

Goretti Ramírez

Concordia University, Montreal, Canadá
goretti.ramirez@concordia.ca

El filósofo es un bailarín: María Zambrano y la danza

The philosopher is a dancer: María Zambrano and dance

Resumen

Recepción: 2 de septiembre de 2019
Aceptación: 3 de octubre de 2019

Aurora n.º 21, 2020, págs. 62-73

Este artículo explica por qué la reflexión sobre la danza es un elemento central para entender el método de conocimiento propuesto por María Zambrano. Enfocándose especialmente en sus cuatro últimos libros, identifica y analiza tres ingredientes definitorios de su noción de la danza: el seguimiento y la circunambulación; la imitación de los movimientos de la naturaleza (que incluye una conexión con las ideas de Isadora Duncan); y el pensamiento de Nietzsche.

Palabras clave

María Zambrano, danza, método, Isadora Duncan, Friedrich Nietzsche.

Abstract

This article explains why María Zambrano's reflections on dance are crucial for understanding her proposed method of knowledge. With a special emphasis on her four final books, it identifies and analyzes three key elements in her notion of dance: following and circumambulation, imitation of nature's movements (including a connection with Isadora Duncan's ideas), and Nietzsche's philosophy.

Keywords

María Zambrano, dance, method, Isadora Duncan, Friedrich Nietzsche.

I. Introducción

1. Zambrano, M., *Los bienaventurados*, Enquist Källgren, K., Fenoy Gutiérrez, S. y Moreno Sanz, J. (eds.), en *Obras completas*, vol. IV, tomo 2, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019, pág. 413.

2. Zambrano, M., *Notas de un método*, Muñoz Vitoria, F. (ed.), en *Obras completas, ed. cit.*, vol. IV, tomo 2, 2019, pág. 48.

3. *Idem*.

4. *Ibidem*, pág. 31.

5. *Ibidem*, pág. 39.

Al carácter sinuoso del pensamiento de María Zambrano contribuyen varios factores. Una sintaxis serpenteante, a ratos trabajosa, es cauce para un vaivén de ideas que, lejos de acoplarse en una dialéctica cerrada, balancean el sentido de los textos. Se trata de una propuesta filosófica marcada por la idea del movimiento. Frente a «la experiencia de la inmovilidad desde la cual se mira lo móvil»¹ y «el camino recto que la inteligencia traza en obediencia a una voluntad declarada, impronta de una finalidad a conseguir [*sic*] por el camino más corto»² que, según María Zambrano, han caracterizado a la filosofía, es preciso atender a «las intenciones siempre curvilíneas de la vida elemental»³ y «fluir sin pretensión de llegar a un final»,⁴ guiándose por un nuevo método que sea «un camino a recorrer [*sic*] una y otra vez».⁵

Del mismo modo, los textos zambranianos despliegan un significativo abanico de referencias expresas a la condición móvil y sinuosa de la vida del hombre. Se inscriben aquí figuras como el exiliado, el discípulo que sale de las aulas y va «recorriendo bosques, de claro en claro»,⁶ el idiota «siempre errante»⁷ o el *homo viator*: «Es el camino que más vale llamar sendero, vereda, vericuetto, trocha o camino de sirga, el camino recibido por el hombre y sólo ensanchado, cuando se puede, a fuerza de ser recorrido».⁸ En este campo semántico de lo móvil y sinuoso se inscribe además una referencia de gran relevancia para comprender el pensamiento zambraniano: la danza. Aunque aparece en todas las épocas de su trayectoria, resulta especialmente significativa en sus cuatro últimos libros: *Claros del bosque* (1977), *De la Aurora* (1986), *Notas de un método* (1989) y *Los bienaventurados* (1990).⁹ Estas referencias pueden apuntar a la actividad de la danza misma (principalmente en su dimensión artística y en rituales sagrados), pero también a la danza como movimiento propio del hombre, de la naturaleza o del pensamiento.

Algunos críticos han reparado en el papel de la danza en la obra zambraniana. Entre ellos, Jesús Moreno Sanz observa que *De la Aurora* «muestra como una cierta danza y un a modo de canto del pensamiento»,¹⁰ al mismo tiempo que Francisco Martínez González se refiere a la «danza del pensamiento»¹¹ zambraniana. Sin embargo, existe todavía un vacío crítico a la hora de detallar por qué la danza resulta fundamental para entender el método de conocimiento zambraniano. Con el fin de contribuir a una exploración inicial de la cuestión, este estudio propone la consideración de tres aspectos complementarios entre sí: el seguimiento y la circunambulación; la imitación de la naturaleza; y el pensamiento de Friedrich Nietzsche. El conjunto muestra que la consideración de la danza contribuye a comprender la relevancia del cuerpo en el método zambraniano, donde pensar se caracteriza por el movimiento y el filósofo resulta, en última instancia, un bailarín.

II. Seguimiento y circunambulación

La trayectoria filosófica de María Zambrano aparece constantemente puntuada por referencias al arte y las artes, entendidas tanto en un sentido clásico (sobre todo música y pintura) como más moderno (cine). Ejemplos notables son el libro *Algunos lugares de la pintura* (1989), que recoge textos escritos a lo largo de más de cincuenta años, o las cruciales reflexiones sobre la música en la gran mayoría de sus libros. La danza, por su parte, suele ocupar un espacio menos explícito y regular, pero también significativo. Por ejemplo, durante su infancia y juventud Zambrano vive una etapa de inclinación a la música en la que conoce la existencia de la bailarina Anna Pávlova y la Compañía de Diáguilev.¹² En el epistolario de madurez con su amiga Reyna Rivas alude a los bailarines Alejandro Sakaroff y Clotilde von Derp,¹³ así como a un texto perdido sobre la también bailarina María Eugenia Barrios (hija de Armando Barrios y la

6. Zambrano, M., *Claros del bosque*, Gómez Blesa, M. (ed.), en *Obras completas, ed. cit.*, vol. IV, tomo I, 2018, pág. 83.

7. Zambrano, M., «Un capítulo de la palabra: “El idiota”», *España, sueño y verdad*, Moreno Sanz, J. (ed.), en *Obras completas, ed. cit.*, vol. III, 2011, pág. 779.

8. Zambrano, M., *Notas de un método, op. cit.*, pág. 48.

9. Existen otros dos libros publicados en esta etapa final, aunque escritos anteriormente: *Senderos* (1986) y *Algunos lugares de la pintura* (1989).

10. Moreno Sanz, J., «Anejo a “De la Aurora”», en *Obras completas, ed. cit.*, vol. IV, tomo I, 2018, pág. 689.

11. Martínez González, F., *El pensamiento musical de María Zambrano*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2008, pág. 122. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/1998> (última consulta: 25/2/2019).

12. *Ibidem*, pág. 81. Se señala que la referencia está tomada de Marset, J. C., *María Zambrano I. Los años de formación*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004, pág. 228.

13. Zambrano, M. y Rivas, R., *Epistolario [1960-1989]*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2004, pág. 13.

14. *Ibidem*, pág. 301.
15. Francisco Martínez González ofrece una transcripción y una reproducción facsimilar de este manuscrito en *El pensamiento musical de María Zambrano*, *op. cit.*, págs. 491 y 508 respectivamente.
16. Zambrano, M., «Lydia Cabrera, poeta de la metamorfosis» en *Orígenes*, vol. 7, n.º 25, La Habana, págs. 11-15.
17. Zambrano, M., «Un capítulo de la palabra: “El idiota”», en *España, sueño y verdad*, *op. cit.*, pág. 784.
18. Zambrano, M., *Delirio y destino*, Ramírez, G., y Moreno Sanz, J. (eds.), en *Obras completas*, *op. cit.*, vol. VI, 2014, pág. 1045. Por su parte, Joaquina Labajo repara en la conexión entre el movimiento de estas multitudes y el pensamiento: «La imagen de confusas multitudes que, cubiertas de idénticos sombreros, giran y giran hasta el agotamiento en periplos alrededor de un eje inmóvil, condicionó el pensamiento de varias generaciones durante la primera mitad del siglo», en Labajo, J., *Sin contar la música. Ruinas, sueños y encuentros en la Europa de María Zambrano*, Madrid, Endymion, 2011, pág. 79.
19. Moreno Sanz, J., «Anejo a “De la Aurora”», *op. cit.*, pág. 689.
20. Zambrano, M., *De la Aurora*, Moreno Sanz, J. (ed.), *Obras completas*, *ed. cit.*, vol. IV, tomo 1, 2018, pág. 232.
21. *Ibidem*, págs. 223-224.
22. Martínez González, F., *El pensamiento musical de María Zambrano*, *op. cit.*, pág. 119.
23. *Idem*.
24. El oído es descrito como «órgano místico y receptivo por excelencia» (*ibidem*, pág. 234).

misma Reyna Rivas): «Si algo escribí sobre la danza pensando en María Eugenia, tengo idea de que sí, tampoco lo tengo».¹⁴

Más allá de las menciones a bailarines específicos, resulta posible encontrar también referencias a la danza como disciplina artística y, de un modo particularmente significativo, como modo ritual de estar en el mundo y conocerlo. En este grupo se encuentra el manuscrito «Arte y danza» (M-311, 1948), donde se sugiere que hay una danza ritual para cada época y cada ser.¹⁵ En «Lydia Cabrera, poeta de la metamorfosis» (1949), la danza aparece ligada a un momento anterior a la categorización racionalista y, por ello, ligada también al conocimiento poético.¹⁶ En «Un capítulo de la palabra: “El idiota”» (1962), el idiota se asemeja también a un bailarín que se mueve fuera de parámetros racionalistas: «Y esa su danza, que parece merodeo a un lado y otro de los que caminan serios sabiendo muy bien adónde van y conociendo lo que les mueve».¹⁷ Del mismo modo, en *Delirio y destino* (1952) se evoca el momento anhelado de la proclamación de la Segunda República con la figura de una multitud «como una guirnalda de corros engarzados unos en otros, como un gigantesco corro que daba vueltas, se rompía y se volvía a unir».¹⁸ La danza se vincula así a elementos centrales del pensamiento zambraniano, en una conexión que, si bien de un modo discontinuo, sigue presente a lo largo de las décadas.

Las referencias a la danza más relevantes se encuentran en el conjunto que forman sus cuatro últimos libros: *Claros del bosque* (1977), *De la Aurora* (1986), *Notas de un método* (1989) y *Los bienaventurados* (1990). Entre ellos, *De la Aurora* es descrito explícitamente como «el libro de la vida. *Danza*» en un manuscrito preparatorio de 1979.¹⁹ En esta obra, en la que la aurora «danza desde la oscuridad»,²⁰ la danza se manifiesta en la personificada «danza de los dólmenes de Stonehenge, acarreados hasta allí, no nacidos, pues, en el lugar, llevados a ese punto preciso donde la danza había de tener lugar, ¿qué música seguían? Puesto que la función primordial de la música no es ser oída, sino ser seguida».²¹ Se trata de un ejemplo que recoge dos de las ideas definitorias de la danza en el pensamiento zambraniano: el seguimiento y la circunambulación.

Francisco Martínez González ubica las raíces de esta concepción zambraniana de la música para ser seguida en el tratado *De Musica* de san Agustín, donde la música se define como «Scientia bene movendi» o «bene modulandi».²² En este marco, las observaciones del mismo Francisco Martínez González sugieren que el pensamiento puede ser entendido como una música para ser obedecida (seguida) en *Hacia un saber sobre el alma*.²³ La historia cultural del sentido del oído, en efecto, está ligada a la escucha espiritual de verdades que llegan de un ámbito situado más allá de la materia (como, por ejemplo, en los poetas o los sabios que escuchan una llamada divina).²⁴ Más allá de este hecho, sin embargo, lo más determinante de esta concepción zambraniana de la música es que, en un sentido

amplio de los términos agustinianos, seguir la música no es una actividad exclusivamente intelectual o emocional, sino que implica también la participación del cuerpo mediante una combinación de movimiento (*movendi*) y ritmo (*modulandi*); es decir, mediante una actividad que tiene las características de la danza. Quien sigue a otro o a otra cosa de ese modo es entonces, en sentido figurado, un bailarín.

Desde esta perspectiva, el nuevo método de conocimiento que se propone en *Notas de un método* no es solo un método musical, sino también (y más específicamente) un método de danza. Requiere que el hombre, como el discípulo que sigue a un guía,²⁵ se transforme en un bailarín que escuche y siga con su cuerpo las «notas en sentido musical»²⁶ que le son dadas:

De ahí que el que recibe un camino-guía haya de salir de sí, del estado en que está, haya de despertar, no a solas, sino, en verdad, dentro ya de un orden; y el que siga este camino recibe en las escasas palabras y en las enigmáticas indicaciones las notas, en sentido musical, de un Método.²⁷

Las palabras introductorias al mismo *Notas de un método* identifican esas notas con la melodía, que es «creadora, imprevisible»²⁸ frente al ritmo «conceptual [...] como sucede en las marchas militares»,²⁹ que «puede ser expresión de falta de libertad, a no ser que se trate de un ritmo establecido cósmicamente, entre cielos y tierra».³⁰ Se trata del ritmo cósmico con el que se mueve alguien cuya identidad combina características del discípulo que obedece y del bailarín, como se refleja en «Tal como un péndulo» (1983): «Así, el que ha despertado, como un péndulo viviente, ha de sostenerse en movimiento incesante, sostenido por un punto remoto, transformando el desfallecimiento en pausa, y la pausa, en lugar de la más honda y obediente oscilación».³¹

En los mismos parámetros, resultan significativas las referencias a la relación entre maestro y discípulo. En las páginas iniciales de *Claros del bosque*, el discípulo va a las aulas «a aprender de oído»³² y, como quien danza sostenido por la oscilación de un péndulo, «discurre [...] con avivada atención, que, por instantes, decae».³³ Del mismo modo, aunque en esta ocasión sin una referencia directa a la danza, la importancia del maestro Ortega y Gasset es resaltada al describirlo como ser «de la aurora»³⁴ en *De la Aurora*. Se indica además que en su obra «aparece declaradamente la aurora como guía»,³⁵ una reflexión que puede conectarse con «el movimiento que irresistiblemente tiende a ser seguido»³⁶ de la «forma del pensamiento»³⁷ que es la guía. Pensar, por tanto, implica moverse siguiendo a otro o a otra cosa; es decir, danzar.

En cuanto a la circunambulación, es preciso partir de la danza como actividad que también puede desarrollarse en forma circular.³⁸ En la

25. Zambrano, M., *Notas de un método*, *op. cit.*, pág. 49.

26. *Ibidem*, pág. 31.

27. *Ibidem*, pág. 48.

28. *Ibidem*, pág. 31.

29. *Idem*.

30. *Ibidem*, pág. 32. Joaquina Labajo precisa que María Zambrano puede estar confundiendo ritmo y metro, en Labajo, J., *Sin contar la música. Ruinas, sueños y encuentros en la Europa de María Zambrano*, *op. cit.*, pág. 25.

31. Zambrano, M., «Tal como un péndulo», *Algunos lugares de la pintura*, en *Obras completas*, *ed. cit.*, vol. IV, tomo 2, 2019, pág. 325.

32. Zambrano, M., *Claros del bosque*, *op. cit.*, pág. 82.

33. *Idem*.

34. Zambrano, M., *De la Aurora*, *op. cit.*, pág. 342.

35. *Idem*.

36. Zambrano, M., «La "Guía", forma del pensamiento», *Hacia un saber sobre el alma*, Muñoz Vitoria, F. (ed.), en *Obras completas*, *ed. cit.*, vol. II, 2016, pág. 489.

37. *Ibidem*, pág. 469.

38. Con respecto al neologismo «circunambulación», Pedro Chacón Fuertes explica que «resulta claro su origen etimológico latino "circum-ambulatio" y su significado de andar alrededor, girar en torno a algo», en Chacón Fuertes, P., «Anejo a "Algunos lugares de la pintura"», en *Obras completas*, *ed. cit.*, vol. IV, tomo 2, 2019, pág. 700.

39. Zambrano, M., *De la Aurora*, op. cit., pág. 223.
40. *Idem*.
41. *Idem*.
42. *Idem*.
43. *Idem*.
44. *Idem*.
45. Zambrano, M., *Claros del bosque*, op. cit., pág. 149.
46. *Ibidem*, pág. 148.
47. Zambrano, M., «Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes», en *Algunos lugares de la pintura*, op. cit., pág. 225.
48. Zambrano, M., *Notas de un método*, op. cit., pág. 89.
49. Muñoz Vitoria, F., «Anejo a “Notas de un método”», en *Notas de un método*, op. cit., pág. 595. En la misma línea, Pedro Chacón Fuertes precisa: «Este término volverá a ser usado por la filósofa para caracterizar su método o camino elíptico del pensar que, reformulando el perspectivismo orteguiano, da vueltas sobre un objeto o tema para aprehenderlo en la multiplicidad de sus niveles y dimensiones», en Chacón Fuertes, P., «Anejo a “Algunos lugares de la pintura”», en *Obras completas*, ed. cit., vol. IV, tomo 2, 2019, pág. 700.
50. Zambrano, M., *Los bienaventurados*, op. cit., pág. 425.

estela de la imagen de la danza en círculos rituales de *Delirio y destino*, en *De la Aurora* hay referencias a la «sacra danza de los Doce de Prisciliano»,³⁹ el «danzar cogidos de la mano»⁴⁰ como modo de «obedecer al ser que no se le da todavía a cada uno»,⁴¹ las «danzas del fuego y de las cosechas reales»,⁴² las «hogueras del señor San Juan»⁴³ y «la danza en torno de la hoguera»,⁴⁴ Si bien de un modo indirecto, *Claros del bosque* describe la actividad de pensar o «darle vueltas al asunto»⁴⁵ como el movimiento sinuoso de una danza circular o «llamada a girar en torno, a dar vueltas en torno a una meta siempre provisoria, relativa».⁴⁶

Ese movimiento en círculo es definitorio para la noción de circunambulación, que en «Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes» (publicado inicialmente en 1971, pero recogido en *Algunos lugares de la pintura* en 1989) aparece ligada a la danza y lo sagrado: «La participación del cuerpo —movimientos de traslación que dejan de ser de simple traslación, simple andar, circunambulación, danza— cumple la función de la palabra sagrada».⁴⁷ La definición de circunambulación, en todo caso, no siempre se refiere de un modo explícito a la danza, por lo que solo cabe considerarla de un modo figurado. En ese marco, resulta significativo cómo la circunambulación sugiere la imagen de la danza circular como método para la filosofía: «Ya no se trata de ir y venir “discurriendo”. Se trata ahora de dar vueltas —quizá a fuerza de insistencia y de velocidad—, de un mirar circular o que tienda a serlo, de un movimiento que aspira a ser de circunambulación».⁴⁸ De hecho, como recuerda Fernando Muñoz Vitoria, el término «circunambulación» es «definitorio del propio método de Zambrano de pensar y escribir».⁴⁹ En *Los bienaventurados*, la circunambulación es explícitamente descrita (con un guiño a las circunstancias orteguianas) como un método para el pensamiento que recoge el movimiento de una danza circular:

El modo pleno de ver las circunstancias, el que haría innecesario hacer sobre ellas lo que se llama pensar, o lo que sería el resultado del pensar, que lo dejaría atrás, sería el verlas del otro lado, el darles la vuelta, invirtiendo así la situación entre ellas y el sujeto, que, en vez de estar por ellas cercado, las rodearía él. El movimiento de circunambulación, prescrito ritualmente en ciertos lugares sacros, quizá sea una indicación o signo de ello.⁵⁰

III. Imitación de la naturaleza

El segundo rasgo distintivo de la concepción de la danza en el pensamiento zambraniano es su inserción en una corriente artística y espiritual que, fundamentalmente en la primera mitad del siglo XX, reclama la necesidad de que el hombre acompañase sus movimientos y ritmos con la naturaleza. Varias claves de ese entramado han sido desveladas por Joaquina Labajo, que toma en cuenta figuras del campo específico de la danza, como Isadora Duncan (1877-1927), pero también de disciplinas más cercanas al pensamiento o a la

antropología, como Marius Schneider (1903-1982).⁵¹ Aunque no puede señalarse una influencia directa de estas figuras sobre el pensamiento de María Zambrano (salvo quizá en el caso de Marius Schneider, a quien conoció personalmente),⁵² su idea de la danza muestra una sugerente concomitancia con ellas.

Con referencias precisamente a *Notas de un método*, entre otros libros, Joaquina Labajo ubica el pensamiento de María Zambrano en la historia cultural de la música en la Europa del siglo xx. En un recorrido que conecta movimientos de «espiritualidad heterodoxa»,⁵³ como la teosofía (que, según María Zambrano, recoge «la vencida tradición del pitagorismo [del] ritmo del pensamiento, música del pensar»⁵⁴), la recuperación del pitagorismo «en el siglo de la electricidad»,⁵⁵ la euritmia de Rudolf Steiner⁵⁶ o el sistema propuesto por el mencionado Marius Schneider,⁵⁷ repasa en la obra de Isadora Duncan. Lectora de Kant, Schopenhauer y, especialmente, Nietzsche,⁵⁸ Duncan ha sido calificada de bailarina-filósofa,⁵⁹ y tanto en sus escritos como en su práctica artística encarna una renovación de la danza que efectivamente sintoniza con el pensamiento zambraniano.

Frente a corrientes de la danza que considera limitantes, Isadora Duncan propone un regreso a los movimientos del cuerpo en la Grecia clásica. En «I Have a Will of my Own: Address to the Berlin Press Club» (1909) afirma: «[...] my will is to free the art of dancing from the unnatural contortions which are the product of the modern ballet, and to lead it back to natural movements. [...] The Greek dances were spontaneous and natural. We must seek to revive them». ⁶⁰ Esta circunstancia la vincula al helenismo de otras figuras de la danza de comienzos del siglo xx⁶¹ o de la misma María Zambrano; y, coincidiendo también con el pensamiento zambraniano, a una reflexión subyacente sobre el carácter alienante de la modernidad.⁶² En «Movement is Life» (1909) lamenta: «Dancing, indeed, through a long era lacked all sense of elemental natural movement». ⁶³

El regreso a esa concepción más natural de la danza se concreta en la observación e imitación de los movimientos de la naturaleza misma, proponiendo así también un regreso a los movimientos del hombre primitivo. Observa en el mismo «I Have a Will of my Own: Address to the Berlin Press Club»: «How beautiful these movements are that we see in animals, plants, waves, and winds. All things in nature have forms of motion corresponding to their innermost being. Primitive man still has such movements and, starting from that point, we must try to create beautiful movements significant of cultured man [...]». ⁶⁴ Las ideas de Isadora Duncan coinciden en este punto con las de Marius Schneider, que igualmente se detiene en las danzas primitivas que imitan el movimiento de los animales⁶⁵ y, en particular, la danza de las abejas.⁶⁶

51. Labajo, J., *Sin contar la música. Ruinas, sueños y encuentros en la Europa de María Zambrano*, op. cit.

52. Para la relación entre ambos, véase Martínez González, F., *El pensamiento musical de María Zambrano*, op. cit., págs. 231-232.

53. Labajo, J., *Sin contar la música. Ruinas, sueños y encuentros en la Europa de María Zambrano*, op. cit., pág. 275.

54. Zambrano, M., «Poema y sistema», en *Hacia un saber sobre el alma*, op. cit., pág. 458.

55. Labajo, J., *Sin contar la música. Ruinas, sueños y encuentros en la Europa de María Zambrano*, op. cit., pág. 35.

56. *Ibidem*, págs. 87 y 274.

57. *Ibidem*, págs. 113 y 289.

58. Véase *Ibidem*, pág. 83; y LaMothe, K. L., *Nietzsche's dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the reevaluation of Christian values*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2006.

59. LaMothe la califica de «dancer-philosopher», en *ibidem*, pág. 108.

60. Duncan, I., «I Have a Will of my Own: Address to the Berlin Press Club», en *Isadora Speaks*, Rosemont, F. (ed.), San Francisco, City Lights Books, 1981, pág.

33. Véase también, entre otros ejemplos, «The Dance in Relation to Tragedy» (1927), «The Greek Theatre» (1925), «Terpsichore» (1909) y «The Dance of the Greek» (1927), en *The Art of the Dance*, Cheney, S. (ed.), Nueva York, Theatre Arts Books, 1969, págs. 84-85, 86-87, 90-91 y 92-96 respectivamente.

61. Véase Carter, A., «Constructing and Contesting the Natural in British Theatre Dance», en *Dancing Naturally: Nature, neoclassicism and modernity in early twentieth-century dance*, Carter, A. y Fensham, R. (eds.), Basingstoke, Palgrave-McMillan, 2011, págs. 17-18, 24 y 30; y Macintosh, F., «The Ancient Greeks and the "Natural"», en *ibidem*, págs. 43-57.

62. Véase Fensham, R., «Nature, Force and Variation», en *ibidem*, págs. 8 y 10.

63. Duncan, I., «Movement is Life», en *The Art of the Dance*, op. cit., pág. 79.

64. Duncan, I., «I Have a Will of my Own: Address to the Berlin Press Club», en *Ibidem*, pág. 33.

65. Schneider, M., *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la*

escultura antiguas, Madrid, Siruela, 1998, pág. 49.

66. *Ibidem*, pág. 21.

67. Zambrano, M., *Claros del bosque*, op. cit., pág. 91.

68. *Idem*.

69. Zambrano, M., *De la Aurora*, op. cit., pág. 223.

70. *Ibidem*, pág. 220.

71. Duncan, I., «The Dance of the Future», en *The Art of the Dance*, op. cit., págs. 54-55 y 63.

72. Schneider, M., *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, op. cit., pág. 35.

73. Zambrano, M., «Método», en *Claros del bosque*, op. cit., pág. 97.

En un mismo sentido, los libros últimos de María Zambrano ofrecen varios fragmentos en los que se fragua la propuesta de prestar atención a los movimientos presentes en la naturaleza. En *Claros del bosque* se describen los movimientos de algunos animales integrados en la naturaleza y se explica que «los movimientos más recónditos y esenciales del ser humano [...] se dan en función de la luz»⁶⁷ y propician la libertad para «flotar en el océano de la vida, sin sustento».⁶⁸ Del mismo modo, las danzas rituales en *De la Aurora* cumplen el designio de «danzar según el movimiento de los astros».⁶⁹ Toda la naturaleza, de hecho, danza en la propuesta de un mundo auroral de este libro, proponiendo «otra forma de que se conjugaran, danzaran, los elementos [...] que los elementos fueran en su danza libres de contrarios, o la liberación misma de los contrarios [...] la danza gloriosa de los cuatro elementos».⁷⁰

Por otra parte, en su programático «The Dance of the Future» (1903), Isadora Duncan esboza una hipotética relación del pensamiento con la danza. En particular, la bailarina del futuro ha de poseer un conocimiento del mundo no mediado por el racionalismo, sino por un saber más intuitivo y ligado a los movimientos de la naturaleza:

The movement of waves, of winds, of the earth is ever in the same lasting harmony. We do not stand on the beach and inquire of the ocean that was its movement in the past and what will be in the future. [...] It is only when you put free animals under false restrictions that they lose the power of moving in harmony with nature, and adopt a movement expressive of the restrictions placed about them. // So it has been with civilized man. [...] Do you not feel that she is near, that she is coming, this the dancer of the future! [...] her movements will become godlike, mirroring in themselves the waves, the winds, the movements of growing things, the flight of birds, the passing of clouds, and finally the thought of man in his relation to the universe.⁷¹

Siguiendo esta estela, Marius Schneider distingue dos maneras de percibir el tiempo: el «método intelectual, por el cual se puede establecer exactamente y a plena luz de la conciencia la “división” del tiempo», frente al «método intuitivo y directo, mediante el cual se percibe enseguida toda la forma rítmica como una “forma entera” y un movimiento indivisible»⁷². El método más intuitivo es el más relacionado con la naturaleza.

Se trata de ideas afines al pensamiento zambraniano. Aunque en estos libros no aparecen relacionadas de forma explícita con la danza, sin duda están sugeridas en la predilección por un ritmo acompasado con los elementos naturales. Como en la oscilación rítmica y guiada de «Tal como un péndulo», la sección de *Claros del bosque* significativamente titulada «Método» alude a una entrega al ritmo (a la danza) de la luz: «Hay que dormirse arriba en la luz. // [...] Arriba, en la luz, el corazón se abandona, se entrega».⁷³ Al mismo tiempo, la oposición entre el arriba (la luz) y el abajo (la

oscuridad de la naturaleza) se resuelve sin tensión: «Hay que estar despierto abajo en la oscuridad intraterrestre, intracorporal, de los diversos cuerpos que el hombre terrestre habita: el de la tierra, el del universo, el suyo propio».⁷⁴ Este equilibrio entre el arriba y el abajo se asemeja al acompasamiento sereno con la gravedad de la tierra propuesto por Isadora Duncan en «Terpsichore»: «All movement on earth is governed by the law of gravitation, by attraction and repulsion, resistance and yielding; it is that which makes up the rhythm of the dance. // To discover this rhythm, we must listen to the pulsations of the earth».⁷⁵

Por otra parte, también en *Claros del bosque*, «el lenguaje que notifica y algo más en las abejas»⁷⁶ y la «danza de las abejas destacadas del enjambre»⁷⁷ dan pie a una reflexión sobre la palabra, que ha de imitar esa danza de la naturaleza para poder existir. Se trata, en suma, de la propuesta de un método de conocimiento que emana de la naturaleza, cuya danza debe ser imitada (o, al menos, intuita) por el hombre para acceder a otro saber: «¿Dicen algo, danza y canto, más allá de lo que notifican?».⁷⁸

IV. Nietzsche

El pensamiento de Nietzsche, seguido por figuras como la misma Isadora Duncan, constituye el tercer elemento definitorio en la concepción zambranianiana de la danza. A propósito de un pasaje sobre la danza de la aurora en *De la Aurora*,⁷⁹ Jesús Moreno Sanz observa que la danza es un elemento medular en el diálogo entre ambos filósofos: «Si en un punto coinciden de modo radical Zambrano y Nietzsche es este de la danza y música».⁸⁰ Del mismo modo, a la hora de considerar el elemento de la danza se cumplen las observaciones del mismo Jesús Moreno Sanz: a pesar de que en la obra de María Zambrano puede haber citas explícitas de Nietzsche o «diversos grados de impregnación de su pensamiento»,⁸¹ el diálogo no toma la forma de análisis ni «trabajo “filológico”»,⁸² sino que «se tratará de un Nietzsche [...] absorbido, memorizado e interiorizado».⁸³ En este sentido, Nietzsche es invocado y calificado como ser de la aurora en *De la Aurora*⁸⁴ y, aunque no es descrito expresamente como bailarín, aparece caracterizado por su necesidad de un movimiento acorde con el movimiento de la naturaleza, que, en el pensamiento zambranianiano, debe ser la pauta para el bailarín: «como un astro necesitado de una cuna y una órbita a recorrer [*sic*]».⁸⁵

La reflexión sobre la danza aparece diseminada por toda la obra de Nietzsche⁸⁶ y es, en palabras de Horst Hutter, «symbol of supreme philosophical significance».⁸⁷ Su desarrollo adquiere especial intensidad en libros como *El nacimiento de la tragedia* (1872), *Humano, demasiado humano* (1878), *La gaya ciencia* (1882) y *Así habló Zaratustra* (1883). Uno de los aspectos que más claramente recoge el pensamiento zambranianiano es la referencia a las danzas dionisiacas, que Nietzsche hace, por ejemplo, en *El nacimiento de la tragedia*.⁸⁸ Según

74. *Idem*.

75. Duncan, I., «Terpsichore», en *The Art of the Dance*, *op. cit.*, pág. 90.

76. *Ibidem*, pág. 131.

77. *Idem*.

78. *Idem*.

79. Zambrano, M., *De la Aurora*, *op. cit.*, pág. 232.

80. Moreno Sanz, J., «Anejo a “Horizonte del liberalismo”», en *Obras completas*, *op. cit.*, vol. 1, 2015, pág. 836. Por su parte, Francisco Martínez González, F., «Introducción al pensamiento musical de María Zambrano» en *Revista de Musicología*, n.º 28.2, diciembre de 2015, pág. 1017. Jesús Moreno Sanz ofrece también el testimonio de estas palabras que María Zambrano le dijo: «Nietzsche estaba salvado de antemano por la danza. Desde que se echó a pensar [...] lo hizo danzando, repiqueteando levemente», en Moreno Sanz, J., «Notas a Zambrano, M.», *De la aurora*, Madrid, Tabla Rasa, 2004, pág. 218.

81. Moreno Sanz, J., «Anejo a “Horizonte del liberalismo”», *op. cit.*, pág. 838.

82. *Idem*.

83. *Idem*.

84. Zambrano, M., *De la Aurora*, en *Obras completas*, *ed. cit.*, vol. IV, tomo 1, 2018, págs. 344-345.

85. *Ibidem*, pág. 344.

86. Véase Argenzio Barquet, D., «El arte de la Danza (o Lo que es la Danza, con mayúscula)» en *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación*, vol. 9, n.º 2, noviembre-diciembre 2018, págs. 192-218; Hutter, H., «Dance and the Return of Dionysus», en *Shaping the Future. Nietzsche's New Regime of the Soul and Its Ascetic Practices*, Landham, Lexington Books, 2006, págs. 179-200; LaMothe, K. L., *Nietzsche's dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the reevaluation of Christian values*, *op. cit.*; y Langer, M. M., *Nietzsche's Gay Science. Dancing Coherence*, Londres, Palgrave-MacMillan, 2010, págs. 21, 71-72 y 237.

87. Hutter, H., «Dance and the Return of Dionysus», *op. cit.*, pág. 180.

88. Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Andrés

Sánchez Pascual (introd., trad. y nn.), Madrid, Alianza, 1988, pág. 44. Lesley Main analiza *Water Study* (1928), de la bailarina Doris Humphrey, como ejemplo de danza inspirada en la dicotomía entre lo dionisiaco y lo apolíneo, una dicotomía que se concreta en la imitación de los movimientos de unas olas que bajan y suben, caen y se recuperan, en Main, L. «Nature Moving Naturally in Succession: An Exploration of Doris Humphrey's *Water Study*», en *Dancing Naturally: Nature, neoclassicism and modernity in early twentieth-century dance*, op. cit., págs. 98-109.

89. LaMothe, K. L., *Nietzsche's dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the revaluation of Christian values*, op. cit., pág. 29.

90. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, en *Obras completas*, ed. cit., vol. III, 2014, pág. 253.

91. LaMothe, K. L., *Nietzsche's dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the revaluation of Christian values*, op. cit., págs. 46 y 50.

92. Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, Andrés Sánchez Pascual (introd., trad. y nn.), Madrid, Alianza, 2009, págs. 74, 173 y 400.

93. Nietzsche, F., *La gaya ciencia*, Juan Luis Vernal (trad.), en *Obras completas*, vol. III, Madrid, Tecnos, 2014, pág. 893.

94. Nietzsche, F., *Humano, demasiado humano*, Marco Parmeggiani (trad.), en *Obras completas*, ed. cit., vol. III, 2014, pág. 192.

95. LaMothe, K. L., *Nietzsche's dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the revaluation of Christian values*, op. cit., pág. 43.

96. Nietzsche, F., *Humano, demasiado humano*, op. cit., pág. 261.

97. LaMothe, K. L., *Nietzsche's dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the revaluation of Christian values*, op. cit., pág. 44.

observa Kimerer L. LaMothe, la danza tiene un carácter liberador en este libro, donde además hay una comparación con elementos de la naturaleza.⁸⁹ Esa «danza enmascarada entre la vida y la muerte» de Dionisos,⁹⁰ así como su figura en general, es crucial para entender una obra como *El hombre y lo divino*.

Del mismo modo, el pensamiento de Nietzsche construye la figura del filósofo mismo en sintonía con la figura del bailarín. De hecho, como recuerda Kimerer L. LaMothe, Zaratustra es un bailarín.⁹¹ En *Así habló Zaratustra*, sus palabras enuncian repetidamente la centralidad de la danza tanto para el filósofo como para el hombre superior: «Yo no creería más que en un dios que supiese bailar. [...] Sólo en el baile sé yo decir el símbolo de las cosas supremas. [...] Vosotros hombres superiores, esto es lo peor de vosotros: ninguno habéis aprendido a bailar como hay que bailar —¡a bailar por encima de vosotros mismos!».⁹² La importancia del bailarín como modelo para el filósofo aparece igualmente en *La gaya ciencia*: «[...] y no sabría qué podría desear ser el espíritu de un filósofo más que un buen bailarín».⁹³

En este marco, el aprendizaje de la danza y el aprendizaje de la filosofía quedan vinculados en el imperativo que hace «Analogía de la danza» (de *Humano, demasiado humano*) a que, como el bailarín, el filósofo combine fuerza y flexibilidad: «Hoy en día hay que considerar como un signo decisivo de gran cultura el que uno posea esa fuerza y flexibilidad necesarias como para ser, unas veces, tan puros y rigurosos en el conocer como, en otros momentos, capaces también de dejarle, por así decirlo, cien pasos de ventaja a la poesía, a la religión y la metafísica, comprendiendo su poder y belleza».⁹⁴ LaMothe, que ha señalado la relevancia de este pasaje,⁹⁵ repara también en el pasaje «Aburrimiento y juego» de *Humano, demasiado humano*:

Quien se cansa del juego y no se ve obligado a trabajar por nuevas necesidades, a veces se ve asaltado por el deseo de un tercer estado, que sea al juego como el planear al danzar, como el danzar al caminar, con una emoción tranquila y dichosa: es la visión que los artistas y filósofos tienen de la felicidad.⁹⁶

En un sentido amplio, la danza vendría así a resolver la tensión entre arte (*poiesis*, poesía) y filosofía, que también ocupó a María Zambrano en libros como *Filosofía y poesía* (1939).

Profundizando en esta dicotomía nietzscheana, la misma Kimerer L. LaMothe establece la relación entre aprender a moverse (que, en el contexto de *Humano, demasiado humano*, es fundamentalmente danzar) y aprender a filosofar: «the process of learning how to move the body in different ways is itself a method for acquiring knowledge about one's embodiment, and thus about other humans and all of life».⁹⁷ Tal corporalidad del conocimiento ofrece una fértil perspecti-

va sobre la concepción del método en el pensamiento zambraniano. Frente a la «ligereza de la bestia»⁹⁸ para transitar por el «sendero recibido»,⁹⁹ el hombre (el filósofo), como el bailarín, necesita la fortaleza y la flexibilidad nietzscheanas que le dan «una trabajosa educación»¹⁰⁰ y «una técnica adquirida pacientemente».¹⁰¹ Mediante «el afanoso camino, el esfuerzo metódico»¹⁰² ha de recuperar también la «plasticidad»¹⁰³ que lo acerca al poeta para poder seguir a un guía que le da «enigmáticas indicaciones».¹⁰⁴

También los bienaventurados son como el bailarín, pues se mueven con esa combinación nietzscheana entre el rigor (filosófico) de lo visible y la intuición (poética) de lo invisible:

Están rondando en silencio en una danza que, cuando se hace visible, es orden, armonía geométrica. Mas de una geometría no inventada, de una geometría dada como en regalo por el Señor de los números y de las danzas, por tanto invisible, insensible, es decir, con un mínimo de «materia sensorial».¹⁰⁵

La misma combinación subyace en el juicio zambraniano sobre los presocráticos, pues, según Francisco Martínez González, «emitían sus juicios danzando» sin «escisión respecto de lo poético».¹⁰⁶ El mismo crítico observa además que en el pensamiento zambraniano existen «resonancias nietzscheanas» en una «especie de órbita o coreografía» o «danza» que combina «el sentir y el entender»,¹⁰⁷ y añade: «El conocimiento puede definirse, pues, como danza del pensamiento, y la razón como cosa viva».¹⁰⁸

Por último, en *Humano, demasiado humano* se afirma la prevalencia del aprendizaje del cuerpo sobre el lenguaje:

Más antiguo que el lenguaje es la imitación espontánea de los gestos, que aún hoy en día, cuando normalmente se intenta reprimir el lenguaje gestual y se aprende a dominar los propios músculos, es tan fuerte que no podemos ver un movimiento en un rostro sin que se produzca una reacción en el nuestro [...].¹⁰⁹

Kimerer L. LaMothe, en su análisis de estas palabras,¹¹⁰ precisa en qué consiste esa educación para la danza que se desarrolla en *Humano, demasiado humano*: «[D]ancing, for Nietzsche, is a kind of education needed to train the senses in an opposite and complementary direction to that opened by the acts of reading and writing».¹¹¹ Del mismo modo, subraya que existe un vínculo indisoluble entre pensamiento, escritura y danza en *El ocaso de los ídolos*: «Nietzsche recommends that people learn to think and write as a kind of dancing».¹¹²

En sintonía con el pensamiento nietzscheano, el pensamiento zambraniano reclama el papel de la danza como aprendizaje anterior a la escritura y la filosofía. *Claros del bosque*, que dedica varias

98. Zambrano, M., *Notas de un método*, *op. cit.*, pág. 49.

99. *Idem.*

100. *Idem.*

101. *Idem.*

102. Zambrano, M., *Filosofía y poesía*, Rodríguez González, M. (ed.), *Obras completas*, ed. cit., vol. 1, 2015, pág. 689.

103. Zambrano, M., *Notas de un método*, *op. cit.*, pág. 49.

104. *Ibidem*, pág. 50. Elena Laurenzi propone sugerentes conexiones entre el filósofo y el payaso que vacila en sus movimientos en «El payaso y la filosofía» (1957), entre el imbecil y el hombre que piensa, y entre el filósofo y el funámbulo en *Así habló Zaratustra*, en Laurenzi, E., «El funámbulo y el payaso. Notas sobre Friedrich Nietzsche y María Zambrano» en *Aurora*, n.º 9, Barcelona, 2008, págs. 21, 23 y 25 respectivamente.

105. Zambrano, M., *Los bienaventurados*, *op. cit.*, pág. 431.

106. Martínez González, F., *El pensamiento musical de María Zambrano*, *op. cit.*, pág. 120.

107. *Ibidem*, pág. 139.

108. *Ibidem*, pág. 120.

109. Nietzsche, F., *Humano, demasiado humano*, *op. cit.*, pág. 162.

110. LaMothe, K. L., *Nietzsche's dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the reevaluation of Christian values*, *op. cit.*, pág. 35.

111. *Ibidem*, pág. 45.

112. *Ibidem*, pág. 102. En unos parámetros coincidentes, Francis Edward Sparshott ha señalado la relación entre discurso, danza y cuerpo: «[...] what we call speech has been developed as a specialized dance, as dance of the tongue, from a dance of the whole body», en Sparshott, F. E., *A measured pace: towards a philosophical understanding of the arts of dance*, Toronto, Toronto University Press, 1995, pág. 242.

113. Zambrano, M., *Claros del bosque*, op. cit., pág. 124.

114. *Idem*.

115. Zambrano, M., *De la Aurora*, op. cit., pág. 286.

116. *Idem*.

117. Moreno Sanz, J., «Razón no polémica en María Zambrano. Lugares elementales y palabras con cuerpo», en Rocha Barco, T. (ed.), *María Zambrano: la razón poética o la filosofía*, Madrid, Tecnos, 1997, pág. 143.

páginas a la búsqueda de una palabra anterior al lenguaje y la escritura, describe la movilidad de esa palabra originaria o, en una nueva comparación con la naturaleza, de ese «enjambre»¹¹³ de palabras originarias. Para describirlas, recurre a la explicación de una corporalidad que evoca a gráciles bailarinas: las palabras se mueven «atravesando vacíos y dinteles, fronteras, sin peso de comunicación [...] saltan diáfananamente [...]. Suspendidas, hacedoras de plenitud, aunque sea en un suspiro. [...] Mas se las conoce porque saltan sobre todo».¹¹⁴ En este sentido, es necesario que la palabra primero se mueva como una bailarina, para que posteriormente pueda llegar a ser escrita o utilizada como cauce del pensamiento filosófico. De un modo más significativo, *De la Aurora* comenta la distinción orteguiana entre el decir, que «se encamina al logos, a la palabra»,¹¹⁵ y el expresar, que «tiende a la danza, al ejercicio, a la acción».¹¹⁶ Jesús Moreno Sanz repara también en esa necesidad que la palabra zambraniana tiene del cuerpo: «Tales reversabilidad y movilización de la experiencia son las que fluyen en el intento de Zambrano de desespectralizar la palabra, de “corporeizarla»».¹¹⁷

V. Conclusiones

En el pensamiento de María Zambrano, la reflexión sobre la danza suele ocupar un espacio menor (y menos estudiado por la crítica) que el de otras artes. Sin embargo, se trata de una reflexión crucial que contribuye a la consideración de la condición móvil y sinuosa de la vida del hombre. Si bien aparece a lo largo de toda su trayectoria, se manifiesta con especial intensidad en los cuatro libros compuestos en su etapa final: *Claros del bosque* (1977), *De la Aurora* (1986), *Notas de un método* (1989) y *Los bienaventurados* (1990). Además de ofrecer varias referencias a la actividad de la danza misma (como arte o como ritual sagrado), estos libros desarrollan la idea de que la danza es, en un sentido amplio, el movimiento propio del hombre, de la naturaleza o del pensamiento. Tal concepción de la danza presenta concomitancias con la concepción de la danza en otras corrientes filosóficas y artísticas de la modernidad. En particular, la danza zambraniana puede conectarse con tres frentes.

En primer lugar, la danza es una actividad de seguimiento y circunambulación. Al igual que la música, existe para ser seguida. Sin embargo, frente a la música, ese seguimiento de la danza se cumple con el cuerpo. En estos parámetros, quien sigue a otro o a otra cosa es no solamente un discípulo, sino también un bailarín. El método filosófico que propone el pensamiento zambraniano se desvela así como un método corporeizado por la danza. Pensar implica moverse siguiendo a otro (un maestro) o a otra cosa, con un nuevo método más intuitivo y menos racionalizado (frente al ritmo de las marchas militares, por ejemplo). En este marco se inscribe también la noción zambraniana de la circunambulación, entendida como un movimiento de comprensión del mundo que el hombre alcanza moviéndose (danzando) en forma circular.

En segundo lugar, la danza se inserta en una corriente artística y espiritual que, fundamentalmente en la primera mitad del siglo XX, reclama la necesidad de que el hombre acompañe sus movimientos y ritmos con la naturaleza. Se inscribe así en un ámbito donde desarrollan su labor figuras como el antropólogo Marius Schneider o, de un modo especial, la bailarina-filósofa Isadora Duncan. El primero descifra los modos intuitivos que el hombre primitivo desarrolla para percibir los ritmos de la naturaleza y su concordancia con el movimiento de los animales. La segunda propone una renovación de la danza que, frente a la alienación racionalista de la modernidad, vuelva a conectar los movimientos del cuerpo humano con los movimientos de la naturaleza. En este marco, el método zambrano propone un conocimiento que emane de los ritmos con los que danzan los elementos de la naturaleza.

En tercer lugar, el pensamiento de Nietzsche sobre la danza tiene igualmente un correlato en el pensamiento de María Zambrano. Además de compartir referencias concretas a las danzas dionisiacas, ambos pensadores sugieren la idea de que el pensador es también un bailarín. En términos nietzscheanos, aprender a bailar es como aprender a pensar: ambas actividades implican una combinación de rigor y flexibilidad. Del mismo modo, figuras como Zaratustra o el hombre superior se caracterizan además por haber alcanzado la comprensión de la corporalidad del conocimiento, que es anterior al lenguaje (escrito). En un sentido amplio, se trata de la misma coyuntura que propicia la formulación del método zambrano. Como el bailarín, el pensador no puede conformarse con las cualidades de rigor tradicionalmente atribuidas al filósofo (intelecto, entendimiento, escritura), necesita también la flexibilidad del poeta (*poiesis*, sentimiento, intuición de una palabra anterior al lenguaje).

Con esta triple perspectiva, el análisis aquí realizado no solo subraya la centralidad de la danza (un aspecto intuido y señalado anteriormente por algunos críticos), sino que también desvela en qué parámetros concretos puede entenderse. El filósofo es, en efecto, un bailarín: danzar es pensar. En este sentido, el método zambrano resulta corporeizado y, al mismo tiempo, se define por un movimiento sinuoso que puede conceptualizarse como danza.¹¹⁸ En un nivel secundario, este análisis proporciona matices novedosos para la consideración de algunos aspectos del pensamiento zambrano que se han estudiado desde otra óptica: la relación entre maestro y discípulo; la naturaleza como pauta para los movimientos del hombre; y el diálogo con el pensamiento nietzscheano. Por último, contribuye a ubicar el pensamiento zambrano en la historia cultural de la danza moderna.

118. Por ejemplo, estas sugerentes palabras de Isabel Balza sobre el método zambrano como movimiento ordenado en el tiempo recuerdan a la descripción de la danza, sin realmente referirse a ella: «[...] lo característico de este tipo de sistema es su aspecto dinámico, que se opone al aspecto estático del otro modo del sistema. Este sistema ha de ser la articulación de un movimiento, la ordenación de aquello que se despliega en el tiempo; rasgos que, precisamente, son los que definen al pensamiento. [...] Pensar se cifra, entonces, en organizar el movimiento, el discurrir constante», en Balza, I., «Notas de un sistema en María Zambrano», en VV. AA., *Actas II Congreso internacional sobre la vida y obra de María Zambrano*, Vélez-Málaga, Fundación María Zambrano, 1998, págs. 108-109.