid.

- Proust, M. (1997). *Sobre la lectura*, Pre-Textos, Valencia.
- Proust, M. (2017). *A la busca del tiempo perdido* (8a. impresión), Valdemar, Madrid.
- Proust, M. (2017a). *Por la parte de Swann; A la sombra de las muchachas en flor*, (Vol. I, 8a. impresión), Valdemar, Madrid.
- Proust, M. (2017b). *La parte de Guermantes; Sodoma y Gomorra*, (Vol. II, 8a. impresión), Valdemar, Madrid.
- Proust, M. (2017c). *La prisionera; La fugitiva; El tiempo recobrado*, (Vol. III, 8a. impresión), Valdemar, Madrid.
- Proust, M. y Rivière J. (2017). *Correspondencia 1914 - 1933*, La uña rota ediciones, Segovia.
- Rilke, R. (2016). *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, Cátedra, Madrid.
- Shakespeare, W. (1980). *Hamlet. Macbeth*. Planeta, Barcelona.
- Rubert de Ventós, X. (1990). *Por qué filosofía*, Ediciones Península, Barcelona.
- Spinoza, B. (2000). *Ética demostrada según el orden geométrico*, Trotta, Madrid.
- Steiner, G. (2013). *Heidegger*, Fondo de Cultura Económico, México.
- Unamuno, M. (2005). *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Tecnos, Madrid.
- Valéry, P. (2020). *Tal qual*, Adesiara, Martorell.
- Vuarnet, J. (2018). *El discurso impuro*, Incorpora, Barcelona.
- Wittgenstein, L. (1999). *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid: Alianza.

Wittgenstein, L. (1976). *Los cuadernos azul y marrón*, Madrid: Tecnos.

Zambrano, M. (1995). *La confesión: género literario*. Madrid, Siruela.

Zambrano, M. (2018). Obras completas IV. Tomo I. Libros (1977-1990), *Claros del bosque; De la aurora; Senderos*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.

Zambrano, M. (2019a). Obras completas IV. Tomo II. Libros (1977-1990), *Notas de un método; Algunos lugares de la pintura; Los bienaventurados*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.

Zambrano, M. (2019b). *Hacia un saber del alma*, Alianza, Madrid.

Zambrano, M. (2022). Obras completas III. Libros (1955-1973), Galaxia Gutenberg, Barcelona.

Zambrano, M. (2023). *Filosofía y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México.