



Edición 20
Julio-diciembre 2024
E-ISSN 2389-9794

20
años

El amor a la materia de Pablo Neruda y la imagen en la escritura de Walter Benjamin y María Zambrano

Luis-Eduardo Hernández-Gutiérrez





El amor a la materia de Pablo Neruda y la imagen en la escritura de Walter Benjamin y María Zambrano*

 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n20.117718>

Luis-Eduardo Hernández-Gutiérrez**

Resumen: El objetivo del presente ensayo es conectar la imagen que brinca –*Sprung*– en la escritura de María Zambrano y Walter Benjamin, teniendo muy presente los *Cantos Materiales* de Pablo Neruda. En este contexto, filosofía y poesía se ponen en correspondencia para configurar una experiencia singular de remembranza (*Eingedenken*), también como pervivencia de las obras y formas históricas (*Nachleben*). A partir de aquí, materia y memoria confluyen en una constelación de imágenes, ideas y conceptos. Se quiere exponer una experiencia de pensar en obra, donde sentir y ser se identifican en la deriva creativa de un saber narrativo, como forma de vida que se juega en la misma acción escritural.

Palabras clave: imagen; materialismo; historia; doctrina; remembranza; dialéctica.

* **Recibido:** 25 de noviembre de 2024 / **Aprobado:** 21 de abril de 2025 / **Modificado:** 12 de mayo de 2025. El presente artículo se enmarca en una futura publicación sobre las conexiones y relaciones entre María Zambrano y Walter Benjamin; el trabajo se basa en mostrar cómo ciertas correspondencias determinan sus gestos y figuraciones escriturales; cómo sus vivencias políticas, históricas y teológicas marcan sus otras formas de pensar, en medio de una experiencia filosófica singular, donde religión, filosofía y poesía se mixturan hacia una genuina configuración narrativa y prosaica que citaría el primigenio saber griego.

** Doctor en Filosofía Contemporánea y Estudios Clásicos por la Universidad de Barcelona, España. <https://orcid.org/0000-0003-0406-3183> lehg1971@gmail.com

Cómo citar / How to Cite Item: Hernández-Gutiérrez, Luis-Eduardo. “El amor a la materia de Pablo Neruda y la imagen en la escritura de Walter Benjamin y María Zambrano”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 20 (2024): 36-70. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n20.117718>



Derechos de autor: Atribución-
NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



Pablo Neruda's Love of Matter and The Image in the Writing of Walter Benjamin and María Zambrano

Abstract: The aim of this essay is to connect the image that jumps –*Sprung*– in the writing of María Zambrano and Walter Benjamin, keeping in mind Pablo Neruda's *Cantos Materiales*. In this context, philosophy and poetry correspond to configure a singular experience of remembrance (*Eingedenken*), also as a survival of works and historical forms (*Nachleben*). From here, matter and memory converge in a constellation of images, ideas and concepts. The aim is to present an experience of thinking in work, where feeling and being are identified in the creative drift of a narrative knowledge, as a way of life that is played out in the same writing action.

Keywords: image; materialism; history; doctrine; remembrance; dialectic.

O amor de Pablo Neruda pela matéria e pela imagem na escrita de Walter Benjamin e María Zambrano

Resumo: O objetivo deste ensaio é conectar a imagem que salta – *Sprung* – na escrita de María Zambrano e Walter Benjamin, tendo em mente as Canções Materiais de Pablo Neruda. Neste contexto, filosofia e poesia são colocadas em correspondência para configurar uma experiência singular de lembrança (*Eingedenken*), também como sobrevivência de obras e formas históricas (*Nachleben*). A partir daqui, matéria e memória unem-se numa constelação de imagens, ideias e conceitos. Queremos expor uma experiência de pensamento em trabalho, onde o sentir e o ser se identificam na deriva criativa do conhecimento narrativo, como modo de vida que se desenrola na mesma ação de escrita

Palavras-chave: imagem; materialismo; história; doutrina; lembrança; dialética.

Introducción

Gerard Richter sostiene que el modelo textual de método histórico benjaminiano, inscripto entre filosofía y literatura, no puede ser pensado aisladamente de la forma *imagen de pensamiento* (*Denkbilder*), pues se hace cargo del problema de encontrar y sostener la justa distancia y la perspectiva correcta (*rechte Abstand*) de los fenómenos que su mirada encuentra en las retóricas calles de Berlín y



París¹. Desde aquí, las obras escogidas sugieren una contemplación expresiva de ellas, a saber, una legibilidad que se asienta en el medio de ver y hablar². En otras palabras, la mirada está puesta en la experiencia de pensar y sentir un determinado objeto de conocimiento³. En el presente artículo, la mirada se fijará en la figuración escritural de sus imágenes, enfatizando en su captación expresiva⁴. Cuando Miguel Morey afirma que tanto Zambrano como Benjamin corresponden a esos pocos filósofos que se encuentran en el esfuerzo de una escritura acompañada por un pensar en obra, conmina hacia un saber a extraviarse en los límites del pensar, pues quiere ir más allá de las formas tradicionales de expresión⁵. Algo así como el foucaultiano, piensa de otra forma, sobre todo desde una escritura ensayística que responde a la tradición filosófica de ser una “ascesis”, corresponde a un ejercicio de sí, para el pensamiento⁶.

Este artículo pretende exponer el “origen” de las obras mencionadas, a saber, la conexión con unas determinadas ideas y acontecimientos; mostrando sus “cauces y grietas”, cuyo punto de entrada será el “brinco” de la imagen en la escritura⁷. Desde aquí, la expresión poética y filosófica se identifica en un singular amor a la materia, el que aparece en los *Cantos materiales* de Neruda; cuestión que será desplegada en ambas interpretaciones filosóficas⁸. Estas obras que religan imágenes poéticas y problemas filosóficos, actualizan un accionar muy cercano a la antigua doctrina, pues les permite volver a lo primigenio de una forma novedosa. Así, sus conexiones sobrevuelan algunas figuraciones de carácter teológico y místico que permitirían actualizar una experiencia singular de remembranza,

1. Gerard Richter, “Una cuestión de distancia. La calle de dirección única a través de los pasajes”, en *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, comp. Alejandra Uslenghi (Buenos Aires: Eterna cadencia, 2010), 239.

2. Miguel Morey, “Ver no es hablar”, en *Escritos sobre Foucault* (Madrid: Sexto Piso, 2014), 283.

3. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2007), 397.

4. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 463.

5. Miguel Morey, *Monólogos de la bella durmiente. Sobre María Zambrano* (Madrid: Alianza, 2021), 35.

6. Michel Foucault, *Historia de la sexualidad 2, el uso de los placeres* (Madrid: Siglo XXI, 2023), 15.

7. Para Benjamin la pregunta por el *Ursprung*, como categoría histórica, expone el recorrido virtual de una idea, la cual es configurada en la tensión dialéctica de sus extremos. Contiene a su vez la figura de cause, grieta y brinco; entonces, cuando el pretérito se actualiza desde un singular instante, se hace legible nuevamente; brinca y agrieta la representación lineal del tiempo. Puede ser leído como vuelco dialéctico del pasado en un ahora de cognoscibilidad. Miguel Morey sostiene que el origen solo puede ser reconocido, y en la medida de su proximidad para con nosotros, como aquel elemento arcaico presente en los procesos actuales gracias al cual, en una muy buena medida, estos poseen sentido último para la conciencia. A Grecia se debe acudir para conocer nuestros comienzos, pero también y ante todo señala un origen inevitable para eso que somos. Miguel Morey, *El orden de los acontecimientos* (Madrid: Alianza, 2023), 45.

8. María Zambrano, “Claros del bosque, De la Aurora, Senderos”, en *Obras completas IV*, tomo 1, dir. Jesús Moreno Sanz (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018), 489; Walter Benjamin, *La Dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, introducción, traducción y comentarios de Pablo Oyarzún (Santiago de Chile: Lom/Arcis, 1995), 182.



como también un sentir y percibir originario⁹. El uso de imágenes de carácter simbólico y alegórico les permite configurar una dialéctica *sui generis* y mostrar una experiencia singular de los oprimidos, más allá de las representaciones historicistas del tiempo lineal y homogéneo.

En el contexto anteriormente mencionado, la materia se despliega también como pervivencia de la obra de arte; su contenido de verdad podría brincar en un instante de cognoscibilidad. Es de esta manera que la mira se fija en el decaer de la materia para configurar un conocimiento histórico desde las ruinas y los desechos, pues se quiere hacer justicia a la tradición de los desvalidos. Entonces, las ideas de libertad, felicidad y amor se conectan con el decaer de la vida vivida. Su saber escritural aparece como experiencia política de pensar, como forma de vida, pues configuran un *ethos* singular, cuya práctica se sostiene en una fe absoluta por una humanidad redimida, más allá del olvido y de la muerte¹⁰.

Prolegómenos, remembranza y rememoración

Tanto Walter Benjamin como Pablo Neruda aparecen en la acción escritural de María Zambrano, donde el amor a la materia comparece en el pasar de la vida vivida, confrontándose como don sagrado en medio de la eterna caducidad de la materia. Las obras escogidas figuran una experiencia singular de cognoscibilidad, donde lo ontológico y lo gnóstico se reúnen en la figuración de ciertos gestos del pensar. Estos no exponen el devenir lineal y causal de una representación historicista del tiempo, sino el quiebre y el brinco de una imaginación figurativa que privilegia la forma bucle de una experiencia de remembranza. Si los extremos pueden llegar a contemplarse en la tensión de sus límites, el punto central configuraría un ahora singular, donde pensar y sentir se identifican. Entonces, pasado y presente son figurados como instantes de legibilidad, en una suerte de imagen constelada que aúna una determinada serie histórica, donde formas y obras comparecen.

Con base en el anterior contexto, lo individual: obra, cosa y desecho, en su reunión y montaje, pretenden configurar lo universal: idea, forma y fenómeno

9. María Zambrano, *Obras completas IV. Libros (1977-1990). Notas de un método. Algunos lugares de la pintura. Los bienaventurados*, tomo 2 (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019), 66; Walter Benjamin, *Obras I-1. El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán. "Las afinidades electivas" de Goethe. El origen del "Trauerspiel" alemán* (Madrid: Abada editores, 2007), 233.

10. María Zambrano, *Obras completas III. El hombre y lo divino. Persona y democracia. España, sueño y verdad* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2022), 422.



originario. A partir de aquí, lo político e histórico, en conjunto con lo místico, se conectan en la identidad de pensar y sentir la intensidad de dicho instante, como una suerte de ascesis, cuyo contacto metafísico se acerca a un “Afuera”. Esto no puede no ser figurado más que por imágenes y escenas sobre un soporte narrativo¹¹, el que finalmente se fija en la reunión de sus fragmentos. Entonces, aforismos e imágenes pensantes (*Denkbilder*) se unifican con tropos poéticos y filosóficos, cuya tensión originaria es actualizada principalmente en el oxímoron y en la parada dialéctica. Utilizando y subvirtiendo paradojas y aporías, presentan una serie de figuras escriturales que religan la tensión entre vida y muerte, pasado y presente, sueño y vigilia. De esta manera, *Ser-ahora* (*Jetztsein*), *Amor a la materia* y *Despertar* se despliegan en medio de la catástrofe, donde estos espíritus de su tiempo se esfuerzan por mostrar no solo el pasar de las cosas que pasan, sino también sus diversos sentidos y valores, pues se encuentran en medio del investigador y del artista, entre ideas e imágenes.

En Benjamin es fundamental el esquema dialéctico en parada, pues muestra la tensión de los extremos históricos que pueden ser nuevamente configurados desde un montaje literario, teniendo muy presente la exposición de una determinada idea o forma histórica¹². Así es con el *Trauerspiel*, cuya idea de forma artística cruza en diagonal al drama barroco alemán, configurándose en el despliegue de la alegoría en su imagen escritural (*Schriftbild*). *Calle de dirección única*, por otro lado, está conformada por *Imágenes pensantes* (*Denkbilder*), siendo la forma originaria para ese mapa expresivo, donde vida, obra y época confluyen en un montaje de fragmentos. Para Richter estas imágenes podrían configurar una nueva forma literaria, donde la paradoja sería predominante, junto al experimento semiológico, sintáctico y conceptual¹³.

Es en la *Obra de los pasajes*, donde la imagen dialéctica aparece como objeto de investigación de su materialismo histórico, junto a singulares formas como el fetiche de la mercancía y la fantasmagoría, el siglo XIX se configura nuevamente desde la expresión de lo económico como fenómeno originario. Para llegar a esto se identifica la conexión de las categorías de política e historiografía, pues se debe prever el presente, con la relación de las categorías teológicas de

11. Miguel Morey, *Vidas de Nietzsche* (Madrid: Alianza, 2018), 265.

12. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 468.

13. Richter, “Una cuestión de distancia”, 247, 248.



remembranza y redención¹⁴. En este punto se actualiza una experiencia singular que rescata desde el olvido y la muerte, configurando una teoría epistemológica y crítica a la idea de progreso y cultura burguesa. En su proyecto de *Los pasajes*, Benjamin elimina dicha idea, potenciando un concepto novedoso de actualización, propio del carácter auténtico de las obras de arte¹⁵, lo que le permitirá más adelante, configurar un concepto genuino de presente, como ahora de cognoscibilidad (*Jetzt der Erkennbarkeit*)¹⁶. Aquí, el pretérito se vuelca en un instante de legibilidad, y se le aparece al investigador materialista-histórico como *Jetztzeit* (tiempo-ahora), donde dicho presente singular se reflejará en imágenes dialécticas¹⁷. Su carácter es figurativo y no temporal, pues muestra lo actual en lo que ha sido; figurándose también el instante de la humanidad redimida, pues expone la experiencia de remembranza que le acontece a la clase oprimida que lucha en su situación más expuesta¹⁸.

La imagen que le brinca a los desvalidos, como constelación saturada de tensiones, configura el instante del despertar político¹⁹. Desde esta instancia, la remembranza como experiencia involuntaria —que cita y ensambla la *durée* de Bergson, la *memoria involuntaria* de Proust y el *Souvenir* de Charles Baudelaire— se

14. Benjamin, *La dialéctica en suspenso*, 104; Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften Band I. Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Zentralpark. Über den Begriff der Geschichte* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), 1248. Para la categoría de *Eingedenken* el presente texto se acoge a la traducción de Pablo Oyarzún de remembranza: pensamiento que rememora desde el olvido y de forma involuntaria. Sin ser, en sentido propio, un término técnico, se trata de una palabra cuidadosamente escogida por Benjamin para designar el carácter esencial de la experiencia del recuerdo, cuya teoría esbozan estas reflexiones. Siendo así, lo que importa es la relación que se establece entre el pensamiento y la memoria (es decir, la determinación del pensamiento mismo por la remisión a lo sido), y que en alemán es favorecida fuertemente por la comunidad etimológica de los vocablos correspondientes a *Denken, Gedenken, Eingedenk Sein, Gedächtnis* (Benjamin 1995, 67). Stefano Marchesoni aborda el despliegue benjaminiano de la idea de *Eingedenken*, sosteniendo que su origen es más bien moderno, siendo sus primeras referencias del siglo XIX, aunque este concepto no figuraba en los diccionarios y enciclopedias alemanas. “Pertenece a una tradición de la *Eingedenken* en el pensamiento judío del siglo XX. Fue fundada por Ernst Bloch durante la Primera Guerra Mundial, y luego especialmente por Benjamin, Scholem y Adorno, no sin tensión crítica”. También expone que Mathilde Wesendonck (1828-1902) es la autora de los cinco poemas musicalizados por Richard Wagner entre 1857 y 1858; se estrenaron en 1862 bajo el título de *Cinco poemas para voz y piano de mujer*. La quinta de las canciones de Wesendonck se llama Sueño (Träume). El texto en la estrofa final es el siguiente: “Sueños como rayos sublimes/Sumérgete en tu alma/Para pintar una imagen eterna allí: / ¡Olvidate de todo, *Eingedenken!*” Stefano Marchesoni, *Walter Benjamin's Konzept des Eingedenkens. Über Genese und Semantik einer Denkfigur* (Berlin: Kadmos, 2016), 18-20.

15. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 463.

16. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 466; Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften. Band V-1, V-2. Das Passagen-Werk* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996), 579.

17. Benjamin, *La dialéctica en suspenso*, 65; Benjamin, *Gesammelte Schriften I*, 703, 1248.

18. Benjamin, *La dialéctica en suspenso*, 93.

19. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 397; Benjamin, *Gesammelte Schriften. Band V-1*, 495.



convoca como el giro dialéctico y copernicano de su materialismo histórico²⁰, convirtiéndose en el eje entre lo que ha sido olvidado y el instante que lo rescata y redime²¹. Esta dialéctica suspende el movimiento hegeliano hacia la síntesis, pues no contempla la negación sino una apocatástasis positiva que recupera todo lo desechado de la realidad histórica²².

Inventar cosas es verlas en su forma, y el amor a la materia llega muy cansado [...] Por eso se detiene en los objetos viejos, gastados, en que el vaso formal ha sido roto, manchado, desbordado. Porque lo divino de la materia es su servidumbre, su mansa y violenta servidumbre; su dulcísima servidumbre que nos invita a imitarla.²³

María Zambrano, por su parte, configura una rememoración de carácter voluntario, como experiencia de una subhistoria en medio de la catástrofe, pero también como una historia originaria –*Urgeschichte*– conformada por las obras póstumas de los grandes íberos: Miguel de Cervantes, Miguel de Unamuno, y José Ortega y Gasset. Estos terminarán siendo parte del espíritu de esa primigenia era de *La Aurora*; pilares para un despertar mayor²⁴. Afirma que el tiempo inmemorial no permite el desprendimiento del ancestro común, que fue y que es²⁵, pues cuando las imágenes no han sido formadas por el pueblo, cuando son parte de un pasado histórico, se presentan de forma espontánea como tradición. Para la malagueña, el pueblo que vive en la tradición no vive el pasado en el modo corriente, sino en un presente que hunde sus raíces en un tiempo remoto, separado por un abismo de cualidad: “Viven en un tiempo creador, con unos cuantos conceptos ya hechos, que mantienen a distancia en un lugar sagrado, con el cual se comunican cuando han menester, en forma de inspiración o comunicación mística, como principio, raíz o guía: dioses, muertos y personas legendarias”²⁶.

20. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 394.

21. Benjamin, *La dialéctica en suspenso*, 109. Andreas Pangritz sostiene que difícilmente podría volverse comprensible su obra si no se hiciese una investigación de los motivos teológicos que contiene. El ángel de la historia, el tiempo mesiánico, la esperanza, la reconciliación y la redención, entre otros, se configuran en una tradición judía, especialmente en el mesianismo y la mística. Andreas Pangritz, “Teología”, en *Conceptos de Walter Benjamin*, eds. John M. Opitz, y Erdmut Wizisla (Buenos Aires: Las cuarenta, 2014), 1174. Sin embargo, el berlinés insiste en configurar una escritura filosófica más allá de los poetas y profetas, cuyo misterio siempre estará al amparo de una iluminación profana.

22. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 462.

23. Zambrano, “Senderos”, 491.

24. Zambrano, “De la Aurora”, 342,347.

25. María Zambrano, *Delirio y destino: los veinte años de una española* (Madrid: Horas y horas, 2011), 138.

26. Zambrano, *Delirio y destino*, 182.



En *Senderos*, en el apartado *El español y su tradición*, el pueblo es presentado como el máximo sujeto de la historia, porque es a quien pasa todo lo profundo y esencial, porque es quien realiza todo lo que pasa y nada puede pasar sin él²⁷. Y hacia el final de *La experiencia de la historia (Después de entonces)*, sostiene que cada generación que despierta se siente protagonista de la historia, sabiendo que el momento histórico consume varias generaciones, incluyendo las que padecieron bajo el poder de lo apócrifo y de su innumerable y cruenta persecución. Y las que despiertan en lo que parece ser el dintel de la historia verdadera, se sienten llamadas a recoger el momento histórico que no acaba de entrar en el pasado; a hacerse vaso de su trascender, y mirarse ellos en este *ahora*, en ese espejo que les ofrece el rostro, la figura incompleta y temblorosa, como un alba, del hombre verdadero. Ese ser que despierta en la inocencia, en medio de la historia, que sin él no sería universal, ni tan siquiera visible²⁸.

En *Notas de un método*, finalmente, sostiene que el correr del tiempo no ofrece el ancho presente que necesita lo que se siente y percibe, o está a punto de pensar. Esto se debe a que el pensamiento, para producirse, precisa de un presente adecuado. Debido a lo anterior, se propone una inhibición temporal para el sujeto, como modo de transitar, que se postula para que la vida y lo vivido que se pierde no impida al ser ir con todos sus sentires al medio de la visibilidad, donde puedan manifestarse una y otra vez para rescatar lo que yace en el lecho oscuro del olvido, como bien desarrolla Zambrano: “Ir y venir de la memoria, que se acerca cada vez más al círculo –inalcanzable ciertamente–, liberando al ser humano del tiempo que lo envuelve y sujeta, desplegando esa envoltura en la libre espiral del *tiempo mediador*”²⁹.

La memoria se postula, entonces, como arte y sabiduría del tiempo, pues en su servidumbre guarda la libertad, al mismo tiempo que esta es un soplo, y la palabra verdadera apenas consume tiempo, pues se devora así misma para, extinguiéndose, renacer. Así, el movimiento propio de la vida, de la libertad y de la historia verdadera, no es negarse dialécticamente para afirmarse después, sino darse hasta extinguirse y encenderse de nuevo. Es un *ahora* activo que lleva consigo todo lo que fue presente por la verdad sostenida, respirada³⁰.

27. Zambrano, *Obras completas* IV-1, 443.

28. Zambrano, “Senderos”, 397.

29. Zambrano, *Obras completas* IV, 92,93.

30. Zambrano, “Senderos”, 395.

Origen y doctrina

Hablo de cosas que existen, ¡Dios me libre de inventar cosas cuando estoy cantando!
Hablo de la saliva derramada en los muros, hablo de lentas medias de ramera, hablo
del coro de los hombres del vino golpeando el ataúd con un hueso de pájaro.³¹



Luis-Eduardo Hernández-Gutiérrez
El amor a la materia de Pablo Neruda

En estas escrituras conviven tropos poéticos junto a imágenes esotéricas y gnósticas que se caracterizan por querer actualizar una singular forma de pensar y sentir que ha sido borrada; la búsqueda de lo primigenio y originario está presente en estos espíritus. En este contexto, el conocimiento no sólo es la suma de experiencias sino una unidad virtual convocada por la conexión novedosa de una multiplicidad de singularidades. Benjamin, al volver sobre el concepto de conocimiento como doctrina (*Lehre*), posibilita a la experiencia del pensar abarcar hacia objetos cognoscitivos marginados, como la religión y la metafísica³². De esta manera, la filosofía podía acceder a una experiencia absoluta, desde un concepto primordial epistemológico (*Der erkenntnistheoretische Stamm- oder Urbegriff*)³³, que aparece en la figura de *raíz*, siendo actualizada por la introducción romántica del prefijo *Ur* para este concepto originario³⁴. María Zambrano, a su vez, en *Notas de un método* sintetiza su labor, dentro del conjunto de su obra, como rescate de un saber y conocer sumergido; lo que impartiría al todo un carácter filosófico moderno, también como *erkenntnistheorie*. Una teoría

31. Pablo Neruda, "Estatuto del vino", en *Antología General*, comp. Real Academia Española (Madrid: Alfaguara, 2010), 145.

32. Walter Benjamin, *Obras II-1. Fragmento teológico-político. Surrealismo. Sobre el programa de la filosofía venidera* (Madrid: Abada, 2007), 166, 167.

33. Benjamin, *Sobre el programa*, 175; Benjamin, *Gesammelte Schriften II-1*, 170.

34. Pedro Piedras sostiene que tanto Herder como Friedrich Schlegel, entre otros, configuran para Europa la versión romántica y cristiana de la India, en el choque con la sabiduría primigenia de una doctrina religiosa milenaria. Despliegan una representación mayor de la filosofía del *Ur*, en la búsqueda de lo originario en la cultura germana, conectándola con Grecia y Roma. Hay una revaloración de la monarquía y la aristocracia en contraposición a las ideas de las revoluciones burguesas francesas. Pedro Piedras Monroy, *Max Weber y la India* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005), 36. Por otro lado, Johann Wolfgang Von Goethe acuña y presenta el concepto de *Urphänomen* como fenómeno originario de su doctrina de los colores, como también lo hará para la forma pura de la naturaleza vegetal: *Urpflanze*, Pilar López de Santamaría, *Arthur Schopenhauer. Sobre la visión y los colores* (Madrid: Trotta, 2013), 23-26. En *El concepto de crítica de arte del romanticismo alemán*, Benjamin se fija en la relación que establece Goethe con la unidad e infinitud del arte, la que se daría en una pluralidad singular de obras, como contenido ideal, figurado por el concepto de *Urbilder*, cuyo carácter sólo será intuible en el pensamiento. En contraposición están los modelos a seguir: *Vorbilder*, cuyo mejor ejemplo serán las obras del arte clásico griego, Walter Benjamin, *Obras. Libro I-1* (Madrid, Abada, 2007), 111; Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften. Band I-1* (Frankfurt: Suhrkamp, 1991), 112. Benjamin, al referir a las ideas platónicas, también usará el concepto de imagen originaria: *Urbilder*, *Libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2007), 847; *Gesammelte Schriften V-2* (Frankfurt: Suhrkamp, 1996), 1021. En la novela de Primo Levi, *El sistema periódico*, aparece una definición semejante para el concepto de *Urstoff*, como sustancia primigenia: "El prefijo *Ur* que aparece en ella expresa precisamente origen antiguo, lejanía remota en el espacio y en el tiempo" Levi primo, *El sistema periódico*, trad. Carmen Martín (Barcelona: Península, 2017), 46.



de conocimiento en la que se llegase a una metafísica que uniese filosofía, poesía y religión, vendría a ocupar el lugar de la fenomenología.

Esta teoría sería el centro aparente o vía positiva, como manifestación de una crítica de la razón discursiva, donde iría también la mística³⁵. En *El hombre y lo divino*, Zambrano sostiene que la memoria sobrehumana de Pitágoras se había convertido en “reminiscencia”, pues rescataba el alma del padecer de su historia para hacerla reconocerse en su origen. Esta memoria no recogía el padecer del alma en el tiempo, sino que la disponía a librarse de él y de su historia³⁶, por lo que, desde este contexto, y para solventar la perspectiva tensiva del origen donde un saber arcaico de tipo primigenio se enfrenta con un nuevo pensar, se tendrá en cuenta la definición expuesta por Foucault sobre el concepto de doctrina, propio de la Antigüedad. Esta consiste en la reactualización de un núcleo de pensamiento olvidado y desconocido, con el objetivo de hacer de él, al reactualizarlo, el punto de partida y el principio de autoridad de un pensamiento que se da en una relación, a la vez variable y compleja, de identidad y alteridad con el pensamiento inicial³⁷. Neruda aparece a partir de este momento, pues también vuelve al origen primigenio, donde la selva negra del extremo sur y su cultura milenaria son convocados en los ciclos de la naturaleza, en sus primeros *Cantos materiales*. Estos extremos temporales de su poética se conectan con la búsqueda de habitar esos espacios utópicos para que el sujeto poético, configurado en las postrimerías de su vida y ahora deshabitado de figuraciones históricas, se identifique con el origen de esa materia virgen³⁸. Para Clarence Finlayson, el poeta se adentra en los complejos del universo, contactando líneas primordiales y una arquitectura categorial muy cerca de intuir un misterio ontológico, sobre todo en *Entrada a la madera*, por su densidad elemental de penetración³⁹.

Por otro lado, Miguel Morey sostiene que la prosa zambraniana se vuelca en una doctrina de la soledad que se eleva hacia figuraciones simbólicas singulares, donde lo místico y lo filosófico se conectan en la forma escritural y lectora de las antiguas guías y confesiones. Insiste, a su vez, en que el secreto se le revela al escritor mientras lo escribe y no si lo habla, ya que su soledad es otra que la del

35. Fernando Muñoz, presentación a *Obras completas III*, por María Zambrano (Barcelona: G. Gutenberg, 2019), 19.

36. Zambrano, *Obras Completas III*, 156.

37. Michel Foucault, *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros II* (Madrid: Akal, 2014), 197.

38. Alain Sicard, “Pablo Neruda: Entre lo inhabitado y la fraternidad”, en *Pablo Neruda Antología General*, comp. Real academia española (Madrid: Alfaguara, 2010), LIII.

39. Clarence Finlayson, “Pablo Neruda en tres cantos materiales”. *Anales De La Universidad De Chile: Estudios sobre Pablo Neruda*, no. 157-160 (enero-diciembre 1971), 258. <https://doi.org/10.5354/0717-8883.1971.22386>



poeta. De esta manera se escribe para reconquistar la derrota sufrida siempre que se ha hablado largamente, partiendo del centro del ser en recogimiento, ante la totalidad de las circunstancias y de la vida íntegra⁴⁰.

En su soledad se le descubre al escritor el secreto, no del todo, sino en su devenir progresivo. De ahí que esta se encuentre sedienta de escritura, pues quiere acceder a un sentir originario más allá de la pregunta, como expresa Zambrano: “Porque el ser sería una respuesta, y en la necesidad de *ir* que el hombre experimenta, lo que late, un tanto encubierta, es su trascendencia”⁴¹. De esta forma, debe ser comunicada al interlocutor iniciado que, paso a paso, se dirige a un nuevo nacimiento o despertar mayor. Para Fernando Muñoz, esta razón poética no sólo tiene en cuenta el mero argüir discursivo, sino también los diversos modos simbólicos en que se expresa la experiencia más radical de ese ser que piensa y siente, que vive en una multiplicidad de niveles de experiencia⁴².

Dialéctica, oxímoron y palabra sagrada

La tensión dialéctica de la obra madura de María Zambrano se juega en la pureza de la expresión enigmática, a la vez, que en tropos y figuras simbólicas. El uso recurrente del oxímoron despliega una imagen que brinca en la tensión de los contrarios, pues se fundamenta en figuraciones poéticas que se despliegan más allá de los límites. En la grieta de la vida y la muerte, entre los infiernos históricos y la iluminación trascendental, se configura una pequeña doctrina de la soledad, que se empeña en habitar ese medio pues así lo fija en determinados instantes, cuando el ser se conjuga en una imagen que unifica⁴³. Esta ascesis se perfila en la vivencia del sentir la vida vivida, para luego fluir hacia la acción poética y escritural.

Acceder a un *exilio logrado* como figura que representa la superación del padecer histórico, contempla el descender a esos ínferos desde un *pathos* absoluto que entraña un pensar en obra. Éste no se queda sólo en el *delirio*, sino que busca la paz de una iluminación medial, del alba, que no encandila pues le permite ver más allá de toda visión. Una vez sublimadas esas vivencias catastróficas se accede a una experiencia genuina, donde sentir y ser fundamentan una razón singular.

40. Morey, *Monólogos*, 210, 181, 185.

41. Zambrano, *Obras completas IV*, 66.

42. Muñoz, presentación a *Obras Completas III*, por Zambrano, 829.

43. Zambrano, “Claros del bosque”, 145.



Aquí, signo, cifra y número se armonizan en una figuración poética que también quiere configurar y rescatar un conocimiento primigenio que se fundamenta en la búsqueda de un sentir originario, donde lo mítico y lo místico se actualizan en una razón poética de carácter órfico y pitagórico⁴⁴. Desde aquí su visión de la música como gemido que se resuelve en armonía, camino de la pasión indecible que se integra en el orden del cosmos y que se refleja en que el orden y conexión de las entrañas será identificado con el orden y conexión del universo.

La aritmética inconsciente de los números del alma, tal y como lo fijaba Leibniz, al igual que la mónada como total perspectiva de lo numerable⁴⁵, de acuerdo con lo expuesto anteriormente, se le presentará también a Benjamin, pero en el recorrido figurativo del origen de una idea⁴⁶ que a la vez es fundamento y carácter de la imagen que brinca en la parada dialéctica⁴⁷. Ello puede reafirmarse con lo que expresa Susan Buck-Morss al comentar que “el materialista se acerca única y exclusivamente a un objeto histórico en cuanto se enfrenta a él como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer o de una chance revolucionaria en la lucha del pasado oprimido”⁴⁸. Esta imagen monadológica constela el recorrido de una diversidad de elementos que confluyen en una singular armonía que, a su vez, ha sido configurada desde la tensión de sus extremos. Para Buck-Morss, además, cada fragmento interpretado tiene, monadológicamente, su propio centro el macrocosmos se lee en el microcosmos”⁴⁹.

La versión del tiempo histórico de Zambrano, como ruina y tragedia, se allega, por otro lado, a la *Nachleben* o pervivencia de las obras, es decir, su contenido de verdad, sobre todo como conocimiento póstumo⁵⁰; pues sostiene que en sus momentos más geniales la historia ha surgido y ha sido visión, especialmente como expresión⁵¹. En la ruina está la derrota absoluta del hombre, pero también la esperanza, y esto acontece del mismo modo a la persona que ha sobrevivido a

44. Zambrano, *Obras Completas III*, 175.

45. Zambrano, *Obras Completas III*, 166.

46. Benjamin, *El origen del 'Trauerspiel' alemán*, 245.

47. Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin, un escritor revolucionario*, trad. Mariano López Seoane (Buenos Aires: Interzona, 2005), 119.

48. Benjamin, 'Sobre el concepto de historia', en OC I-2. (Madrid: Abada, 2008), 316.

49. Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada* (Madrid: La balsa de la Medusa, 2001), 261.

50. Mariela Vargas, “*Nachleben* [pervivencia] e historicidad en Walter Benjamin”. *Veritas. Revista de Filosofía y Teología*, no. 38 (2017), 35-50. En este artículo se hace un recorrido filosófico y filológico de este concepto decimonónico, y que en las primeras décadas del siglo XX permite un despliegue ontológico y fenomenológico de la vida de las obras.

51. Zambrano, *Obras Completas*, 254, 255.



la destrucción de todo en su vida, pero aún deja entrever que un sentido superior a los hechos les hace cobrar significación y conformarse en una imagen: la afirmación de una libertad imperecedera a través de la imposición de las circunstancias⁵². De toda ruina emana algo divino y brota de la misma entraña de la vida humana; algo ganado por haber apurado la esperanza en su extremo límite y soportado su fracaso y aun su muerte: el algo que queda del todo que pasa⁵³.

En las obras iluminadas de Zambrano, expresión y contemplación irán más allá de conceptos e ideas, ya que, aunque la base de su figuración sigue siendo filosófica, su escritura se va haciendo más transparente y en dirección hacia un sentir poético que desea religarse en la trascendencia de la 'persona humana', en conexión con la búsqueda de 'claros del bosque' que permitirían un sentir y conocer singular hacia lo inefable. Esta vía negativa es expuesta principalmente en *Los bienaventurados* y *De la Aurora*, donde se apoya en el silencio conceptual hacia un vacío singular, semejante a los ejercicios de esa teología, también negativa, cuya figuración cada vez es menor, pues se estará más pendiente de la armonía musical de la contemplación, propia de la unidad de las tradiciones místicas griegas e indias, pero también del cristianismo arcaico de Plotino y Séneca. Se vuelve sobre una dialéctica pura, muy cercana a Heráclito en su armonía de los contrarios, complementándose en una variedad de tropos, cuya forma dominante se despliega en una figuración simbólica muy propicia para la configuración de su razón poética.

La acción escritural previamente descrita terminará acercándose a la palabra sagrada, cuya práctica, interior e intensiva, irá destruyendo la herencia de la razón discursiva. Cuando actualiza la originaria unidad de ser, sentir y pensar, se allega a la hipótesis de Giorgio Colli, donde toda la sabiduría de Heráclito sería un tejido de enigmas que aluden a una naturaleza divina insondable. A partir de su secularización y también de la acción profética se instaurará una unidad de fondo entre dos esferas problemáticas, pero en la misma proposición de la pregunta dialéctica, propia del agonismo filosófico⁵⁴. Desde aquí, comparece la tensión poética del Neruda final, cuando dialectiza lo inhabitado en la *Espada encendida*, donde *La Araucanía* mitificada por el recuerdo se ofrecía no solo como refugio contra la intemperie de la historia, sino como lugar de purificación y renovación del ser. Sin embargo, la necesaria negación que representaba para

52. Zambrano, *Obras Completas III*, 257.

53. Zambrano, *Obras Completas III*, 259.

54. Giorgio Colli, *El nacimiento de la filosofía*, trad. Carlos Manzano (Barcelona: Tusquets, 2022), 65, 75.



Rhodo el edén de soledad, encuentra en el amor de Rosía su propia negación, por lo que, de tal forma, puede empezar otra vez la historia de los hombres; esta fuerza tensiva, casi ruptura, formará parte integrante de la continuidad erótica pensada por el poeta⁵⁵.

Si para Zambrano el alma en Aristóteles había perdido su condición de mediadora, pues su *filia* era en sí misma un fin, una virtud, la tensión propia de *eros* y de la sabiduría arcaica era expresión verdadera de toda condición medial del alma⁵⁶. Si para Benjamin la verdad en cuanto reino de las ideas –configurada en *El banquete* de Platón describiendo la escala de los deseos eróticos– era el contenido esencial de la belleza, su tarea sería garantizar el ser a lo bello. *Eros* seguirá a la verdad no como perseguidor sino como enamorado, y solo este último podrá testificar que la verdad no es desvelamiento que anule el misterio, sino revelación que le hace justicia. Así, lo bello no saldrá a la luz en el desvelamiento, más bien se prueba en un proceso que, a modo de símil, podría definirse como el llamear del velo al entrar en el círculo de las ideas, como aquella combustión de la obra en la que su forma alcanza su punto culminante de fuerza lumínica⁵⁷. Por contraposición, la imagen del alba de Zambrano se opone a la fuerza lumínica del poder, siendo una iluminación medial, de carácter humilde, en correspondencia con las figuraciones pictóricas de seres iluminados como *El niño de Vallecas* de Velázquez: “Es como si la luz, la simple luz del día al tropezarse con ese rostro lo encontrara ya iluminado, ocupado por una luz anterior, interior, y no tuviera más remedio, de no pasar de largo, de fundirse con ella”⁵⁸.

El amor, entonces, abstrae del objeto amado una imagen ideal, quizá la verdad última de su ser, pero no la realidad total, tal y como se ofrece. La adoración, en cambio, toma y absorbe todo, incapaz de elegir, es absoluta, se hunde y anega, se pierde y esclaviza. Aquí, el amor requiere libertad para existir, la adoración solo se asienta en la esclavitud. En el contexto de la guerra civil, el amor de España –representada pictórica y poéticamente– es adoración que se rinde esclava a la luz: “Toda la sangre de España por una gota de luz”, cantó el poeta Luis Felipe en el momento máximo del último sacrificio⁵⁹.

55. Sicard, *Pablo Neruda*, LII.

56. Zambrano, *Obras Completas III*, 170.

57. Benjamin, *Obras I-1*, 227.

58. Morey, *Monólogos*, 347.

59. Zambrano, *Obras IV-2*, 210.

Amor a la materia

Si en lugar de tanta docta atención como se ha dedicado a glosar el problema del aura y similares, se hubiera atendido a la moral de la escritura que lo enuncia, y que, se recordará, reza como sigue: 'Los conceptos que seguidamente introducimos por vez primera en la teoría del arte se distinguen de los usuales en que resultan por completo inútiles para los fines del fascismo'. Algo tan simple. Y sin embargo, ¿qué prosa no habrían de haber inventado entonces los comentaristas para tratar de estar a la altura de esta exigencia?⁶⁰

La referencia de María Zambrano a la poética de Pablo Neruda se despliega tempranamente en esa otra forma, expresada anteriormente, de sentir la materialidad. Este amor desconocido y en contraposición a la representación griega, cristiana y europea, por su carácter eidético, es comparado con la versión de Baudelaire sobre la decadencia misericordiosa de lo desechado en la figura de la prostituta que pretende redimir⁶¹. Esta poética de la caída que ve la malagueña no se corresponde inmediatamente con la versión de Benjamin, quien le traduce y comenta, actualizándole en *Sobre algunos motivos en Baudelaire* y en *Parque central*, donde desde estas instancias, pone atención al rescate de las imágenes alegóricas y a la creación de las *correspondencias* como semejanzas miméticas –no sensibles–. Reconoce además que configura la experiencia poética moderna a partir de la vivencia del *shock* en la era industrial del alto capitalismo⁶², sobre todo en la producción de la mercancía y en la reproducción técnica de la imagen⁶³.

El aura de la obra de arte, a partir de lo mencionado, pierde relevancia, siendo la política un nuevo espacio para la acción artística⁶⁴. Aquí, la caída es pura alienación, cuestión que Neruda ha cantado desde sus primeras incursiones poéticas, como por ejemplo en *Maestranzas de noche*, pertenecientes a *Crepusculario*⁶⁵. Estas figuraciones seguirán presentes pero aferradas a una penetración infinitesimal de la caída, pues ve el mundo en función de su eterno hundimiento. Zambrano, por su parte, sostiene que esta materialidad nada tiene que ver con la verdad ni con ningún formalismo, es de carácter extraño, pues pertenece a otro pensar y



Luis-Eduardo Hernández-Gutiérrez
El amor a la materia de Pablo Neruda

60. Miguel Morey, *Pequeñas doctrinas de la soledad* (Madrid: Sexto Piso, 2015), 363.

61. Zambrano, "Senderos", 490.

62. Walter Benjamin, *Obras I-2. Sobre algunos motivos en Baudelaire. Sobre el concepto de historia. Parque Central* (Madrid: Abada, 2008), 259.

63. Benjamin, *Obras I-2*, 292.

64. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 394.

65. Neruda, *Antología general*, 8.



sentir⁶⁶. Sin embargo, la experiencia poética del chileno se funda en lo que ve, no se inventa nada; la caída y lo caído no se configuran como pecado, aunque el mestizaje de su origen no sólo cruza el dios cristiano y la espiritualidad de la tierra mapuche, sino también la herencia doctrinaria de una poética latinizante.

Si en su primera etapa Neruda reniega de las influencias, para aparecer en medio de una creación original y de vanguardia, pronto se reconoce dentro de la tensión entre lo clásico y lo más actual de la poesía europea, especialmente española y francesa. Es así como Clasicismo y Romanticismo, Barroco y Surrealismo, se mixturan en un tardo modernismo genuino que no dejará de actualizarse en figuras sociales⁶⁷ donde Whitman, Alonso de Ercilla, Miguel Hernández y García Lorca, entre otros, le confieren el respeto por el esfuerzo y la gracia proletaria, mucho antes de adscribirse al partido comunista. Este poetizar fuertemente vitalista y erótico conecta y se introduce en la presencia de la amada y lo amado en medio de la materia, la que aparece cruzada siempre por su experiencia temporal e histórica. Se dice que el impacto de los tercetos deslumbrantes, el apasionado atavío, profundidad y pedrería de los Alighieri, Cavalcanti, Petrarca, Poliziano le iluminan, y le acercan a Góngora como también la sombra melancólica de Quevedo. Según Selenia Millares, su visión poética se figura panteísta pero no cristiana, pues se cristaliza en el eterno retorno de los ciclos⁶⁸.

El amor en la materia, en el cuerpo, que Quevedo cantaba como “ceniza enamorada”, emblema de la pervivencia material de ese sentir platónico y espiritual, es metabolizado por Neruda hacia un amor pegado a la materia, que se deshace con ella, que en ella se hunde apeteciendo fundirse en sus entrañas⁶⁹. Este no sólo relumbra en el decaer de lo humano sino también por la resonancia de la vida y la muerte de la materia, de su envejecer natural en la humedad de la selva y de los bosques australes. En *Canto general*, por ejemplo, queda patente el origen primigenio de las cosmogonías solares y minerales, pero también las sublimes razas que la conforman y que va configurando en su geografía diversa y cultural. Aquí, fauna y flora se despliegan en la fuerza ancestral de sus materias indígenas⁷⁰. No imita a la materia ni a la vida de la naturaleza, sino que las penetra y las siente

66. María Zambrano, “Pablo Neruda o el amor a la materia”, en *Obras completas IV-1*, 491, 492.

67. Pere Gimferrer, “El espacio verbal de Neruda”, en *Pablo Neruda. Antología general*, comp., Real academia española (Madrid: Alfaguara, 2010), 593.

68. Selenia Millares, “Pablo Neruda y la tradición poética: sombra y luz de un diálogo entre siglos”, en *Pablo Neruda. Antología General*, comp. Real academia española (Madrid: Alfaguara, 2010), LXXVII.

69. Zambrano, *Pablo Neruda o el amor*, 491.

70. Pablo Neruda, *Canto general* (Barcelona: Seix Barral, 2010), 9-25.



en sus diversas existencias y temporalidades siempre acompañadas por el viejo trajinar proletario del día a día en el pueblo, en los bosques, donde desechos y sazones de cazuelas iluminan los fuegos de las antiguas casas maternas.

Aquella descrita rara reminiscencia imagina recuerdos en aromas y colores, donde pétreos cristales escenifican una vida amorosa plena, pero también desde la figuración pura de la naturaleza, como la sustancia vegetal de *Apogeo del apio* y *Entrada a la madera*, hacia la nervadura de su estructura vital, casi mística, pues su iluminación profana penetra en el gesto de lo humano, admirando esas verdes ramas de sol acariciado, así como también en la genuflexión ante esa colosal catedral de frondosidad⁷¹. Este amor a la materia de Neruda que sugiere la mirada de María Zambrano y que da en el clavo, no sólo se justifica en la adscripción del poeta al materialismo histórico de los socialismos reales, sino que es anterior, pues se inmiscuye en la vida primigenia de los elementos, donde el hombre les domina en su quehacer más cotidiano. Su carácter sensual no sólo penetra en la materia, sino que se identifica en la profundidad natural y arquitectónica de los materiales y las herramientas. La experiencia de jornaleros y campesinas, comprendida desde lo expuesto, quiere volver a los originarios territorios, puros e inhabitados. Mares como estrellas milenarias y frondosas selvas “araucanas” se revolucionan para habitar esos espacios utópicos.

No sólo se ha celebrado la continuidad y multiplicidad de los tiempos históricos, sino también la identificación de cada movimiento e interrupción de la materia, encadenada a este devenir oceánico, donde las mareas figuran también los movimientos substanciales del ser, pues se muestran en sus constantes flujos y reflujos. Este otro pensar y sentir va más allá de todo formalismo, se detiene y se zambulle en las profundidades de la materia, es un amor a las diversas formas de habitarla, convocado en sus diversas figuras proletarias, donde lo humano se gesta en la experiencia artesanal y directa que la tañe, talla y dibuja. Las odas a la madera, al vino y al apio conjugan una trinidad inédita en el universo figurativo de un conocer que ilumina una visión singular. Zambrano se identifica con esta forma de ver y sentir milenario de otro continente, que también se acerca a esas otras formar arcaicas de religar, de ir más allá de lo meramente formal y figurativo. El amor a la materia más material se presenta entonces como una adoración poética desde dentro, casi tocando el silencio y el vacío de algún misterio místico⁷².

71. Neruda, *Antología general*, 141-146; Pablo Neruda, “Apogeo del apio”, *Poemas del alma* (blog), s. f., <https://www.poemas-del-alma.com/pablo-neruda-apogeo-del-apio.htm>

72. Zambrano, *Pablo Neruda o el amor*, 492.



Para Benjamin si la naturaleza es mesiánica desde su total y eterna caducidad, lo es porque pone en correspondencia la *restitutio* mundana, como eternidad de un ocaso, con la inmortalidad de la *restitutio* religiosa, a partir de la idea de felicidad, la que fundamenta el orden profano. La relación de éste con lo mesiánico será uno de los elementos esenciales y doctrinarios de la filosofía de la historia, dando lugar a una concepción mística de ella⁷³. Aquí, la intensidad mesiánica sería el otro extremo hacia la meta profana: la felicidad de la humanidad en libertad, por lo que recuperar el carácter simbólico de la palabra, el ser del primer nombrar, conformaría este singular darse de las ideas, muy cercano a la anámnesis platónica, aunque como una suerte de recordar que se despliega hacia un percibir primordial⁷⁴.

Esta imagen muy próxima a la semejanza no sensorial de un primer lenguaje, propio de la mimesis, se daría fundamentalmente en la palabra narrada, pero también en la escritura, siendo ésta un archivo secularizado de lo mágico de esta semejanza. Dicha forma benjaminiana de conectar diferentes órdenes es propia de la poesía, pues la imagen que brinca en la escritura cita a la vieja mimesis presente ya en la lectura de vísceras y constelaciones; esta experiencia mágica es fundamental en la obra de Neruda. El amor a la materia se unifica con la celebración de la vida y sus ciclos, festejando también la multiplicidad de lo otro y conjugando la misteriosa arquitectura primigenia de esos gobiernos, que van surgiendo desde la misma ruina majestuosa de piedra tallada, hacia el eterno ocaso de la naturaleza que choca con el tiempo cósmico. De esta manera, en ese tiempo y en esa historia siempre se conjugan el deseo de la vida en comunidad, cuando lo humano despierta de la muerte y de la explotación en el amor a la acción histórica de sus caminos recorridos, con sus desvelos y accidentados pesares. El amor a los elementos se purifica y complementa con el amor sensual y erótico, donde ruptura y crisis dan paso nuevamente a un nuevo proceso, a un nuevo comienzo.

Despertar naciendo, este amor a la materia se acerca a la vía negativa y mística de lo divino, según Zambrano, surge en cuanto se allega cada vez a un espacio vacío donde sólo hay sentir y contemplación⁷⁵. El habitar lo inhabitado del poeta es un vuelco hacia lo utópico y primigenio, pues siempre quiso volver a ese paraíso de la selva negra, que también denota esos *claros* de las palabras perdidas. Su brinco hacia lo exótico de la naturaleza siempre lo figura en medio de un amor absoluto a la humanidad oprimida, a pesar de que nunca deja de cantar a los

73. Benjamin, *Obras II-1*, 207; GS II, 1991b, 204.

74. Benjamin, *Obras I-1*, 233.

75. Zambrano, "Senderos", 493.



hierros negruzcos del ferrocarril, a la explotación del minero como artesano universal, a la vieja desigualdad escenificada en sus chabolas y en los parques europeos de los señoritos; en esas mismas tierras, canta también la dialéctica del amo y del esclavo, mucho antes de conocer a Hegel. Hay rescate y redención en la misma materia como naturaleza y técnica, en sus ciclos oceánicos y selváticos, en sus procesos constructivos y arquitectónicos, donde hombre y mujer asoman en su plenitud laboriosa y sensual. Por último, reconoce la fuerza proletaria y el accionar de los oprimidos cuando toman conciencia de su condición alienada⁷⁶. Zambrano, también sostiene en esta medida que lo divino de la materia es su mansa y violenta servidumbre, pues nos invita a imitarla.

El amor terrible de la materia acaba por ser amor de entrañas, de la oscura interioridad del mundo⁷⁷, y en Neruda, la figuración de lo decadente se mixtura con el amor a la fuerza oceánica de la materia, en ese eterno desgastarse y mantenerse que puede observarse en algunas obras de arte, ruinas y desechos. Estos esfuerzos escriturales en la penetración figurativa de la materialidad se conectan con la imagen alegórica que recupera Benjamin de Baudelaire, pues la enfrenta al fetiche de la mercancía y a la vivencia del *shock* como experiencia, actualizando dicha figuración que había quedado en desuso⁷⁸. Es importante no olvidar que Benjamin, Zambrano y Neruda son lectores del poeta francés, y que comparten sus referencias poéticas con las *correspondances*. En consideración a lo expuesto, puede entenderse que para este punto la vida mundana, histórica y política se identifican con los ciclos de la naturaleza, sobre todo en su decaer y hundimiento.

En esta instancia, la mirada cristiana choca con la melancolía romántica que se difumina en la inmediatez y cercanía de los desechos que genera la industria del capital. Ya no es la calavera la imagen escritural de la alegoría sino el souvenir como objeto-desecho de un mundo perdido y olvidado, que acaba de pasar, donde no hay recuerdos propios, de acuerdo con Benjamin, sólo *Andenken*. Este esquema expone la transformación de la mercancía en objeto de colección, pues dicho souvenir sólo muestra un mundo perdido, algo pasado de moda. Las *correspondances* de Baudelaire serán las resonancias infinitamente múltiples de toda *Andenken* ajena: “*J’ ai plus de souvenirs que si j’ avais mille ans*”⁷⁹. Estos mundos perdidos, de antes de ayer, se les aparecerán como ruinas y máscaras mortuorias, y así, estos

76. Neruda, *Antología*, 213.

77. Zambrano, “Senderos”, 491.

78. Benjamin, *Obras* 1-2, 216, 290.

79. Benjamin, *Obras* 1-2, 300; *Gesammelte Schriften* 1-2, 689.



espíritus de su presente, se inmiscuyen en viejas y olvidadas formas expositivas, pues les permiten conformar una genuina figuración escritural que les conecta con otras formas de sentir y pensar el conocimiento póstumo de los oprimidos.

Imágenes del pensar y del sentir

Es importante resaltar que la acción –poética y filosófica– de estas escrituras mantiene su fuerza expresiva principalmente en el predominio de la imagen sobre el sentido lógico y discursivo. En la diversidad de sus usos aúnan prosa, poesía lírica y crónica, mixturándose en fragmentos que van más allá de la figuración literaria, pues configuran una serie de imágenes que van penetrando la materialidad histórica en profundidad, generando una constelación figurativa que se despliega con fuerza a nivel ontológico, pero también místico y esotérico. Benjamin les llama en cierta ocasión *Denkbilder* –imágenes pensantes–, donde sueños, alegorías y mitos comparten estos fragmentos⁸⁰. Entonces, la imagen que brinca en la parada dialéctica asume la singularidad de esta forma de pensamiento, fundamentándose en la interrupción de la continuidad dialéctica; a su vez, se configura un esquema de conocimiento que se juega en la tensión de los extremos, sobre todo ante una representación temporal e histórica de los desvalidos. Su búsqueda no es sólo cognoscitiva sino también ética, pretendiendo hacer justicia al conocimiento olvidado de estas tradiciones, especialmente en instancias políticas e históricas catastróficas.

En este contexto, el trabajo de Zambrano se despliega desde un principio en el esfuerzo por superar la razón discursiva de la tradición filosófica para acceder a un sentir poético que desea actualizar un saber primigenio como *ethos* singular. Se citan prácticas estoicas y patrísticas para desdoblarse en una espiritualidad de carácter dionisiaco que permite visionar un despertar mayor, concordando con la versión de Colli: consiste en un sentimiento infinito causado por una imagen creada espontáneamente, a partir de una sensación o experiencia personal. Es precisamente la infinitud de este sentimiento lo que da lugar al carácter dionisiaco, porque la infinitud es lo sobrehumano por excelencia. Ello se explaya en interioridad pura, sentimiento y voluntad hasta desnudarse de las imágenes, y en el hecho de estar en el convencimiento de que en la propia alma está el secreto del mundo⁸¹.

80. Walter Benjamin, *Obras IV-1. Imágenes que piensan* (Madrid: Abada, 2010), 379.

Theodor Adorno también acoge este nombre para todos los fragmentos similares a *Calle de dirección única*. En *Obra completa 11, "Notas sobre literatura"* (Madrid: Akal, 2013), 661. Para la visión del autor del presente trabajo no deja de ser un *hápax* que no volverá a mencionar. La imagen que brinca en la parada dialéctica será su gran aporte filosófico.

81. Giorgio Colli, *Apolíneo y dionisiaco*, trad. Miguel Morey (Madrid: Sexto Piso, 2020), 109.



Desde las coordenadas de los estudios visuales, sin embargo, Elide Pittarello reflexiona sobre la pintura y las imágenes dialécticas en la obra de María Zambrano, comentando que las primeras conforman el pensamiento, pues su filosofía se liga a ramas visuales, visiones de visiones, y exacerbación de los sentidos. A partir de ello, se puede comprender que el sintagma “razón poética”, vertebral en su filosofía, es la síntesis más reveladora del vínculo entre las imágenes y el conocimiento o, mejor, del conocimiento a través de las imágenes como acontecimientos visuales. En su relación con el pintor y escritor Ramón Gaya, por otro lado, concibe a la pintura como el arte de la revelación, representación estética del mundo visible a través de un arte figurativo⁸².

Hacer legible una experiencia singular de pensar –*penser autrement*– es característico de estos intelectos, donde conocer y sentir se inmiscuye en la materia histórica de la humanidad, la que se caracteriza por fijarse en el decaer y hundimiento de la vida; dicha idea se presenta muy cercana a la benjaminiana eternidad de un ocaso⁸³. Es en este contexto que sus figuraciones propician formas dialécticas que se gestionan de forma semejante, aunque no idéntica. Así también, la figura de oxímoron, usada con frecuencia, es parte importante de la escritura zambraniana y nerudiana, pues resalta una experiencia de ascesis donde pensar y sentir se confunden. Aunque la intención principal del poeta chileno no es esta circulación esotérica que trasciende desde la misma materialidad histórica, concuerda en algunas instancias con este despliegue. Por ejemplo, *Entrada a la madera* se aviene muy bien a un rendimiento “metafísico” budista de los ciclos de la naturaleza, según comenta Finlayson en su artículo⁸⁴.

Neruda entra en la materia hundiéndose: “todo se rompe” ha dicho. Ve el mundo en función de caída eterna y su concepción cósmica muestra el ciclo, movimiento y devenir, insistiendo hacia el no-ser, hacia la noche, su dios. Dicha caída en que ve pasar con hado inexorable todos los elementos, unos tras otros, mientras que también con ella expresa el descenso. Seguidamente, entonces, para hablar de lo inorgánico, de lo inferior, busca cambiar su conciencia por la de la madera, como si fuera posible identificarse con ella. En ese anhelo de transformación por vía de analogía y simpatía, el poeta se “maderiza” para escuchar el aliento y la respiración de lo muerto; así, el oxímoron permite una figuración singular que se juega en la

82. Elide Pittarello, “About Painting and Dialectical Images of María Zambrano”, en *The Cultural Legacy of María Zambrano*, editado por Xon de Ros y Daniela Omlor (Cambridge: Legenda, 2017), 156-170.

83. Benjamin, *Obras II-1*, 207.

84. Finlayson, “Tres cantos materiales”, 259.



misma tensión de sus extremos, pues se caracteriza por la unión de dos conceptos antitéticos, cuya función es provocar una particular tensión expresiva⁸⁵, que es típica del emblema barroco, sobre todo en la imagen alegórica. Fue prolífica también en la figuración poética trágica y en la misma sabiduría Helena, especialmente en las imágenes aforísticas de Heráclito.

Esta tensión apunta a una armonización de los contrarios que se juega en una imagen que unifica las variantes contrapuestas a partir de un sentido singular. La poética de Neruda se sostiene principalmente en ella para una figuración que es fundamentalmente alógica, ya que no sólo juega con palabras susceptibles de evocar imágenes con plena independencia de su carga semántica, sino también con imágenes incongruentes en su sentido verbal inmediato, pero con una identificación absolutamente novedosa de elementos y relaciones que van configurando formas e imágenes genuinas, cercanas a una base también facticia. Su formulación poética generalmente da el salto desde la imagen⁸⁶.

En referencia a Benjamin, se reconoce que su dialéctica se queda interrumpida en el movimiento hacia la síntesis, es pura tensión, donde la imagen que brinca lo hace en medio de sus extremos. Este esquema filosófico, a la vez categoría cognoscitiva fundamental, actualiza y cita la imagen de legibilidad propia del lenguaje y la escritura, que como imagen de pensamiento, su configuración filosófica es de larga data⁸⁷. Se sabe que el berlinés insiste en su etapa materialista e histórica –*Das Passagen-Werk*– en la necesidad de hacer un estudio sobre la dialéctica en reposo de Hegel⁸⁸. Según Giorgio Agamben, lo esencial no es el movimiento que en virtud de la mediación conduce a la *Aufhebung* de la contradicción, sino el

85. Millares, “Pablo Neruda y la tradición poética”, LXXIII.

86. Gimferrer, “El espacio verbal de Neruda”, 597.

87. La imagen dialéctica aúna las más importantes figuraciones ontológicas de la historia de la filosofía, desde Simónides en adelante, pasando por Platón y Aristóteles. En cuanto imagen que se fija en la memoria, con la participación de la imaginación y el entendimiento, configurándose más trascendental o sensible, será fundamental para la definición de la experiencia y el conocimiento, sobre todo en la comprensión temporal e histórica de las civilizaciones, sus orígenes y mitos. Contiene los aportes de la dialéctica de Hegel; la figuración monadológica de la relación dialéctica en Leibniz; la figuración originaria e ideal de Goethe para los colores: *Urphänomen*; la reminiscencia involuntaria de Proust; el *Shock* de la experiencia en Baudelaire; el carácter material y espacial de la memoria de Bergson; la imagen onírica del inconsciente de Freud; y el carácter expresivo de las formas y obras históricas: técnicas y artísticas de los surrealistas. Asume el choque de la reproducción técnica de la imagen en el cine y la fotografía, su efecto en el arte y en la política.

88. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 1021. Es interesante ver las diferencias entre las dos versiones de *Paris, capital del siglo XIX*. En un primer momento fueron consideradas como *imágenes desiderativas* o imágenes oníricas, luego bajo la intervención y consejo de Adorno sólo constará como imagen dialéctica. En ella, se hace presente, a la vez que la cosa misma, su origen (*Ursprung*) y su ocaso (*Untergang*). ¿Serán ambas eternas? (eterna caducidad) Benjamin, *Libro de los pasajes*, 38, 45, 1021.



momento de la parada o detención (*Stillstand*), en que el medio queda expuesto como una zona de indiferencia entre los dos términos opuestos. Por lo que esta dialéctica no implicaría un mecanismo lógico –Hegel– sino uno analógico y paradigmático –Platón–. Según la fórmula de Melandri: ni A ni B, la oposición sería bipolar y tensiva. Los dos términos no son ni suprimidos ni constituidos en unidad, sino que se mantienen en una coexistencia inmóvil, cargada de tensiones ⁸⁹.

La imagen dialéctica, incluso con lo desarrollado anteriormente, no deja de estar en medio de una exposición materialista e histórica, como su objeto, pero también se trata de actualizar la representación judía del tiempo mesiánico, donde todo lo que relucía se daba en tensión entre un pretérito olvidado y un instante presente con capacidad de rescatarlo: el ahora de cognoscibilidad como el instante del despertar benjaminiano⁹⁰. El tiempo como semilla, insípido pero fructífero, se encuentra impreso en la materia, conteniendo los signos de lo que ha sido⁹¹. De tal forma, se valida la interpretación de las obras y formas históricas como objetos de investigación, a partir de los cuales se puede configurar una historia singular, especialmente cuando todo ha sido borrado por la tradición de los vencedores.

En Neruda, aunque la imagen predomina por sobre la discursividad de la tradición poética que le precede, la incluye y cita parafraseándola desde otras formas y figuraciones que, en el conjunto de la obra, dan sentido a esos fragmentos y poemas que solitarios podrían parecer inconexos⁹². Se configura a la vez una percepción y un lenguaje genuino, otra forma de ver y contemplar el mundo, donde la vida en la materia, su decadencia y hundimiento compiten con la tradición decimonónica de la fe absoluta en el progreso técnico. Si en Benjamin la imagen dialéctica es el objeto de su materialismo histórico, su penetración virtual de lo más general –*idea* e *ideal*– en lo más individual y extremo⁹³, se hace legible también desde lo

89. Giorgio Agamben, *Ninfas* (Valencia: Pre-texto, 2010), 32.

90. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 465.

91. Benjamin, *La dialéctica en suspenso*, 64.

92. Pere Gimferrer sostiene que la poesía de Neruda vive ante todo del granero del idioma, en un doble sentido. Hay en español una variedad de palabras susceptibles de evocar imágenes con plena independencia de su carga semántica. En esta dirección se orientan, en los años veinte y treinta, Lorca, Alberti y Aleixandre; en francés Tzara, Breton y Juan Larrea. También se da el salto desde la imagen incongruente, en su estricto sentido verbal inmediato, como en los casos de Góngora y Mallarmé. Gimferrer, “El espacio verbal de Neruda”, 597. Neruda hace uso también de la imitación y superposición de emoción textual y de la yuxtaposición de procedimientos expresivos, como por ejemplo en *Oda a Federico García Lorca*. Francisco Briones, *Neruda y García Lorca: La imitación como intensificación poética*, “Pablo Neruda. Antología general”, comp. Real academia española (Madrid: Alfaguara, 2010), 617-621.

93. Benjamin, *Obras I-1*, 231.



insignificante y cotidiano. De ahí que el filósofo se acerque más al artista que al investigador, pues definitivamente este trabaja desde una imagen determinada ⁹⁴.

Es posible que la imagen en la poética de Neruda, sobre todo en sus *Cantos materiales*, se le revele fuera de todo esoterismo como una constelación figurativa de algo que le permita vislumbrar, sentir y mostrar toda la circulación temporal e histórica de lo vegetal. En *Entrada a la madera*⁹⁵, también aparece el desecho vivo de la producción industrial, en medio de la fuerza transformadora del artesano y del peón de tala y aserradero. En esta oda se configura la vida desde la selva originaria hasta su más abismal transformación técnica. En este contexto, la pre y post historia de su objeto poético ponen en tensión una sabiduría ancestral perdida, en contraposición a las fuerzas productivas de una actualidad alienada, sobre todo en las manos del trabajador proletario.

Se reconoce el *Bildraum* nerudiano, o espacio imaginal, que se abre y gatilla desde su acción escritural⁹⁶. El poeta accede y expone su máximo sentir en una suerte de espiritualización de la materia, nos muestra el “alma” de ella, en su decaer y hundimiento, y desde esta instancia, su expresión poética participa de instantes sublimes, donde sentir y pensar se confunden e identifican –como el viejo Nietzsche a orillas del lago Silvaplana en Sils-Maria–. Dichos aparecen como auténticamente vividos, en los que más allá del pasado y del futuro, la vida en su presente es puesta como absoluta e incondicionalmente valiosa⁹⁷. Así mismo acontece con Zambrano, en la búsqueda de la palabra sagrada, que reconoce en ese amor a los materiales sometidos, de una belleza casi dolorosa que no necesita ser vista sino sentida⁹⁸.

Con mi razón apenas, con mis dedos, con lentas aguas lentas inundadas, caigo al imperio de los nomeolvides, a una tenaz atmósfera de luto, a una olvidada sala decaída, a un racimo de tréboles amargos./Caigo en la sombra, en medio de destruidas cosas, y miro arañas, y apaciento bosques de secretas maderas inconclusas, y ando entre húmedas fibras arrancadas al vivo ser de substancia y silencio./Dulce materia, o rosas de alas secas, en mi hundimiento tus pétalos subo con pies pesados de roja fatiga, y en tu catedral dura me arrodillo golpeándome los labios con un ángel./ Es que soy yo ante tu color de mundo, ante tus pálidas espadas muertas, ante tus corazones reunidos, ante tu silenciosa

94. Benjamin, *Obras I-1*, 228.

95. Neruda, *Antología general*, 141.

96. Benjamin, *Obras II-1*, 316.

97. Morey, *Vidas de Nietzsche*, 227, 265.

98. Zambrano, “Senderos”, 492.



multitud./ Soy yo ante tu ola de olores muriendo, envueltos en otoño y resistencia: soy yo emprendiendo un viaje funerario entre tus cicatrices amarillas: soy yo con mis lamentos sin origen, sin alimentos, desvelado, solo, entrando oscurecidos corredores, llegando a tu materia misteriosa./Veo moverse tus corrientes secas, veo crecer manos interrumpidas, oigo tus vegetales oceánicos crujir de noche y furia sacudidos, y siento morir hojas hacia adentro, incorporando materiales verdes a tu inmovilidad desamparada./Poros, vetas, círculos de dulzura, peso temperatura silenciosa, flechas pegadas a tu alma caída, seres dormidos en tu boca espesa, polvo de dulce pulpa consumida, ceniza llena de apagadas almas, venid a mí, a mi sueño sin medida, caed en mi alcoba en que la noche cae y cae sin cesar como agua rota, y a nuestra vida, a vuestra muerte asidme, a vuestros materiales sometidos, a vuestras palomas neutrales, y hagamos fuego, y silencio, y sonido, y ardamos, y callemos, y campanas.⁹⁹

Escrituras críticas

Se comentaba que estas prosas del pensar se conectan a una figuración singular que va más allá de los límites ilustrados, queriendo actualizar un conocer originario, cuyo carácter doctrinario le permitiría tensionar un pensar antiguo y otro novedoso. A su vez, se hacen parte de la crítica a la idea de progreso típicamente burguesa, junto a su concepto de cultura modernista e industrial; mientras que asumen la alienación propia del capitalismo epocal de su presente, especialmente en la relación de la persona y su componente de multitud en la gran urbe.

Benjamin propone la eliminación de la relación de esta idea con los conceptos de catástrofe y cultura, sobre todo la representación homogénea y vacía del tiempo histórico, junto al carácter causal de los acontecimientos¹⁰⁰. Por su lado, Zambrano se posiciona en contra de la razón discursiva, asentándola en la paradoja metafísica fundamentadora de la doctrina liberal¹⁰¹, pero también en el funcionamiento fascista de la inteligencia: el poder de enmascarar y de falsificar¹⁰². En cambio, sostiene que la razón histórica, desplegada por la filosofía, efectuaba una acción para despertar del sueño utópico, del ensueño de la razón, insistiendo en la historia al mandato de la voz antigua de Heráclito, quien

99. Neruda, *Antología general*, 142-143.

100. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 442, 470.

101. Zambrano, "Senderos", 403.

102. Zambrano, "Senderos", 407.



llamaba a despertar a los hombres de su tiempo, a despertar sin dejar de soñarse. La segunda República española, por ejemplo, participaría de esta figura de sueño lúcido, en cuanto acción utópica, proyecto y realidad¹⁰³.

Zambrano, así mismo, intuye la importancia del transfundir imágenes e iconos del pasado para volverlos a la vida, desde una pureza de ánimo que exigía una mirada “limpia” ante ellas. Si la imagen participada en la memoria y en la conciencia, captaba y rescataba la esencia en forma sensible y apresada en concepto, la imagen de la imagen, virtud y justificación del arte imaginativo, captaría mejor la esencia de la cosa real. Esto se debe a que cuando alguien percibe en la cosa real su esencia y consistencia, la apresa y fija, lo que provoca, por consiguiente, que cosa, persona y paisaje puedan elevarse a categoría de icono, como forma sagrada que guarda un secreto. Entonces, saber contemplar será saber mirar con toda el alma, con toda la inteligencia y hasta con todo el cuerpo, será participar de la esencia contemplada en la imagen, hacerla vida. Es así como, a partir de aquí, se está más allá de la memoria y del olvido¹⁰⁴.

En ambos filósofos es fundamental la acción de despertar, la que se unifica en la imagen, en el sentimiento y en una experiencia singular de rememoración, donde acción y contemplación confluyen en una constelación figurativa que religa y actualiza un pretérito olvidado en un instante singular. Zambrano al fijarla en el sentir la abstrae como icono, forjado por el amor y el odio, pero también por el concepto, especialmente cuando la imagen encierra la finalidad¹⁰⁵. Por su lado, Benjamin la expone en el *interés* del investigador al configurar su objeto histórico: la manera en que, como actualidad superior se expresa, es lo que produce una imagen de legibilidad, por la que se lo entiende¹⁰⁶. Ello permite sentir la ascensión del ser de antaño a la superior concreción del ser-actual, (*Jetztsein*), ¡del estar-despierto!¹⁰⁷, así, desde este contexto, Benjamin sostiene que cada época no sólo sueña la siguiente, sino que soñadoramente, apremia su despertar. Para Susan Buck-Morss, por ejemplo, la configuración de las imágenes dialécticas buscaba despertar al sujeto colectivo por medio de un *Shock*, no sólo para sacudir las ilusiones de su sueño, sino también para poner sus impulsos a disposición de la revolución¹⁰⁸.

103. Zambrano, *Delirio y destino*, 75.

104. Zambrano, *Delirio y destino*, 178, 179.

105. Zambrano, “Claros del bosque”, 145.

106. Walter Benjamin, *Obras V-1. Obra de los pasajes* (Madrid: Abada, 2013), 634.

107. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 397; *Das Passagen-Werk*, 495.

108. Buck-Morss, *Walter Benjamin*, 32.



Hernán Loyola afirma que el retorno al *Día-Urbe*, su segunda etapa poética, podría estar en correspondencia con la experiencia poética de la catástrofe benjaminiana, cuando la vivencia del *Shock* ha sido transformada en norma. Alcanza entonces su amarga representación en *Débil del alba*, poema que declama la irrenunciable tenacidad del sujeto en dar testimonio del día y de la realidad que lo rechaza¹⁰⁹. Al dejar atrás el afán del sujeto grandilocuente de *Crepusculario*, reniega de esa forma escritural para siempre, donde además sus visiones utópicas naturalistas de los objetos culturales serán mixturadas por un pasar singular, más allá del devenir causal, lo que le permite individualizar y aterrizar su figuración poética, haciéndola más cercana a la insignificante y cotidiana caída de la materia, de la naturaleza y de la vida. Este pasar, también cotidiano del desventurado, no solo se transparenta en esa eterna caducidad, sino también en la opresión del vencido en medio de las ruinas de la historia. El alba aparece en el cotidiano afán de la derrota que, día a día, convalece en el esfuerzo de una rememoración que no termina de olvidar la caída.

Para Benjamin, el lenguaje ha significado que la memoria no es un instrumento para la exploración de lo pasado sino su escenario, donde se ubica como el medio de lo vivido, como la tierra que se constituye en medio, dentro del cual las ciudades muertas yacen en ruinas sepultadas. Lo expuesto permitiría rescatar y restaurar el conocimiento enterrado¹¹⁰, pues estaría impreso en la materia de las obras. De tal forma, la configuración benjaminiana de la historia cuenta con los desechos del capital. Lo importante será exponerla a partir de auténticas formas o fenómenos¹¹¹, fijándose en el carácter genuino de estas figuraciones. La fantasmagoría como forma originaria hace legible nuevamente el siglo XIX; pues como genuina historia expone el mito moderno del eterno progreso, que siguiendo la recomendación de Engel se intenta salir del pensar burgués¹¹². De ahí que leer

109. Hernán Loyola, "Guía a esta selección de Neruda", en Pablo Neruda. *Antología General*, comp. Real academia de la lengua (Madrid: Alfaguara, 2010), XC. "El día de los desventurados, el día pálido se asoma con un desgarrador olor frío, con sus fuerzas en gris, sin cascabeles, goteando el alba por todas partes: es un naufragio en el vacío, con un alrededor de llanto [...] Yo lloro en medio de lo invadido, entre lo confuso, entre el sabor creciente, poniendo el oído en la pura circulación, en el aumento, cediendo sin rumbo el paso a lo que arriba, a lo que surge vestido de cadenas y claveles, yo sueño, sobrellevando mis vestigios morales. // Nada hay de precipitado ni de alegre, ni de forma orgullosa, todo parece haciéndose con evidente pobreza, la luz de la tierra sale de sus párpados no como la campanada, sino más bien como las lágrimas: el tejido del día, su lienzo débil, sirve para una venda de enfermos, sirve para hacer señas en una despedida, detrás de la ausencia: es el color que solo quiere reemplazar, cubrir, tragar, vencer, hacer distancias. // Estoy solo entre materias desvinculadas, la lluvia cae sobre mí, y se me parece, se me parece con su desvarío, solitaria en el mundo muerto, rechazada al caer, y sin forma obstinada". Neruda, *Antología general*, 75.

110. Walter Benjamin, *Obras VI. Crónica de Berlín* (Madrid: Abada editores, 2017), 645.

111. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 464.

112. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 478.



la historia como libro sagrado contenga la fuerza de la interpretación y de una contemplación originaria, pues la verdad, revelada en las imágenes escriturales terminará desplegándose en la tensión histórica de su configuración. Si su dialéctica materialista actualiza la representación judía y mesiánica de la historia, como instante legibilidad, tanto la chance revolucionaria como la puerta por donde podía entrar el mesías quedaba abierta para cada instante¹¹³.

María Zambrano ha expuesto su sentir y el de su generación hacia el despertar político¹¹⁴; el recuerdo del espíritu libertario del pueblo español aparece junto a la violencia de la fuerza reaccionaria de los estamentos de tradición absolutista, de las cortes conservadoras y los militarismos colonialistas¹¹⁵. El golpe de Estado, la catástrofe de la guerra civil y la dictadura le muestran el camino hacia el exilio¹¹⁶, como también, con la nueva guerra mundial europea, se le aparece la confirmación del origen violento del mismo pensar filosófico y de su razón discursiva¹¹⁷. A partir de aquí, su obra se configura en una prosa del pensar que se esfuerza por penetrar la alteridad, desde un sentir que busca el origen, desde la soledad poética del escritor que busca entregar al otro una experiencia singular¹¹⁸. Su ejercicio se impone en la imagen que aparece en medio de la palabra, más allá de la idea y del concepto, revelándole algún misterio en dirección hacia la verdad, que finalmente brinca en la misma acción escritural.

El sentir desciende a las entrañas históricas para superarlas; asciende hacia una iluminación del alba, para luego acceder a un no-lugar del alma, como esos claros del bosque que se aparecen en algunos instantes del despertar espiritual. Si hay algún lamento en Nietzsche por la falta de coraje de la filosofía para acceder a los espacios usados por la religión y la poesía, ese sería el mensaje en la botella y aviso para navegantes¹¹⁹. Para Zambrano la filosofía se habría apropiado de éstos, sobre todo en la figura del Estado como intermediario del espíritu absoluto y del hombre, pues resultaba deificado como en Hegel¹²⁰. En una primera instancia la identidad de sentir y pensar será necesaria para la crítica del presente catastrófico, pues deseaba ir más allá de la razón liberal; sin embargo, ya instalados en

113. Benjamin, *La dialéctica en suspenso*, 92.

114. Zambrano, "Senderos", 397.

115. Zambrano, "Senderos", 411.

116. Zambrano, "Senderos", 415-422.

117. Zambrano, "Senderos", 408.

118. Morey, *Monólogos*, 35.

119. Morey, *Monólogos*, 208.

120. Zambrano, *Persona y democracia*, 449.



la madurez de su obra nos encontramos que la mediación de su reflexión pone en tensión una espiritualidad que, en presencia de vida y pensamiento, se sintetizará en ser y sentir. Como otra forma de acceder a esos instantes de ascesis, la acción escritural se transparenta en una figuración poética¹²¹, pues busca fijarse en unas pocas palabras sagradas.

La singular metafísica expuesta configura a Cervantes como iluminado, que en el instante de su despertar aún a vida y verdad, en una extraña, doble y única historia, la de los hechos transformados en sucesos; la historia no escrita de la inexistencia de la verdad o la verdadera historia de la verdad¹²². Así, el *Quijote* logra una unidad que trasciende a la novela, hace de su tiempo sucesivo el tiempo del proceso de la libertad y lo lleva a un instante uno y único del que ha partido y al que vuelve en un círculo que no es el eterno retorno. Esta novela ha sido vencida por la vocación de un “más” que se esconde tras la libertad y que desde ella llama; donde aparece ese “algo” que hace ir al encuentro del alba¹²³. Para acceder a una experiencia superior de comunión, en la palabra originaria busca la unidad de lo divino y lo humano en la revelación escritural de la verdad. Zambrano actualiza no sólo una doctrina olvidada, sino que también configura una fenomenología mística, donde la contemplación se dirige a esos fenómenos originarios casi inefables, donde la imagen y la figuración irán en declive en relación con el pensar. Sin embargo, en el ámbito de su representación poética, sus imágenes del sentir absoluto configuran una *gnosis* singular, y va figurando un saber total, donde pensar es, ante todo, como raíz, como acto, descifrar lo que se siente, entendiéndolo como sentir originario del hombre, el ser que padece su propia trascendencia¹²⁴.

A modo de conclusión

Este ensayo filosófico ha expuesto el origen (*Ursprung*) de la imagen en la escritura, ese ir más allá, tanto de la poesía como de la filosofía¹²⁵. De esta manera, Benjamin y Zambrano se encuentran con Neruda en el eterno decaer de la materia, en su esfuerzo por cantar y mostrar el pasar de las cosas que pasan, su sentido y valor. Del mismo modo, pueden unirse en la legibilidad de este cause que también religa

121. Zambrano, “De la Aurora”, 346.

122. Zambrano, *Obras Completas III*, 707.

123. Zambrano, *Delirio y destino*, 396.

124. Morey, *Monólogos*, 308.

125. Morey, *El orden de los acontecimientos*, 44.



desde una imagen con tinte teológico, pues su rendimiento doctrinario apunta a la vieja verdad, que fue contenido primigenio de la belleza, y que ahora se transfigura políticamente en el tiempo histórico de los oprimidos, pues está impreso en sus obras de arte y ruinas. También desecho y suvenir constelarán la idea de catástrofe para los siglos venideros, donde la fantasmagoría del alto capitalismo decimonónico se transformará en *Lager* y genocidio. Y en la nueva América, un vuelco luminoso de lo más mundano, en el detalle descriptivo de la esencia de su vida y de su muerte. Al devenir odas el Apio, la Madera, y el Vino se aproximan a la materia histórica y política de las clases proletarias. A partir de aquí, la dignidad de la materia estalla en la acción del artesano milenario y en el erótico devenir de la naturaleza, en una suerte de *flor primigenia* que contiene su totalidad fulgurante-*Urpflanze*-, o como dice el poeta: “el primordial árbol caoba”¹²⁶. Recuerda, sueña y añora los desechos y las ruinas históricas, nombrándolas cada día en el eterno decaer humano.

Canta también sobre la esencia material intervenida, desde sus obras y formas arcaicas, subalternas, hasta el obrar de los poetas muertos en la guerra civil española. Federico García Lorca y Miguel Hernández, entre el verde color oliva de la lumbre señorial y el sulfuro solar del pastor, inmenso y humilde. Ambos extremos, poéticos y de clase, se religan en la figuración nerudiana que les hace brillar en su hundimiento material, a la vez, que les potencia en su presencia de espíritu. De esta forma, penetra en lo *inhabitado utópico*, cuyo esfuerzo por hacer sentir la imagen en la palabra configura un nuevo lenguaje, pletórico de tropos y singulares tensiones. Repetidamente construye, además, nuevas formas para esas materias virginales; la naturaleza se presenta exuberante y cósmica en el trato respetuoso de los hombres y mujeres trabajadoras. En *Canto General* no sólo aparecen las historias de liberación y conflictos de América, sino también el origen de sus cosmogonías, con sus ríos estelares, mucho antes de la peluca y la casaca¹²⁷. En este punto vuelve sobre esos espacios imaginales que se gestan en la misma acción política y creativa de los mundos de antaño, y los figura con la convicción del profeta que, al igual que Benjamin y su ángel de la historia, está vuelto hacia atrás, dándole la espalda al futuro, pues los homenajes sólo se realizan a las generaciones olvidadas; manifiesta entonces sus esfuerzos y sufrimiento, sus acciones revolucionarias: “yo vengo a hablar por vuestra boca muerta”¹²⁸.

Si las imágenes han conformado el pensamiento occidental, desde su abstracción y figuración escritural, la filosofía ha estado ligada a una estética imaginal que va

126. Neruda, *Canto general*, 11.

127. Neruda, *Canto general*, 9.

128. Neruda, *Canto general*, 42.



más allá de lo visual, donde visiones de visiones y exacerbación de los sentidos permiten ir más allá de los límites establecidos por la propia percepción de la mirada. Entonces, dónde estaría la justa distancia y la correcta perspectiva si la mira se fija en aforismos y fragmentos de pensamientos, que además confluyen en una dialéctica que se hace legible en la tensión de los extremos. Aquí, paradojas y aporías aparecen resueltas en el poético oxímoron, pues todo se juega en el carácter expresivo de una experiencia del pensar que se fundamenta *en* el lenguaje. En *Las palabras y las cosas*, a raíz de la descripción de *Las meninas*, Foucault sostiene que por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, metáforas y comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen, no es el que despliega la vista, sino el que define las sucesiones de la sintaxis¹²⁹.

Cuando Morey sostiene con Blanchot que hablar no es ver, e inversamente con Foucault que ver no es hablar, lo hace para reafirmar lo que acontece en el intersitio y en la disyunción de ambas, pues ahí se hace el pensar¹³⁰. Se vuelve sobre la experiencia enunciativa del pensamiento que se esfuerza hacia lo extremo, hacia lo impensado, como el habitante nómada que cruza la distancia entre ver y hablar, pues quiere ir más allá de lo visual y representativo¹³¹. Benjamin coge el montaje fotográfico y sonoro para introducirlo en la escritura, donde sus imágenes-pensantes y sus imágenes dialécticas configuran nuevas formas expresivas, junto a sueños, citas y comentarios, a su vez que constelan otras ideas, *ad hoc* a esos nuevos esquemas y objetos de conocimiento. Desde este contexto, el zambraniano sintagma “razón poética” sería la síntesis más reveladora del vínculo del conocimiento a través de las imágenes como acontecimientos, pues es ahí, en la escritura, donde se juega la figuración de la palabra sagrada, intuida en ciertos instantes.

Entonces, estos intelectuales se conectan en la fuerza expresiva de su escritura, coincidiendo con una razón vital, cuyo sentir es absolutamente poético. Así mismo, trascienden sus exilios históricos hacia espacios utópicos y gnósticos que citan el vacío del místico y la profunda convicción de un despertar político y revolucionario. En sus figuraciones aparecen una serie de prácticas políticas y éticas que están en correspondencia con la filiación materialista e histórica de los primeros socialismos¹³², pero influenciada por la interpretación revolucionaria del Surrealismo.

129. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas* (Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2005), 19.

130. Morey, *Escritos de Foucault*, 283.

131. Morey, *Escritos de Foucault*, 291.

132. Zambrano, “Senderos”, 410.



Todos se acercan a la tradición de los oprimidos, asumen su representación histórica en medio de la borradura del vencedor. Es así como su figuración temporal se aviene mejor a la forma de bucle, donde el instante presente abre y actualiza el pasado olvidado, pues se vuelca dialécticamente en una imagen que sólo pueden abrir las generaciones venideras. La imagen que brinca en la parada dialéctica es como un torbellino que envuelve la materialidad del pasado para actualizarla en un instante de legibilidad. Zambrano también comparte este carácter de brinco de la historia, pues está en correspondencia con la tensión propia de la figura de oxímoron y de la armonía de los contrarios que predomina en sus tropos literarios. Si estos tres intelectos coinciden en la imagen, es porque ponen en relación sentir, pensar y ser, desplegándose en confluencia y configuración con la realidad histórica, también espiritual y material. Actualizan una experiencia primigenia de conocer en una experiencia política de pensar, que se identifica con un sentir absolutamente contrario a cualquier estetización fascista de la realidad.

María Zambrano hace legible el amor a ese otro “pasar de las cosas que pasan”, más allá de lo puramente formal y figurativo, pues se detiene en esa belleza casi dolorosa de la materia. Este amor rompe los límites en que los seres y las cosas yacen, porque libera de la cárcel de la forma la viva materia que espera inerte su hora de salir. En este sentir, además, la verdad lleva su luz hacia adentro para que se hunda en ese conocimiento tan inmediato sin nombre, donde la visión se pliega en adoración. Amor, terrible amor de la materia, que acaba en ser amor de entrañas y de la oscura interioridad del mundo. Así, el carácter expresivo de ruinas y desechos se despliegan también en esa otra legibilidad que le brinca a la “persona humana”, una vez que haya descendido a sus entrañas y a los ínferos históricos, para ascender de ambos. Desde esta perspectiva, el amor deshace como crea, y su mejor obra puede que sea la destrucción, porque destruye los límites en que los seres y las cosas yacen oprimidos. Terrible amor que devora cuanto toca, porque no se cree que la forma sea la verdad sino materia; adoración desde dentro a la materia sin figura, a la materia más material, virgen y madre¹³³. Si se pone la mira en las ruinas de nuestros antepasados, en sus altares sagrados, se actualizan desde un instante de legibilidad, donde cause, brinco y grieta anuncian que: “el origen es la meta” –*Ursprung ist das Ziel*–¹³⁴.

133. Zambrano, *Pablo Neruda o el amor*, 491.

134. Benjamin, *Obras I-2*, 315; Benjamin, *Gesammelte Schriften. Band I-2*, 701.

Bibliografía

Fuentes primarias

- [1] Benjamin, Walter. *Briefe I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- [2] Benjamin, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- [3] Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften. Band I. Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Zentralpark. Über den Begriff der Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- [4] Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften. Band II. Über das Programm der kommenden Philosophie. Theologisch-politisches Fragment. Der Surrealismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- [5] Benjamin, Walter. *La Dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Introducción, traducción y comentarios de Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: Lom/Arcis, 1995.
- [6] Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften. Band V-1, V-2. Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- [7] Benjamin, Walter. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2007.
- [8] Benjamin, Walter. *Obras I-1. El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán. "Las afinidades electivas" de Goethe. El origen del "Trauerspiel" alemán*. Madrid: Abada, 2007.
- [9] Benjamin, Walter. *Obras II-1. Fragmento teológico-político. Surrealismo. Sobre el programa de la filosofía venidera*. Madrid: Abada, 2007.
- [10] Benjamin, Walter. *El narrador*. Introducción, traducción y notas de Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008.
- [11] Benjamin, Walter. *Obras I-2. Sobre algunos motivos en Baudelaire. Sobre el concepto de historia. Parque Central*. Madrid: Abada, 2008.
- [12] Benjamin, Walter. *Obras IV-1. Imágenes que piensan*. Madrid: Abada editores, 2010.
- [13] Benjamin, Walter. *Obras V-1. Obra de los pasajes*. Madrid: Abada editores, 2013.
- [14] Benjamin, Walter. *Obras VI. Crónica de Berlín*. Madrid: Abada editores, 2017.
- [15] Neruda, Pablo. "Apogeo del apio". *Poemas del alma* (blog), s. f. <https://www.poemas-del-alma.com/pablo-neruda-apogeo-del-apio.htm>
- [16] Neruda, Pablo. *Antología General*. Madrid: Alfaguara, 2010.
- [17] Neruda, Pablo. *Canto General*. Barcelona: Austral. Seix Barral, 2010.
- [18] Zambrano, María. "Pablo Neruda o el amor a la materia". En *Obras Completas IV* tomo 1, 489-495. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.





- [19] Zambrano, María. *Delirio y destino: los veinte años de una española*. Madrid: horas y Horas, 2011.
- [20] Zambrano, María. "Claros del bosque, De la Aurora, Senderos". En *Obras completas IV* tomo 1, dirigida por Jesús Moreno Sanz, 77-582. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.
- [21] Zambrano, María. *Obras completas IV. Libros (1977-1990). Notas de un método. Algunos lugares de la pintura. Los bienaventurados*, tomo 2. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019.
- [22] Zambrano, María. *Obras completas III. El hombre y lo divino. Persona y democracia. España, sueño y verdad*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2022.

Fuentes secundarias

- [23] Adorno, Theodor. *Notas sobre literatura. Obra completa 11*. Madrid: Akal, 2013.
- [24] Agamben, Giorgio. *Ninfas*. Traducido por Antonio Gimeno. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- [25] Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2001.
- [26] Buck-Morss, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Traducido por Mariano López Seoane. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- [27] Colli, Giorgio. *Apolíneo y dionisiaco*. Traducido por Miguel Morey. Madrid: Sexto piso, 2020.
- [28] Colli, Giorgio. *El nacimiento de la Filosofía*. Traducido por Carlos Manzano. 3ª reimpresión. Barcelona: Tusquets, 2022.
- [29] Eiland, Howard y Jennings, Michael, eds., *Walter Benjamin. Una vida crítica*. Traducción de Elizabeth Collingwood-Selby. Madrid: Tres puntos, 2020.
- [30] Pittarello, Elide. "About Painting and Dialectical Images of María Zambrano". En *The Cultural Legacy of María Zambrano*, editado por Xon de Ros y Daniela Omlor, 156-170. Cambridge: Legenda, 2017.
- [31] Finlayson, Clarence. "Pablo Neruda en tres cantos materiales". *Anales De La Universidad De Chile: Estudios sobre Pablo Neruda*, no. 157-160, (enero-diciembre 1971):157-262. <https://doi.org/10.5354/0717-8883.1971.22386>
- [32] Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2005.
- [33] Foucault, Michel. *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros, II*. Madrid: Akal, 2014.
- [34] Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*. (3ª edición). Traducción de Martí Soler. Madrid: Siglo XXI, 2023.
- [35] Gimferrer, Pere. "El espacio verbal de Neruda". En *Pablo Neruda. Antología General*, 593-598. Madrid: Alfaguara, 2010.



- [36] Levi, Primo. *El sistema periódico*. Traducido por Carmen Martín. Barcelona: Península, 2017.
- [37] López de Santa María, Pilar. *Arthur Schopenhauer. Sobre la visión y los colores*. Madrid: Trotta, 2013.
- [38] Loyola, Hernán. “Guía a esta selección de Neruda”. En *Pablo Neruda. Antología General*, compilado por Real academia española, LXXXV-CX. Madrid: Alfaguara, 2010.
- [39] Marchesoni, Stefano. *Walter Benjamin’s Konzept des Eingedenkens. Über Genese und Semantik einer Denkfigur*. Berlin: Kadmos, 2016.
- [40] Millares, Selena. “Pablo Neruda y la tradición poética: sombra y luz de un diálogo entre siglos”. En *Pablo Neruda. Antología General*, compilado por Real academia española, LV-LXXX. Madrid: Alfaguara, 2010.
- [41] Morey, Miguel. “Ver no es hablar. Cinco apuntes para una reflexión y una posdata”, ed., *Escritos sobre Foucault*. Madrid: Sexto Piso, 2014: 283-292.
- [42] Morey, Miguel. *Pequeñas doctrinas de la soledad*. Madrid: Sexto Piso, 2015.
- [43] Morey, Miguel. *Vidas de Nietzsche*. Madrid: Alianza, 2018.
- [44] Morey, Miguel. *Monólogos de la bella durmiente. Sobre María Zambrano*. Madrid: Alianza, 2021.
- [45] Morey, Miguel. *El orden de los acontecimientos*. Madrid: Alianza, 2023.
- [46] Muñoz, Fernando. *Presentación a Obras Completas III* por María Zambrano. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2022.
- [47] Pangritz, Andreas. “Teología”. En *Conceptos de Walter Benjamin*, editado por John M. Opitz y Erdmut Wizisla (Buenos Aires: Las cuarenta, 2014).
- [48] Piedras-Monroy, Pedro. *Max Weber y la India*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2015.
- [49] Richter, Gerard. “Una cuestión de distancia. La calle de dirección única a través de los pasajes”. En *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, compilado por Alejandra Uslenghi, 237-282. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2010.
- [50] Sicard, Alain. “Pablo Neruda: Entre lo inhabitado y la fraternidad”. En *Pablo Neruda. Antología General*. Madrid: Alfaguara, 2010.
- [51] Vargas, Mariela. “Nachleben [pervivencia] e historicidad en Walter Benjamin”. *Veritas. Revista de Filosofía y Teología*, no. 38 (2017): 35-50.

