UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Una filosofía para el ilusionismo: María Zambrano y el asombro

Asier Martínez Seoane

Departamento de filosofía

Curso: 2025-2026

Jèssicca Jaques Pi

ADVERTENCIA: El acceso a los contenidos a este trabajo de fin de grado queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia de Creative Commons:



WARNING: The access to the content of this final degree project is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:



Grau: Filosofia

Curs acadèmic: 2025-2026

L'estudiant ..Asier Martínez Seoane..... amb NIF ...79002748W...

Lliura el seu TFG .....Una filosofía para el ilusionismo: María Zambrano y el asombro.....

.....

Declaro que el Treball de Fi de Grau que presento és fruit de la meva feina personal, que no copio ni faig servir idees, formulacions, cites integrals o il·lustracions diverses, extretes de cap obra, article, memòria, etc. (en versió impresa o electrònica), sense esmentar-ne de forma clara i estricta l'origen, tant en el cos del treball com a la bibliografia.

Soc plenament conscient que el fet de no respectar aquests termes implica sancions universitàries i/o d'un altre ordre legal.

SIGNATURA

ASIER MARTINEZ SEOANE

Firmado digitalmente por ASIER MARTINEZ SEOANE
Fecha: 2026.05.29 20:17:43 +02'00'

Bellaterra, ..27.. de .....mayo..... de 2025.

Índice **1**

Resumen **2**

Glosario **3**

Introducción **6**

María Zambrano y el acontecimiento: De las imágenes en movimiento al ilusionismo **11**

La fragancia del misterio

La magia de Georges Méliès

El acontecimiento ilusionista

María Zambrano y el secreto: Entre Antígona y el ilusionismo **17**

La doble realidad de Antígona

La tumba entreabierta del secreto

María Zambrano y la ensoñación: La imagen incendiaria del ilusionismo **23**

La ensoñación de la imagen

La fotografía del efecto cometa

María Zambrano y el asombro: La estela de lo posible **29**

El origen del asombro

El espejo tembloroso

María Zambrano y el misterio: La fragancia del ilusionismo **34**

Desterrar el enigma

Desplazar la mirada

Conclusiones **39**

Bibliografía **40**

Resumen

Esta investigación estética propone una filosofía para pensar el acontecimiento ilusionista de la mano de María Zambrano a la luz de su razón poética. La investigación estética aborda la relación entre una práctica escénica con un área del conocimiento para recorrer la experiencia a la luz de metodologías que configuren un telar teórico. Para ello se realiza una constelación temática y conceptual donde el acontecimiento, el secreto, la ensoñación, el asombro y el misterio experimentado por los espectadores forman parte de la práctica artística y de la investigación filosófica.

Palabras clave

María Zambrano y el asombro, una filosofía para el ilusionismo, el acontecimiento ilusionista, la razón poética.

Summary

This aesthetic investigation proposes a philosophy for understanding the illusionistic event, guided by María Zambrano and informed by her poetic reason. The investigation explores the relationship between a theatrical practice and a field of knowledge, examining the experience through methodologies that construct a theoretical framework. To this end, a thematic and conceptual constellation is created where the event, the secret, the reverie, the wonder, and the mystery experienced by the audience become integral to both the artistic practice and the philosophical inquiry.

Keywords

María Zambrano and wonder, a philosophy for illusionism, the illusionistic event, poetic reason.

Glosario

Las siguientes nociones presentan la relación entre las autoras que aparecen en las próximas páginas para tener una visión panorámica de la costelación.

Acontecimiento: Suceso irrepetible que da la bienvenida al margen de indeterminación para poner en diálogo al ilusionista con los espectadores. Está envuelto por la imprevisibilidad de un horizonte de sentidos. Erika Fischer-Lichte (2004) desarrolla la noción a través de la realización escénica de múltiples performance en su obra *Estética de lo performativo*.

Aparición: Cuando el acontecimiento aparece de pronto y cobra una presencia que llama la atención estética de los espectadores. No se contrapone a la apariencia ya que esta es un modo de aparecer en la percepción sensible. Presente en Paul Valery (1923) en la medida que entrelaza la música con la arquitectura en la obra *Eupalinos o el arquitecto*.

Aurora: Punto de encuentro entre el misterio y el secreto que tiene lugar en el acontecimiento ilusionista. Se presenta cuando los espectadores desconocen los secretos de las ilusiones, permaneciendo en el umbral para disfrutar del efecto mágico sin conocer los artificios que lo hacen posible. María Zambrano (1986) la describe como el intersticio entre la luz del día y la oscuridad de la noche a través del libro *De la Aurora*.

Enigma: Aproximación al acontecimiento ilusionista a través de preguntas metódicas como si de un reto intelectual se tratara. En lugar de vivir el efecto mágico como una propuesta escénica, busca desentrañar lo desconocido para responder a una pregunta que el ilusionista no ha formulado. Chantal Maillard (1992) introduce la noción en su tesis doctoral *La creación por la metáfora: Introducción a la razón poética*.

Ensoñación: Experiencia que suspende el tiempo lineal para introducir un espacio donde la realidad y la imaginación se funden. Aparece como un estado intermedio entre la vigilia y el sueño. Se enmarca dentro de *La poética de la ensoñación* de Bachelard (1960).

Espectador: Quien participa activamente del acontecimiento ilusionista y se sumerge en el misterio con la misma profundidad que el hacedor de imposibles. El lugar que ocupa no se caracteriza por el secreto que los separa, sino por el acontecimiento que los une, dado que forma parte del engranaje sin el cual no tendría

lugar el efecto mágico. Rancière (2008) en *El espectador emancipado* muestra su papel activo en lugar de inmovilizarlo como mero observador de los efectos.

Extrañeza: Un estado correspondiente al enigma que busca respuestas ante los secretos desconocidos del artífice del asombro. En *La creación por la metáfora: Introducción a la razón poética* Chantal Maillard (1992) la describe como una "actitud inquisitiva", porque en lugar de abrazar el misterio, lo expulsa.

Imágenes incendiarias: Disposiciones espaciales de los elementos escénicos que sintetizan el efecto mágico hasta formar una fotografía. Se desvanecen con el aplauso final al dar por concluida la ensoñación y se reavivan como cenizas tras recordar el acontecimiento ilusionista. Se forma en un vínculo entre la imágen y lo real en el pensamiento de Georges Didi-Huberman (2013) que presenta en el libro *Cuando las imágenes tocan lo real*.

Imágenes nitidoborrosas: Describen un recuerdo fragmentario que cada vez que se invoca añade nuevos retales a la experiencia vivida. Forma parte de una reconstrucción que altera la memoria. Marie Bardet (2021) lo desarrolla en *Perder la cara*, utilizando la escritura como medio para desordenar, desorientar y confundir la disposición del pensamiento.

Imaginación: Capacidad creadora de sentidos que produce un movimiento impredecible y sorpresivo que deja sin fijar la experiencia a las representaciones. Bachelard (1960) la presenta como un elemento activo en diálogo con la memoria a través de *La poética de la ensoñación*.

Memoria: Telar que conecta los puntos entre la percepción y el recuerdo modificando las experiencias en función de los afectos relacionales. Este término se expresa en el pensamiento de Zambrano (1955) y se enlaza con la temporalidad. Recogido en el sexto volumen de las *Obras Completas*.

Misterio: La fragancia de la ilusión que a través de múltiples elementos escénicos crea una atmósfera que sumerge al espectador en el acontecimiento para renunciar al secreto y presenciar lo imposible. Chantal Maillard (1992) muestra su relación con la poesía en su obra *La creación por la metáfora: Introducción a la razón poética*.

Secreto: Conocimientos ocultos, técnicas inexplicables y acciones intransferibles que permanecen encubiertas para que la ilusión del acontecimiento permanezca viva. Son las huellas en la arena que el

espectador no persigue porque el oleaje las ha borrado. Término presente en *La tumba de Antígona* (1967) de Zambrano.

Una filosofía para el ilusionismo:

María Zambrano y el asombro

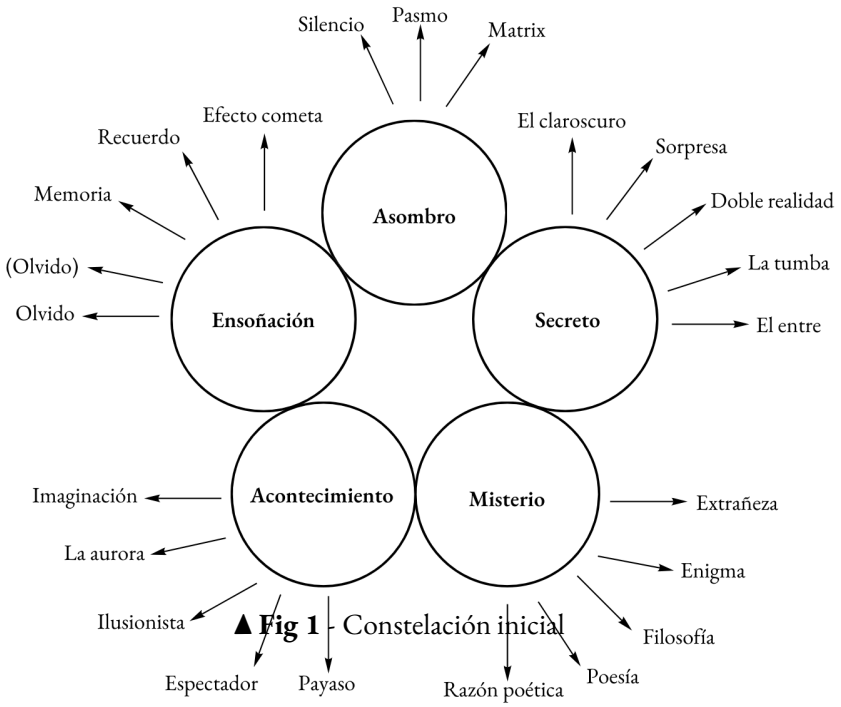


Imagen extraida del documental *María Zambrano y el método de los claros*

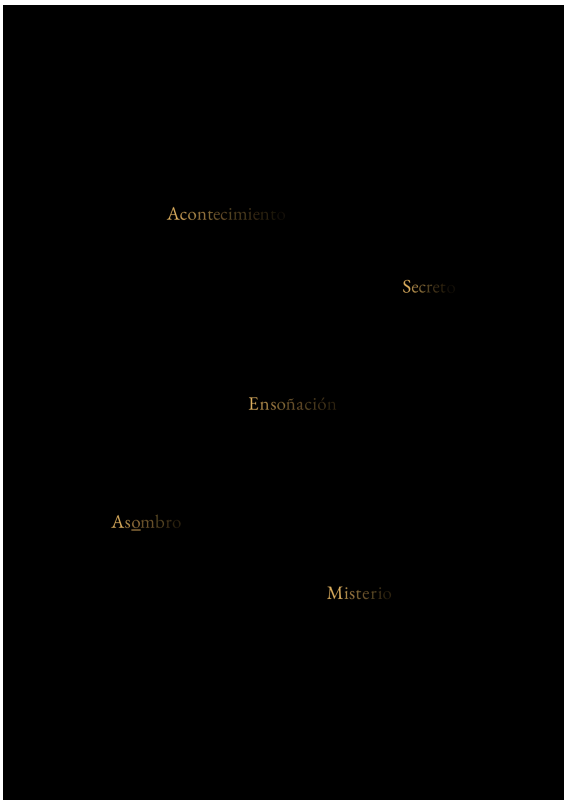
Introducción

Este trabajo es una investigación estética que propone una filosofía para el ilusionismo que pretende extender los estudios que se han hecho hasta la fecha en dicha disciplina introduciendo nuevas formas de relacionarse con la práctica escénica. Es a la vez un estudio que atraviesa los textos de María Zambrano para establecer un diálogo entre ilusionistas y espectadores que recorra el paisaje del asombro. El objetivo del trabajo es proponer otra posibilidad para leer, pensar y realizar la práctica ilusionista y todo lo que orbita a su alrededor acompañada de una filosofía poética como la de la filósofa veleña.

Para plantear las relaciones temáticas y conceptuales he trazado una metodología en constelación que se presenta a través de las siguientes imágenes. Al mismo tiempo, he creado una metodología poemática al escribir el capítulo del secreto teniendo presente un escrito del 13 de enero de 2023. Una de las hipótesis que se baraja a lo largo del estudio es que para que el asombro aparezca en un acontecimiento ilusionista es necesario un halo de misterio. Para que el ilusionismo deje de ser pensado por los espectadores como un enigma a resolver y dibujar así la ilusión en un rostro asombrado.



▲ **Fig 1** - Constelación inicial



▲ **Fig 2** - Constelación temática



▲ **Fig 3** - Constelación conceptual

Si a un espejo le quitas el reflejo,
¿Qué es lo que refleja?
Si quitas el secreto de la magia,
¿Qué es lo que queda?,
¿la verdad?, ¿la verdad se refleja?,
¿se puede hablar de ella?,
¿o siempre nos guarda un secreto?
El secreto es la mirada, el instante,
un puente invisible, un péndulo en movimiento.
El secreto fué ayer. Y mañana no será.
¿Y hoy?, ¿y mientras tanto?, ¿y ahora?
¿Y si ahora es el reflejo?
¿Y si el secreto no es nunca?

▲ **Fig 4** - Poema secreto

En el primer libro de la Metafísica Aristóteles escribe como «todos los hombres por naturaleza desean saber» (Aristóteles, 1994, 980a21). El término griego que utiliza es *thauma*, el cual se asocia con la curiosidad. Sin embargo, son diversas las traducciones que se han hecho hasta la fecha y una de ellas es la sorpresa. Ese será el campo semántico que recorreré, ya que la curiosidad puede contener la sorpresa. La admiración ante las preguntas es similar al asombro que despierta el acto de filosofar. Pero, ¿quién despierta al asombro? La investigación estética *Una filosofía para el ilusionismo: María Zambrano y el asombro,* localiza la experiencia de un acontecimiento artístico para analizarlo a la luz del claroscuro. Pero si el ilusionismo no precisa de preguntas para que el asombro aparezca y la filosofía requiere de ellas para habitar el asombro, ¿cómo es posible crear un diálogo entre ambas disciplinas?

El pensamiento creador de la filósofa veleña introduce reflexiones sobre el clown y el cine para iniciar el camino hacía el ilusionismo a través de una pregunta: ¿Cómo se sumerge el espectador en el acontecimiento ilusionista cuando sabe de antemano que hay un secreto que lo hace posible? El antropólogo Ramón Mayrata describe el ilusionismo como un «saber sin nombre» para mostrar la dificultad de acceder a sus orígenes, fruto del secreto de la disciplina artística. Cuando el misterio se evapora, queda a la vista el método, el cual bebe —en muchos casos— de un aprendizaje mecánico y procesos técnicos con una orientación clara, ocultar el secreto. El recorrido de la indagación propone un acercamiento al ilusionismo desde la razón poética de María Zambrano.

La constelación conceptual de la investigación busca abrir una vía artística que sobrevuele las técnicas secretas del ilusionismo para ver más allá de ellas, conocer los efectos paralizantes del oculocentrismo y proponer una visión nitidoborrosa que desoriente de igual forma a espectadores e ilusionistas para crear un lugar intermedio, donde el acontecimiento haga su aparición.

El libro *Antes de la trampa* de Ricardo Sanchez sobre la presentación de los efectos mágicos a través de guiones que siguen los pasos del pensamiento aristotélico, abre la puerta a reflexiones filosóficas. Sin embargo, estudios como este suelen ser la excepción y no la norma. La presente investigación nace con el objetivo de retomar el rumbo de estas indagaciones minoritarias, para ampliar el horizonte de sentido del ilusionismo a través de la filosofía. La investigación acoge múltiples metodologías para que la escritura tenga semejanzas con las artes vivas, para que en lugar de encorsetar conceptos, atraviese sus significados hasta transformarlos.

Cuando la lectura de un acontecimiento ilusionista se abre al lector y encuentra el ritmo y la cadencia del efecto mágico, el espectador —que es al mismo tiempo lector y coautor— puede elegir el orden de lectura de los capítulos. Porque la disposición de estos no responde a una coherencia estructural, sino a una constelación que en lugar de dirigir la mirada del lector, muestra líneas de fuga para que los conceptos se desplieguen sin un punto gravitatorio fijo.

Los títulos del índice están pensados como estrellas autónomas —de ahí la repetición parcial de algunos títulos—, para que puedan ser presentados en congresos. Sin embargo, los capítulos se presentan entre ellos a través de la estela que dejan. Los capítulos de la constelación abordan el acontecimiento, el secreto, la ensoñación, el asombro y el misterio. El primer capítulo narra un acontecimiento ilusionista para mostrar las diferencias que guarda respecto a las obras de arte. Y se analiza el film *El Prestigio* para presentar la imagen zambraniana de la aurora como el umbral del ilusionismo. En el segundo se aborda el secreto a partir de las escenas y los personajes de *La tumba de Antígona*. El tercer capítulo introduce la noción del efecto cometa para ahondar en el recuerdo y el olvido de los espectadores tras sumergirse en la ensoñación. El cuarto apartado introduce el mito de Medusa escrito por la filósofa veleña en *Claros del bosque* para trazar una analogía con el asombro. Y en el último capítulo se describen las diferencias entre el misterio y el enigma para conocer cuál de ellas deviene en asombro.

María Zambrano y el acontecimiento:
De las imágenes en movimiento al ilusionismo



Imagen del cartel *Levitación,* Le Roy, Talma y Bosco de 1920

Resumen

Este capítulo aborda el acontecimiento ilusionista como una coproducción entre el artífice del asombro y los espectadores, donde la fugacidad y la imprevisibilidad son las características principales que las diferencia de las obras de arte. Por otro lado se muestra las similitudes entre el clown y el cine en las reflexiones de María Zambrano para establecer un puente a través de la figura de Georges Méliès dando pie al film *El prestigio*, a partir del cual se desgranan las reflexiones propuestas por Erika Fischer Lichte en la *Estética de lo performativo*. Al mismo tiempo, las escenas del film entran en diálogo con las reflexiones de Martin Seel, Gaston Bachelard y Jaques Derrida. Finalmente, el pensamiento auroral de la filósofa veleña, se pone en relación con la aparición y desaparición en el umbral del acontecimiento.

Palabras clave

María Zambrano y el acontecimiento, el umbral del ilusionismo, la magia del cine, el acontecimiento ilusionista, las realizaciones escénicas.

I | La fragancia del misterio

El olor a perfume de las primeras filas delata que no es un nuevo ensayo lo que está a punto de suceder, sino un acontecimiento irrepetible. El crujido de la madera mientras los espectadores buscan sus butacas junto a la megafonía anunciando la prohibición de las fotografías y grabaciones, son la antesala de la oscuridad que precede al silencio del teatro. El telón permanece cerrado, al igual que mis ojos que no abren sus puertas hasta que la banda sonora llega a mis oídos. El color púrpura baña el escenario. El cabello erizado, los labios secos y las manos frías y sudorosas me acompañan en los ensayos y por lo visto también esta noche. No hay tregua, es el momento. El tapete azulado y un poema. Unas monedas que aparecen al final de cada verso y unas cartas que las cubren formando un cuadrado. La distancia entre ellas considerable, imposibilidad a la vista, párpados bien abiertos, no se permite pestañear. Un gesto simula el primer viaje, la mirada lo confirma, la moneda ha pasado de un extremo al otro, las manos repiten la mímica y el instante acontece una vez más. La última moneda se resiste a la mirada atenta de los espectadores, pero una vez más atenta contra el intelecto para contemplar la reunión de las monedas en la esquina superior del tapete. El juego parece haber llegado a su fin, el volumen de la canción disminuye, los latidos del público se aceleran, la expectativa elevada y el misterio a la vuelta de la esquina. El cuerpo se pone en movimiento, el poema no ha llegado a su fin y la magia tampoco. Los naipes a cada lado del tapete, en uno de ellos cuatro monedas, el resto permanece sin ellas. Alzo la mirada, recito el verso final y lo repito con dramatismo. Levanto las cartas y en cada una de ellas una moneda, el viaje ha terminado y el acontecimiento sólo acaba de empezar. Los focos me nublan la vista, no veo el rostro de los espectadores, los imagino asombrados, boquiabiertos y con una sonrisa que espero dure hasta que el misterio se desvanezca.

II | La magia de Georges Méliès

La sonrisa que el payaso tiende de un lado al otro del rostro es similar al trampolín que se emplea en el circo para realizar piruetas imposibles. Sin embargo, cuando Zambrano describe las acciones de figuras como Grock o Charlot no se detiene en la escenificación del acontecimiento, sino en las acciones que ambos realizan para sumergir a los espectadores en una expresión silenciosa, la sonrisa. De la misma forma que los espectadores llenaban el Circo Price para ver clown a principios del siglo XX, los films del neorrealismo italiano se proyectaban en blanco y negro en las salas de cine de Roma. La similitud entre el cine y el clown es difusa, pero las acciones del payaso y de los actores en películas como *Cielo sobre el pantano* tenían algo en común, que no empleaban artificios. Puesto que no había una interpretación pautada, ya que los actores no representaban un papel, sino que creaban la realidad cinematográfica con sus acciones. El director Adriano

Zancanella cuenta cómo la actriz Inés Orsini actuaba sin que hubiera visto una película con anterioridad y cómo ese hecho modificaba la relación actoral, la comprensión del personaje y la veracidad del papel que desempeñaba. En otras palabras, no había artificios en sus acciones porque su relación con el cine era la misma que la que tenía con la vida. Sin trucos es como la filósofa malagueña describe las acciones del payaso, y es que hay «una escena en que no sabríamos decir qué es lo que hace. Pues en realidad, no hace nada. Todos los payasos lo repiten: es infalible y deben de saberlo» (Zambrano, 2012 [1957], p. 39). Pero, ¿qué es lo que saben?, ¿acaso se puede repetir una acción espontánea? Y, ¿es posible hablar de improvisación en el cine? Tal vez, pero «no puede improvisarse como un poema, como un drama escrito en una buhardilla a la luz de una vela» (Zambrano, 2009 [1995], pp. 302-303). Pero, ¿por qué?, ¿qué es lo que hace que el cine tropiece?, ¿las imágenes o su proyección en nuestros sueños? Lo cierto es que algunos sueños

> «nos los proporciona ya forjados la pantalla, dejándonos para soñar otros, para dar forma a otras musarañas inéditas. Si todo arte tiene mucho de sueño realizado, el cine por su carácter huidizo, por estar hecho con la materia misma de los sueños, con sombra, y por su continuidad alcanza más que ninguno este carácter de ser el pan, el pan de cada día para la necesidad de ver, de imaginar, de hilar y deshacer ensueños» (Zambrano, 2009 [1995], p. 300).

Sin embargo, hay acontecimientos que se dejan ver sin dar a ver los secretos que presentan, como el suceso que llevó a Georges Méliès a revolucionar el cine. En 1896 Méliès estaba grabando con su cámara y tras un pequeño incidente siguió rodando la escena. Cuando llegó a su estudio y lo proyectó se dió cuenta que había realizado un efecto propio del ilusionismo, ya que un vehículo había desaparecido, apareciendo otro en su lugar. Lo que en un principio parecía un simple error técnico, se convirtió en un milagro cinematográfico, firmando el primer efecto especial de la historia del séptimo arte. Pero el cineasta francés no sólo configuraba imágenes en movimiento, sino que realizaba acontecimientos ilusionistas.

Los acontecimientos se caracterizan por ser irrepetibles, ya que «el recuerdo dice del acontecimiento: esto fue una vez, y ahora nunca más» (Blanchot, 1992 [1955], p. 21). Esa cualidad es una de las que distancia el acontecimiento de la obra. Esta última ha de ser interpretada, mientras que el acontecimiento tiene que ser vivido, experimentado. Este giro de guión aparece cuando algunos artistas no quieren

> «crear obras —es decir, lo que ahora son artefactos comerciales o mercancías—, sino acontecimientos fugaces que nadie puede adquirir mediante la compra, meterlos en su caja fuerte o colgarlos en su sala de estar. La fugacidad del acontecimiento, su carácter único e irrepetible pasó entonces a ocupar la posición de mayor relevancia» (Fischer-Lichte, 2024 [2004], p. 323).

La raíz del ilusionismo proyecta en sus orígenes su relación con el juego, este no se parece al *solitario*, puesto que uno de los elementos del acontecimiento es la coproducción entre el ilusionista y los espectadores. Quienes modifican la escena, haciendo de ella un acto imprevisible con sus elecciones. Transformando el

paisaje del acontecimiento, sin que nadie pueda imaginar el siguiente paso, a pesar de que posiblemente los ilusionistas vayan un paso por delante.

III | El acontecimiento ilusionista

Cuando Christopher Priest escribió *El prestigio* en 1995 desconocía que once años después su novela se proyectaría en la gran pantalla. Las palabras devinieron imágenes y los efectos mágicos cobraron vida. La película muestra los pasos que siguen dos ilusionistas para realizar un acontecimiento imposible, pero también sus tropiezos cuando un efecto no se desarrolla como deseaban. Esa incertidumbre que recorre el cuerpo del ilusionista subraya una de las características del acontecimiento que Erika Fischer-Lichte —pensando en las performances— denomina como el margen de indeterminación, cuando «el proceso de escenificación deja siempre espacios libres y margen de maniobra para que lo no planificado, lo no escenificado, lo imprevisible pueda acontecer en la realización escénica» (Fischer-Lichte, 2024 [2004], p. 373). Esa grieta es una oportunidad para que el efecto se filtre de tal forma que el ilusionista no viva «el juego desde el final que ya conoce» (Pareras, 2010, s/p). Para abrazar la ilusión y sorprenderse como la primera vez.

El acontecimiento que enmarca la película es el efecto del hombre transportado, en el que Robert Angier —interpretado por Hugh Jackman— desaparece del escenario para aparecer en el anfiteatro en tan sólo un segundo. Los espectadores podrían haber afirmado, al igual que lo hizo Martin Seel en *Estética del aparecer*, que se trataba de «un acontecimiento sin acontecer reconocible, que si bien puede seguirse con los sentidos no puede comprenderse por medio del conocimiento» (Seel, 2010 [2000], p. 24). Es posible que el acontecimiento tenga que ser entendido pero no entendible, sobrevolando los sentidos sin estrellarse contra la razón. Porque el ilusionismo no es un enigma a resolver, sino un misterio que acoger. Donde hay que dejar volar la imaginación para no caer enredado en análisis etimológicos. Esa sugerencia era la que tomaba al pie de la letra Bachelard con el estudio sobre la imaginación. Imaginación comprendida como «la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad» (Bachelard, 2003 [1942], p. 31). Y en el acto de sobrepasar se desdibujan las fronteras entre lo posible y lo imposible para desobedecer las dicotomías excluyentes que separarían al actor del ilusionista. Mostrando así la continuidad entre ambos. Ya que

> «las realizaciones escénicas que dan lugar al colapso de pares de conceptos dicotómicos de este tipo, que derrumban los antagonismos, constituyen una realidad en la que uno puede simultáneamente aparecer como otro, una realidad de la inestabilidad, de lo difuso, de lo ambiguo, de lo transitorio, una realidad en la que se suprimen las fronteras» (Fischer-Lichte, 2024 [2004], p. 346).

Esas fronteras son similares a las que presentan los protagonistas, puesto que ambos compiten por su efecto mágico más aclamado, el prestigio. Alfred Borden guarda los secretos de sus acontecimientos en una libreta que posteriormente lee Angier, pero este suceso es una estrategia ideada por Borden para que su rival viaje lejos en busca de un nuevo prestigio y poder actuar sin competencia. Mientras tanto los espectadores asisten al teatro para ver el acontecimiento ilusionista. Pero, ¿cómo puede el ilusionista ocultar el secreto cuando nunca está presente en el acontecimiento? Derrida muestra cómo «el secreto pertenece a la estructura del acontecimiento. No el secreto en el sentido de lo privado, de lo clandestino o de lo escondido, sino el secreto como lo que no aparece» (Derrida, Soussana y Nouss, 2026 [2001], p. 101). Paradójicamente lo que no se muestra, es lo que no puede desaparecer, puesto que su desaparición anularía el acontecimiento. Pero, ¿qué es lo que no desaparece sin haber mostrado su aparición?, ¿cuál es el umbral del acontecimiento? María Zambrano presenta el umbral con la llegada de la aurora, en el intersticio entre la luz del día y la oscuridad de la noche. En el ilusionismo la aurora es un destello que aparece en su desaparición. Como el efecto del hombre transportado, un acontecimiento imposible en el que se entrecruzan la niebla del misterio y la penumbra del secreto. Un secreto que no deja de ser la sombra del acontecimiento de la que no puede escapar.

María Zambrano y el secreto:
Entre Antígona y el ilusionismo



Imagen de la obra de teatro *La tumba de Antígona* en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida 2022

Resumen

Este capítulo aborda el secreto en la obra teatral *La tumba de Antígona* y relaciona el acontecimiento ilusionista con la razón poética de María Zambrano para mostrar los enigmas que contiene la obra y los misterios que esconde el ilusionismo. Los enigmas se caracterizan por la representación de personajes como Ismene, la harpía y los desconocidos que junto a sus diálogos conforman el universo zambraniano. Por otro lado, el secreto se enmarca en la doble realidad del ilusionista y se enlaza con la tumba como un lugar entre la vida y la muerte.

El diálogo comienza con los secretos que guardan Ismene y Antígona para esbozar la relación entre el ilusionista y el espectador. Continúa con las preguntas que realiza este último a la hora de contemplar un efecto mágico y ver la similitud entre sus preguntas y las que realiza el personaje de la harpía en la obra zambraniana. Y finaliza con la puesta en escena de la apología de la línea, las reflexiones de Marie Bardet sobre el entre y el análisis de Chantal Maillard sobre la razón poética. Para tejer la sorpresa, el misterio y el asombro en un telar similar a la constelación auroral de Antígona.

Palabras clave

Los hilos tejidos por el espectador, el misterio del secreto, realidades paralelas, la sorpresa de los desconocidos, la extrañeza del enigma.

I | La doble realidad de Antígona

El latido de la magia se escucha, mientras el secreto permanece en silencio. Un secreto al que los espectadores tienden a referirse como truco. Pero, ¿acaso son ambos la misma persona siendo el secreto su nombre y el truco su apodo? Los ilusionistas no aluden al secreto. Los espectadores, sin embargo, parecen señalar el truco a pesar de que no lo perciban. Entonces, ¿cómo es posible indicar su ubicación cuando no se ha localizado ni en el tiempo ni en el espacio? Aquello que llega a la entraña no se puede desentrañar. Pero entonces, ¿porque la imaginación del espectador necesita confirmar que hay algo (mecanismo, trucaje, engaño) que no atisba?, ¿es la imaginación o el razonamiento el que horada en esa dirección?, ¿sería mentir decir que el ilusionista no emplea trucos para desbordar lo posible? Estas preguntas pertenecen a la experiencia vivida del espectador, pero ¿qué hay del ilusionista?, ¿cómo puede convivir con la doble realidad de conocer los secretos y vivir al mismo tiempo la ensoñación del acontecimiento? Si el ilusionista se transformase por un momento en Don Quijote vería un gigante tras otro, si encarnase el papel de Sancho alcanzaría a ver unos molinos, pero la doble realidad de la que participa el ilusionista es la de Cervantes. Pues es quien conocía de antemano que donde uno encontraba gigantes, otro contemplaría molinos.

Esa doble realidad la vive Antígona, un personaje de la tragedia griega que viene de la mano de Sófocles y se transforma con la llegada de *La tumba de Antígona* escrita por María Zambrano. En esta última, la tragedia de Antígona es la de entrar en su propia tumba con vida. Quedando en un punto intermedio, pues no está ni sobre la tierra de los vivos, ni bajo la compañía de los muertos. Está en un entre, a medio camino. No pertenece a un reino por estar entrando en otro. Ese estar dentro y fuera a la par o en todas partes y en ninguna, se presenta en la escritura de la obra, porque «el secreto revelado no deja de serlo para quien lo comunica escribiéndolo. El secreto se muestra al escritor, pero no se le hace explicable; es decir, no deja de ser secreto para él» (Zambrano, 2012 [1987], p. 40). Entonces, ¿cómo puede la filósofa hablar del secreto en *La tumba de Antígona* si lo desconoce? A través del sueño, de ahí que una de las escenas lleve por título "Sueño de la hermana". Donde la huella del secreto está presente en el juego entre Ismene y Antígona. Esta última representaba a su hermana Araceli, quien acompañó a Zambrano en muchos momentos de su exilio. Quizá ese sea uno de los motivos por el cual la relación entre las protagonistas de la obra esté llena de vida, permaneciendo unidas por sus secretos.

La filósofa sitúa el secreto en su lugar, la tumba. Porque ser una tumba implica permanecer en silencio, cerrar los labios para que no salga la palabra. Pero hay secretos que se intuyen a pesar de que no se haga referencia a ellos, como en *La tumba de Antígona* cuando Zambrano escribe:

> «Nuestro secreto. Todos sabían que lo teníamos. Pero nosotras nunca aludíamos a él. Y ahora, yo no sabría tampoco decírtelo. No es de decir. Eso es. Era de jugar, de jugar nuestro juego interminable» (Zambrano, 1967, p. 35).

Un juego que no llega a su fin porque el secreto no tiene que ver con la duración, sino con la relación que se establece con él cuando es compartido. Sin embargo, el secreto suele pensarse de forma singular, porque si hay dos integrantes que lo conocen es porque uno de ellos ha saltado la alambrada del misterio para compartir el terreno. Pero si este se comunica sin palabras, seguirá siendo un secreto, puesto que no ha sido enunciado sino percibido. De la misma forma, el juego del ilusionista y los espectadores consiste en un pacto del cual nunca han hablado pero ambos reconocen. La existencia de una fuente de la que bebe el ilusionista, el secreto. Pero, ¿el ilusionista recuerda su secreto o necesita olvidarlo para comunicar el imposible que está a punto de realizar? Zambrano describe el secreto como algo a sentir, no es necesario cercarlo porque «un secreto de verdad es un secreto para todo el mundo, y más todavía para aquellos a quienes liga. No, nosotras no sabíamos y sabíamos, sentíamos nuestro secreto» (Zambrano, 1967, p. 36). Ese secreto de hermanas que unía a Ismene y Antígona hasta en los sueños, como la ensoñación de un acontecimiento ilusionista cuando aparece el asombro acompañado de sorpresas.

II | La tumba entreabierta del secreto

La sorpresa también es un rasgo de la obra zambraniana, puesto que introduce personajes que no estaban presentes en la tragedia clásica. Entre ellos los desconocidos de la última escena. Pero antes de preguntar quiénes son, es importante detenerse en la escena anterior, porque tal vez aclare el misterio del final de la obra, desenmascarando así la identidad de los desconocidos. En ella, la filósofa describe la llegada de la estrella antes de que Antígona se duerma en medio de la noche. Lejos de los rayos de sol, «porque todo lo que desciende del Sol es doble: luz y sombra; día y noche; sueño y vigilia» (Zambrano, 1967, p. 86). Porque el sol se encarga de dividir. Esa división entre lo uno y lo otro podría ser la que da pie al número de desconocidos que dialogan para llevarse a Antígona: “Desconocido Primero” y “Desconocido Segundo”. Quienes podrían representar la muerte y el amor. Pero Zambrano no desvela nunca la identidad de estos, porque forma parte del misterio. Entonces,

> «¿cómo hablar de un secreto sin referirse a la manera como nos fue descubierto, y más todavía, a la manera como sigue permaneciéndonos secreto? Pues los secretos verdaderos no consienten en ser develados» (Zambrano, 2014, p. 288).

Es posible que la razón poética sea un intento de entrelazar lo que en apariencia serían oposiciones, creando senderos que se entrelazan como dos desconocidos unidos por una obra. Y si la filósofa sigue este camino es porque se aleja de la visión cartesiana, la cual crea bifurcaciones para decidir entre una dirección u otra. Porque ni la obra teatral ni el ilusionismo persiguen la dualidad, ninguna de ellas disecciona el terreno metódicamente como tampoco ordenan sus actos con jerarquías inmóviles. En las artes escénicas los gestos danzan como las palabras de Bardet cuando escribe como

> «El prestidigitador hace aparecer, en un gesto, varios elementos de órdenes diferentes: sombrero, paloma y un poco de humo; Descartes, a la inversa, envuelve en un único gesto tres operaciones de orden distinto: constatar que hay diferencia; establecer una oposición punto por punto (...) para definir cada uno de los elementos; y valorizar esos elementos entre sí, jerarquizándolos» (Bardet, 2021, pp. 30-31).

Otra de las sorpresas de *La tumba de Antígona* es el prólogo, pues rompe con la cuarta pared como sucede en el ilusionismo cuando se regala la primera mirada al espectador, antes de ponerse en contacto con los elementos mágicos. En el prólogo María Zambrano realiza una declaración de intenciones: «Antígona, en verdad, no se suicidó en su tumba, según Sófocles, incurriendo en un inevitable error, nos cuenta. Mas ¿podía Antígona darse la muerte, ella que no había dispuesto nunca de su vida?» (Zambrano, 1967, p. 3). En el ilusionismo la pregunta podría ser la siguiente, ¿hay algo conocido que desconocemos? Si respondemos afirmativamente, una de las respuestas posibles sería el secreto. Pero, ¿cómo podemos desconocer aquello que conocemos por definición? El ilusionismo no expone algo verosímil, porque las artes escénicas tienen otro lenguaje y la magia se caracteriza por la ilusión de las sombras que no están relacionadas con la caverna platónica —pues no son meras apariencias, sino apariciones—. Apariciones que no concuerdan con el trazo de una línea ascendente dividida en cuatro secciones, donde el conocimiento consiste en poner cuerpo a las ideas mediante el intelecto. Dejando recluidas las artes por concebirlas como simples sombras o reflejos que se desvanecen en el agua. Los espectadores que se sumergen en un acontecimiento ilusionista no ven las sombras, no experimentan el calor del secreto porque la imposibilidad del misterio les desborda. Y es con su llegada cuando la luz de la gruta se apaga y el símil de la línea se tuerce desvaneciendo el secreto. Pero lo que no desaparece de la obra zambraniana es el personaje de la harpía, quien protagoniza el papel de la razón, desechando los sentires de Antígona. La harpía, la razonadora cumple el papel del filósofo por estar preguntando constantemente, interrogándose a sí mismo y cuestionando el mundo, cegándose con *la maléfica pregunta* (Zambrano, 2023 [1977], p.28). El ilusionista juega con las sombras, mueve las figuras desconfigurando la realidad, rompiendo los hilos argumentales de la tejedora de la razón para viajar por los

pliegues de la imaginación. No se trata de llevar a cuestas la pregunta, sino de ocultarse tras ella para que la pregunta no se de a ver, como la figura de Antígona con la llegada de la harpía, quien exponía que la seguía como se persigue a una sombra, sin poder alcanzarla por estar en otra parte.

Ese es el lugar que le corresponde al secreto, por eso la tumba de Antígona está entreabierta, pudiendo salir cuando quiera a pesar de que no llegue a hacerlo. Ese entre implica que los personajes puedan asomarse a la tumba pero sin tener una visibilidad completa, porque la distancia que les separa de Antígona está más allá de la vida y la muerte. Está en una oscilación afectiva que abre una brecha que «se sitúa siempre en el medio, en medio, un «origen» sin punto, desplazado y estirado en cierta duración, a través de una composición oscilatoria que no cesa de desplazar(se) por vibración o capilaridad» (Bardet, 2008, p.185). De la misma forma, el ilusionista está dentro de la tumba sumergido en el secreto, pero la puerta siempre está abierta para el espectador. Por eso tiene que realizar su magia de tal modo que nadie desee entrar en ella, por preferir el misterio del asombro a la extrañeza del enigma. Quizá por eso Chantal Maillard describa la razón poética de Zambrano como «el ámbito donde el misterio pueda aparecer como tal misterio, es decir, dar constancia de sí sin llegar a ser enigma» (Maillard, 1992, p. 12). La escritura del claroscuro de la filósofa veleña no está amarrada con la rigidez de las cadenas de quienes permanecen en la caverna, ni del que distraídamente asciende para ver los rayos del sol. Su escritura no es una brújula que conduce al norte. Porque su filosofía es auroral, como las primeras luces de la madrugada con las que Sófocles iniciaba la obra teatral.

María Zambrano y la ensoñación:
La imagen incendiaria del ilusionismo



Imagen del disco *Witness* de Adrián Berenguer de 2022

Resumen

Este capítulo aborda la ensoñación como un estado intermedio entre el sueño y la vigilia con las reflexiones de María Zambrano y relaciona concepciones del ilusionismo para conocer el papel que juegan el olvido y la memoria a la hora de recordar un efecto mágico. La teoría de los ilusionistas Juan Tamariz y Gabi Pareras con las nociones "la mancha de azafrán", "la teoría del camarero" y "el efecto cometa" sueldan las conexiones con la ensoñación por ser imágenes narradas que fotografían el acontecimiento ilusionista. Al mismo tiempo, las obras de Roland Barthes y Didi-Huberman dialogan con dichas imágenes para ver la nitidez que puede llegar a tener un recuerdo. Finalmente, el uso del lenguaje para hablar de la experiencia vivida muestra la dificultad de recomponer la imagen y deja entrever que su aproximación más cercana es la sombra del acontecimiento.

Palabras clave

La ensoñación en María Zambrano, el centelleo del efecto cometa, las cenizas del recuerdo, el olvido del espectador, la imagen incendiaria del acontecimiento ilusionista.

I | La ensoñación de la imagen

La ensoñación es el abismo que separa el sueño de la vigilia. Pero tanto la profundidad del sueño como el vértigo de estar despierto son características que conducen a la ensoñación. Entonces, ¿cómo puede el soñador estar seguro de haber cruzado el abismo? Esta pregunta se desdibuja en el acontecimiento ilusionista cuando el artista produce un sueño en el que los espectadores se adentran. Tras despertar del acontecimiento, desconocen si el sueño bajo el cual se han sumergido o la realidad a la que han sucumbido forma parte de la ensoñación. En ese caso, ¿cómo saben al despertar que no están dentro de otro sueño? Si el ilusionista borra la cartografía del terreno impidiendo a los espectadores que despierten por completo, es para adormecer el recuerdo y avivar la ensoñación. A este recuerdo se le puede llamar olvido. Porque tratar de permanecer despiertos cuando lo vivido forma parte de la ensoñación, impediría brotar lo que María Zambrano denominó *sombra-sueño.* Y, ¿cómo es posible avivar la ensoñación? A través de la imagen producida por la imaginación. Así es como el espectador podrá fotografiar un efecto mágico haciendo uso de su memoria, invocando imágenes nitidoborrosas. Ya que el recuerdo las modifica y moldea, las desordena y trastoca, las amarillea y fragmenta. Quizá por eso «no se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real sin hablar de una especie de incendio. Por lo tanto no se puede hablar de imágenes sin hablar de ceniza» (Didi-Huberman, 2013, p. 28). Esas imágenes incendiarias arden en dos momentos diferentes. En el instante en el que los espectadores aplauden enterrando el efecto y cuando toman sus cenizas para esparcirlas en el presente recordando el acontecimiento pasado. Ese recuerdo es el que narra Bachelard a través de la ensoñación de la imagen. En su obra *La poética de la ensoñación* muestra la cualidad plástica del acto de ensoñar como forma de recordar, mientras que a la memoria le otorga la cualidad de soñar. (En)soñar implica un lugar donde se tejen los recuerdos, en el que

> «El pasado recordado no es simplemente un pasado de la percepción. Puesto que recordamos, el pasado aparece ya en la ensoñación por su valor de imagen. Desde el origen, la imaginación colorea los cuadros que querrá volver a ver» (Bachelard, 1982 [1960], p. 159).

Ese colorido que intensifica el recuerdo no lo compone únicamente el deseo de revivir el acontecimiento, sino los elementos que previamente ha orquestado el ilusionista. Entre ellos el que Gabi Pareras denomina "la mancha de azafrán". La cual se caracteriza por teñir algunos rincones del efecto mágico con una fragancia reconocible, a partir de la cual el espectador logre evocar para reconstruir el acontecimiento. El pigmento amarillo del azafrán fija el recuerdo por la disposición de las imágenes narradas, pero estas no pueden permanecer petrificadas porque fijarlas «sería darle cuerpo a esa sombra, darle cuerpo de imagen memorable, ampliar el sueño, totalizarlo, cerrarlo también al no dejar escapada alguna, abertura alguna en el fluir» (Zambrano, 1992 [1960], pp. 17-18). Porque cada vez que se visita el palacio de la memoria se pasa por el río Leteo. Y es el artista quien consigue no sólo acercar lo imposible a la orilla de la experiencia, sino hacer sentir

a los espectadores la imposibilidad del acontecimiento, para mecerse en la ensoñación del claro-oscuro. ¿Cuándo? Con la llegada de la aurora. ¿Dónde? en «el centro del día en medio de la noche» (Zambrano, 2021 [1986], p. 75). La pigmentación de "la mancha de azafrán" no se produce únicamente a través de la visión, porque de ser así se caería en las garras del oculocentrismo, primando la visión cuando el ilusionismo se caracteriza por la penumbra. Por eso la fragancia reconocible que se presenta con ella, envuelve el resto de sentidos, como los que producen dos monedas al unir sus cuerpos. En la numismagia, el sonido de una moneda, es al mismo tiempo la apertura del sentido auditivo del espectador y la llave del ilusionista para realizar el imposible. A través del sonido, el hacedor de imposibles hace temblar la realidad, sin la necesidad de dirigir la mirada a los objetos. Creando un diálogo entre la resonancia de las monedas y el brillo que estas reflectan en los ojos del espectador.

En el ilusionismo la experiencia mágica aparece de forma imprevisible, saltando de la realidad a la ficción, donde las monedas siguen siendo monedas, pero han dejado de tener un valor de intercambio. Ya que a través del juego simbolizan la aparición y transposición que dependiendo de los elementos discursivos, poéticos o musicales abren un sentido que el espectador acoge. Creando una imagen que «se caracteriza por su intermitencia, su fragilidad, su latir de apariciones, desapariciones, reapariciones y vicedesapariciones incesantes» (Didi-Huberman, 2012 [2009], p. 63).

Otro ingrediente para pensar la ensoñación es la duración. Y es Zambrano quien muestra cómo, a diferencia de la vigilia, en los sueños no hay tiempo. Entonces, ¿cuál es la temporalidad de la ensoñación? Antes de responder a la pregunta conviene circundar el sueño sin abismarse en él, porque el ensueño es el vértice que colinda entre la vigilia y el sueño. La filósofa veleña lo tenía presente cuando describía cómo los sueños

> «No han tenido tiempo para hacerse visibles. Lo fueron en un lugar de donde no queda recuerdo, donde ser visto no quiere decir ser recordado, ni poder serlo. Han aparecido, mas sin dejar figura tras de sí, en una luz que no deja de ser tiniebla, en una tiniebla que no ha perdido su condición ocultadora por falta de tiempo. Sin tiempo las cosas no aparecen» (Zambrano, 1992 [1960], p. 63).

Y si no aparecen corren el riesgo de caer en el olvido. Por eso el ilusionista hace aparecer una imagen que destila la experiencia en su mínima expresión. Y revela una fotografía a la que Gabi llamó "la teoría del camarero". En ella se sintetiza una imagen estableciendo unas coordenadas espaciales —el tapete— y materiales —las monedas—, que conforman el hilo de Ariadna por el cual pueden acceder al laberinto de la memoria. Porque así como el camarero sabe con un sólo vistazo las consumiciones de una mesa para sacar

posteriormente la cuenta, los espectadores dan cuenta del efecto a través de la imagen final que recompone las escenas de la ensoñación. Pero, ¿qué sucede cuando despiertan del embrujo? Que despiertan

> «Sin imagen. Como debe de suceder en los primeros tiempos de la vida, cuando aún no hemos aprendido nuestro nombre. Y así creía recordar aquellos tiempos en modo fragmentario, por instantes abiertos como en un abismo de olvido, el olvido donde se hunde la raíz de la memoria» (Zambrano, 2014 [1955], p. 380).

Para que ese despertar no irrumpa de golpe, sino de forma evanescente como cuando la intensidad de la luz baja progresivamente bañando el escenario de sombras que terminan por ser tiniebla.

II | La fotografía del efecto cometa

La aparición del asombro tras un efecto mágico transcurre en el tiempo. Y ese instante donde sucede algo memorable tiene que presenciarse, desvanecerse y emerger para que pueda finalmente ser comunicado con palabras. Pero el lenguaje no habla del ilusionismo, sino de su sombra. Porque este aparece acompañado de un pasmo inicial con el que desaparece la palabra y con el paso del tiempo, el olvido llama a la puerta, dejando en su interior lagunas que el espectador llena de recuerdos. Una vez recordada la experiencia vivida es cuando empiezan a desfilar las palabras. Es entonces, con la palabra, cuando el espectador añade capas de imposibilidad que no estaban presentes, haciendo de un acontecimiento ilusionista un momento inolvidable. Ese incremento exponencial es a lo que Juan Tamaríz calificó como "efecto cometa". Su propuesta artística reside en añadir color al lienzo de la ensoñación utilizando el lenguaje para alterar el paisaje del recuerdo. Gabi, sin embargo, seguía los pasos del escultor, cincelando el efecto mágico para mostrar al espectador la figura de un imposible misterioso. Desprendiéndose de aquello que no fuese esencial. Ambos caminos son una forma de sobrevolar "el efecto cometa". Cuanto mayor es el vuelo de la cometa, más se aleja de lo terrenal —la vigilia—, alcanzando la ensoñación soñada. Pero también se puede ver como navega la ensoñación en aguas que pertenecen a otras disciplinas:

> «En la literatura cuando leemos un libro sin conciencia de estar leyendo; en la pintura cuando olvidamos que el cuadro está pintado y penetramos, dentro de su espesor y pasa de ser una superficie adamada a ser interior maravilloso, un medio nuevo donde ingresamos. El arte alcanza su perfección, como tal vez todo lo humano, cuando entrega sus armas a fuerza de haberlas usado, cuando parece no existir» (Zambrano, 2009 [1995], p. 302).

Esa inexistencia se produce cuando el secreto del ilusionista se desvanece por permanecer fuera del radar del espectador. Quien registra el acontecimiento tomando una fotografía, como quien compra un souvenir para no olvidar el lugar que visitó. Sin embargo, con el "efecto cometa" el resultado es inesperado, porque a pesar

de que el espectador tenga ese souvenir en forma de carta firmada, la altura de la cometa no va a estar a la altura de la experiencia vivida, no va a ser transparente, sino parte de un trampantojo. Roland Barthes introduce la paradoja de la siguiente forma:

> «Estando la foto lejos de mi vista, pienso en ella de nuevo. Sucede algunas veces que puedo conocer mejor una foto que recuerdo que otra que estoy viendo como si la visión directa orientase mal el lenguaje, induciéndolo a un esfuerzo de descripción que siempre dejará escapar el punto del efecto, el *punctum*» (Barthes, 2006 [1980], p. 71).

El lenguaje trata de enmarcar la imagen para anular la imaginación. Pero esa brecha que se produce queriendo cerrar la herida entre lo que uno ve y lo que rememora se sutura en la ensoñación. Abriendo un punto de fuga, porque «en los sueños *asistimos*, un poco desde dentro, un poco desde fuera. En el estado de sueño somos «uno» con el acontecimiento; el sujeto es el propio acontecimiento del cual formamos parte» (Maillard, 1992, p. 83). Pero, ¿cómo puede estar el sujeto dentro y fuera del sueño al mismo tiempo? Quizá el único momento donde el espectador se adentra en la ensoñación es en el instante en el que la vive, permaneciendo fuera de ella cuando la función termina, y en medio cuando abre el telón, se sitúa en el proscenio y juega a sobrevolar una cometa en medio del abismo.

María Zambrano y el asombro:
La estela de lo posible

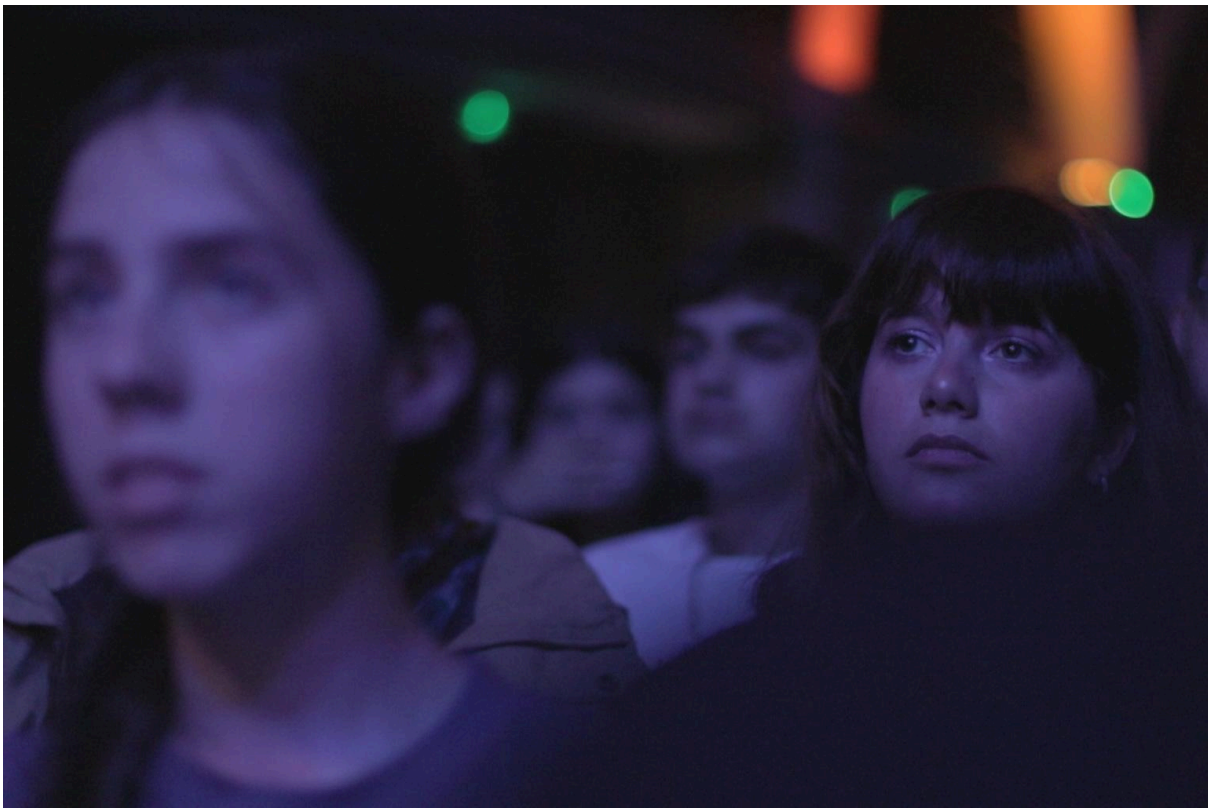


Imagen realizada por Iker Mendaza durante el acontecimiento ilusionista en el teatro Bilborock en 2022

Resumen

Este capítulo recorre el asombro de la obra zambraniana para pensar el acontecimiento ilusionista y conocer los afectos que pueden llegar a generar los espectadores tras ver un efecto mágico. Al mismo tiempo, se ponen en diálogo la perplejidad, el enmudecimiento y el pasmo para comprender las relaciones que guardan con el asombro. Por otro lado, se presentan el relato esópico de Tales de Mileto y el mito griego de Medusa para realizar analogías con el ilusionismo a través de elementos como el espejo de Atenea. Finalmente, se recurre a la etimología para ver la relación que guarda el miedo con el asombro dentro del ilusionismo.

Palabras clave

María Zambrano y el asombro, la perplejidad, el origen del asombro, el silencio y el pasmo, el espejo de Atenea.

I | El origen del asombro

El asombro, al igual que la perplejidad, el misterio y el pasmo son algunos de los ingredientes principales del acontecimiento ilusionista. Pero, ¿cuáles son las texturas que distinguen a cada una de ellas? Cuando Paul Auster escribe *Mr. Vértigo* narra cómo el protagonista aprende a volar sin que esta acción llegue a despertar el asombro de los caminantes. Sin embargo, al trazar una escalera imaginaria y subir sus peldaños, consigue el interés que la levitación por sí misma no tenía. El imposible por sí solo no impacta, se requiere de un misterio, en este caso un "soporte invisible", tal y como lo describe el protagonista de la novela.

Antes de que el escritor estadounidense redactase dicha obra, María Zambrano publicó *Hacia un saber sobre el alma* donde se pregunta «¿en qué consiste la perplejidad?», y responde como la persona perpleja es la «que no ve» (Zambrano, 2000 [1950], p. 93). En el ilusionismo la falta de visión juega un papel importante, puesto que cuando el secreto salta a la vista la ilusión se desvanece. De ahí que el hacedor de imposibles —al ser el único que conoce los hilos de la marioneta— eclipse la percepción del espectador para obstaculizar la visión del secreto —los hilos— y guíe la mirada hacia el efecto mágico —la marioneta—. La filósofa veleña continúa describiendo cómo «en toda perplejidad hay deslumbramiento» (Zambrano, 2000 [1950], p. 95). Este provoca la pérdida no sólo de la vista, sino también del habla, porque el ilusionismo enmudece a los espectadores por la imposibilidad de la experiencia vivida. Pero, ¿se puede comunicar el asombro cuando viene acompañado del enmudecimiento? Zambrano describe el silencio que se presenta entre actor y contemplador, —figuras similares a la del ilusionista y espectador— y muestra cómo «en un caso la palabra no tiene posibilidad de surgir; en el otro, la palabra no es necesaria» (Zambrano, 1967, p. 114). En el ilusionista la palabra no es posible porque el acontecimiento no puede ser explicado y en el espectador no es necesaria porque el pasmo le arrebata hasta cierto punto la palabra. Quizá por eso la filósofa malagueña describa el pasmo como «el estrato más profundo e íntimo del asombro» (Zambrano, 1970, p. 82).

Así como el deslumbramiento y la falta de visión son características propias de la perplejidad, el pasmo puede provocar la quietud, la detención y la suspensión del razonamiento lógico del espectador frente a los escamoteos del ilusionista. Pero, ¿en qué momento se transforma el pasmo en asombro? Zambrano muestra cómo este adviene cuando la persona es vencida, es decir, en el momento que la ilusión le asalta, porque el espectador no opone resistencia. Cuando el espectador es vencido, es al mismo tiempo convencido de que lo imposible es una ilusión y de que la ilusión es posible. La filósofa describe como

> «En el asombro hay un quedarse inerme ante algo, algo que se ha visto y que se creía conocido pero que en un instante se muestra como absolutamente nuevo, dejando al que lo contempla en una especie de ceguera y mudez. No hay palabra en el asombro, tan sólo silencio y, a lo más, una exclamación. El asombro es pasmo, el

> pasmo que se da cuando se vislumbra algo insólito. Pero que es aún más puro y fecundo cuando se produce ante algo de sobra conocido y que de repente se presenta como nunca visto» (Zambrano, 1970, p. 82).

Quizá por eso María Zambrano hable del origen del asombro a través del relato esópico en el que Tales de Mileto cae al pozo por mirar el manto de estrellas que tenía sobre sus hombros. Se dice que una muchacha tracia lo observó y tras reírse le dijo que tropezaba con lo más mundano por fijarse en el brillo inalcanzable de los astros. Si el relato se traslada al ilusionismo, podría pensarse a Tales como el hacedor de imposibles que tropieza en sus ensayos por querer alcanzar el efecto mágico, hasta que un día en lugar de escuchar la risa de los espectadores, percibe su silencio acompañado de asombro. Asombro y pasmo van de la mano, al igual que la extrañeza del enigma. Todas ellas juegan con la ruptura de expectativas pero caminan en direcciones opuestas. Chantall Maillard en *La creación por la metáfora* describe la experiencia de quienes habitan ambas emociones y muestra como

> «El sujeto asombrado permanece en contacto inmediato con la realidad. Por el contrario, la extrañeza lleva directamente a la actitud inquisitiva. El sujeto extrañado necesita respuestas; el sujeto asombrado permanece quieto, como dejándose moldear por la realidad que le invade. Extrañeza y asombro llevan direcciones opuestas: la primera es invasión del objeto para su dominación; el segundo, recepción del objeto para su asimilación. Por eso, el asombro es el estado correspondiente al misterio mientras que la extrañeza le corresponde al enigma» (Maillard, 1992, p. 33).

II | El espejo tembloroso

Hay múltiples formas de pensar el origen del asombro, una de ellas es a través del episodio de Tales y otra mediante la etimología del término. Esta última vía, podría mostrar la experiencia que habitan los espectadores en un acontecimiento ilusionista. Ya que una de las ventanas por las que pueden asomarse, es la obra *De lo sublime y lo bello*, donde Burke escribe como

> «los romanos usaban el verbo *stupeo*, un término que señala claramente el estado de una mente estupefacta, para expresar tanto los efectos del simple miedo como los del asombro; la palabra *attonitus* (atónito) es igualmente expresiva de la alianza de estas ideas, ¿y acaso no señalan con la misma claridad *étonnement* en francés y *astonishment* y *amazement* en inglés las emociones afines que acompañan al miedo y a la sorpresa?» (Burke, 2023 [1756], p. 235).

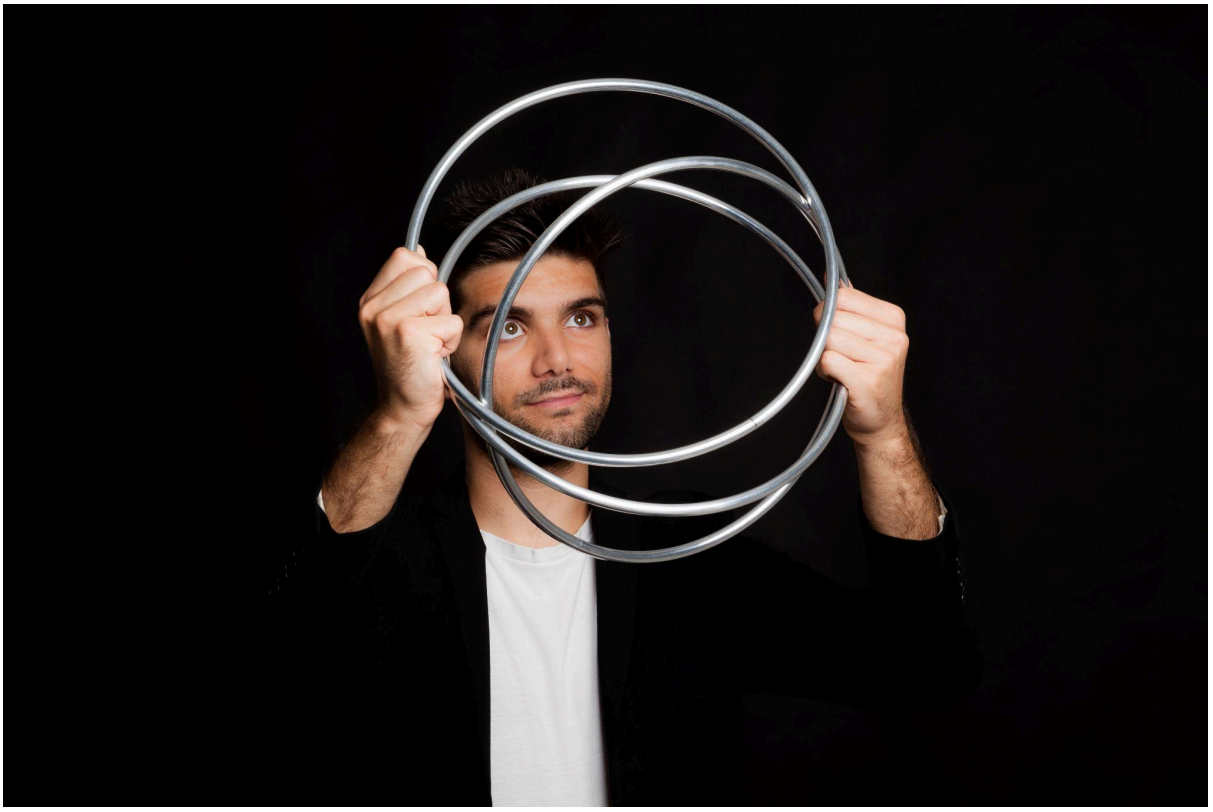
Pero, ¿cómo es posible que miedo y asombro convivan sin excluirse mutuamente? y, ¿en qué momento aparece el miedo en el ilusionismo? La segunda pregunta puede responderse desde las gafas del ilusionista, puesto que su mayor miedo reside en que los espectadores se pongan sus lentes y puedan así conocer sus secretos. Para la primera pregunta quizá se precise del mito de Medusa a través de una lectura zambraniana descrita en *Claros del bosque* y conocida como *El espejo de Atenea*. Es ahí donde la filósofa describe el terror que supone mirar a Medusa a los ojos, ya que el contacto con ellos conduce a un mal irreparable, quedar

petrificado. Sin embargo, la resolución del mito clásico en el que se corta su cabeza no tiene un papel protagónico en la obra de Zambrano, puesto que la atención está puesta en el espejo como un modo de visibilidad. La filósofa conecta la vista con el oído porque la mirada es una forma de oír, de permanecer a la escucha. Y la mediación del espejo entre quien mira y quien es observado acalla lo que se da a través de la mirada. Quizá por eso Zambrano escriba como Atenea le da a Perseo

> «El espejo para que no viera a la Medusa de inmediato y se librara de todos los sentires concomitantes con la visión. Una figura vista en el espejo carece de ese fondo último que la mirada va a buscar más allá de la apariencia. Pues que la vista se une al oído. Cuando se mira directamente, se espera, y se da lugar al escuchar. Nadie escucha a la figura reflejada por un espejo» (Zambrano, 2023 [1977], p. 178).

El espejo no deja de trasladar una imagen fija de una figura cambiante como la de Medusa. De ahí que tan sólo se pueda llegar a ver el reflejo de un tipo de conocimiento, el racional. La invitación de Zambrano busca mostrar «el claro como espejo que tiembla» para obtener una «claridad aleteante que apenas deja dibujarse algo que al par se desdibuja» donde «la luz misma que se manifiesta como reflejo se da oblicuamente, mas no lisa como espada» (Zambrano, 2023 [1977], p. 29). El temblor hace tambalear la razón unidireccional y abre la puerta a otras miradas. Porque en la vía racionalista la espada de Perseo es el análisis afilado del espectador que disecciona el acontecimiento por miedo a escuchar lo que este tiene que decirle, sin dejar hablar al asombro. Quizá las figuras petrificadas no sean las que miraron a los ojos a Medusa, sino aquellas que tras aceptar el riesgo de mirar el acontecimiento hayan acariciado por un momento el asombro.

María Zambrano y el misterio:
La fragancia del ilusionismo



Fotografía de Mikel Martínez al ilusionista Zero H

Resumen

Este capítulo presenta el misterio dentro del acontecimiento ilusionista para establecer las diferencias con el enigma y comprender así la experiencia estética de los espectadores de forma relacional. El efecto mágico dialoga con el espectador y la figura del poeta para escapar de las preguntas y abrazar el misterio. Por otro lado, se presenta el estudio sobre la razón poética a través de Chantal Maillard, quien describe la extrañeza como un estado correspondiente al enigma. Finalmente, la crítica al oculocentrismo entra en escena con la obra *Perder la cara* de Marie Bardet para mostrar sus efectos y proponer un desplazamiento en la mirada.

Palabras clave

María Zambrano y el misterio, la extrañeza del enigma, el acontecimiento misterioso, la experiencia estética del espectador.

I | Desterrar el enigma

Narrar un acontecimiento ilusionista y hablar de la atmósfera que se genera con cada uno de los movimientos plásticos en escena es difícil, sin embargo, describir el misterio que se planta antes y durante el acontecimiento y se recoge después parece imposible. Quizá por eso sea recomendable establecer las diferencias entre el enigma —el cual no pertenece al efecto mágico— y el misterio —que suele pensarse como la fragancia de la ilusión—. En *La creación por la metáfora* Chantal Maillard escribe como

> «Toda presencia es un misterio. Lo misterioso no puede ser analizado, sino solamente presenciado; cuando se ofrece a la investigación se convierte en problema, y para ello requiere ser conceptualizado. El enigma, por ello, siempre es susceptible de respuesta. En esto consiste la diferencia entre misterio y enigma» (Maillard, 1992, p. 124).

Un acontecimiento ilusionista escapa de los parámetros de la razón en la medida que el espectador —por lo general— prefiere preservar el misterio a desenterrarlo. Con ello renuncia a las respuestas para permanecer enraizado a la experiencia estética. Este distanciamiento de las respuestas implica el exilio del enigma. Puesto que este florece con las respuestas que proceden de *la maléfica pregunta* (Zambrano, 2023 [1977], p.28). De la misma forma que María Zambrano escribe en *Claros del bosque* que no se precisa búsqueda, en el ilusionismo el espectador debe sentir que «si nada se busca, la ofrenda será imprevisible, ilimitada» (Zambrano, 2023 [1977], p. 28). Porque el misterio se apodera del espectador, suspendiendo las preguntas por estar al borde de la ilusión. El espectador se parece a la figura del poeta descrita por la filósofa veleña en la medida que este último

> «Rebelde ante las cosas que son hechura humana, es humilde, reverente con lo que encuentra ante sí y que él no puede desmontar: con la vida y sus misterios. Vive, habita en en el interior de ese misterio como dentro de una cárcel y no pretende saltarse los muros con preguntas irrespetuosas» (Zambrano, 1971 [1939], p. 164).

Comprende que la arquitectura de los poemas no necesitan de un plano que rija y dirija la construcción, ya que el lenguaje está en ruinas y busca desestabilizar los pilares para que, como el espectador que sale de la butaca y sube al escenario, consiga desestabilizarse, atravesar el misterio y hacer tambalear lo posible. Pero, ¿cuál es la oscilación entre lo posible y lo imposible? Zambrano escribe un poema en el que «lo imposible se *muestra*, mientras que lo difícil solamente se *realiza*» (Zambrano, 2006 [1951], p. 350). La dificultad implica la práctica y dedicación del artífice del asombro a la hora de realizar los efectos, mientras que lo imposible aparece cuando el acontecimiento adormece el deseo de los espectadores por conocer el secreto que los ilusionistas guardan bajo llave.

La relación de los espectadores con el ilusionismo está mediada por el misterio. Este es un vínculo discontinuo porque no hay una guía clara que determine cuales son los elementos que lo provocan. Y es que

no se trata de ver el misterio como una correspondencia entre ilusionista y espectador, porque de ser así se perdería de vista el acontecimiento con el que están en contacto. Ambos están impregnados por el misterio, el cual es inseparable del secreto que paradójicamente se muestra sin darse a ver. En *El hombre y lo divino* Zambrano introduce el misterio como «algo ya accesible: es la forma en que un secreto, sin perder su condición, se manifiesta» (Zambrano, 1966 [1955], p. 218). Esa manifestación se da por igual entre ilusionista y espectador, por eso no se puede delinear una diferencia entre el guardián del secreto y el prisionero. Ya que esta caracterización, más que mostrar una radiografía certera del ilusionismo, satura su imagen por presuponer el secreto como algo inaccesible para el espectador, en lugar de pensarlo como una rendija por la que asomarse en caso de que tenga la oportunidad y el deseo de hacerlo. Sin embargo, la posibilidad de acceder al secreto, lejos de ser un incentivo, se presenta como lo opuesto. Porque habitar el misterio y renunciar al secreto parece ser más interesante que la resolución de un enigma. Chantal Maillard describe la extrañeza como un estado correspondiente al enigma, puesto que

> «La extrañeza es una de las formas del des-entrañamiento. El que se extraña ha sacado de sí la realidad, la de fuera y la suya propia, se ha vuelto extraño a ella y empieza a padecer su falta de unidad» (Maillard, 1992, p. 33).

Y es *la maléfica pregunta* quien busca desentrañar lo que se le presenta como desconocido, cuando el ilusionismo no es más que el salto de lo ordinario a lo extraordinario. Pero es un salto que da vértigo, por eso no hay que mirar directamente al abismo (Zambrano, 2023 [1977], p.28).

II | Desplazar la mirada

El espectador, en lugar de amarrar el efecto lo suelta para que el misterio le asalte. Quizá ese sea el primer paso para escapar de las dicotomías a las que renuncia Marie Bardet en *Perder la cara* cuando escribe como

> «Reconocer el pulso que late en las paradojas vitales, persistir en habitar las situaciones que no se dejan tomar por la explicación binaria de las cosas, saber apenas algo de esos encuentros, de esos momentos, donde comprender y vivir es más dejar escapar y perder que dominar y apropiarse» (Bardet, 2021, p. 18).

En ocasiones, dejar escapar implica dejar de ver. Eso no supone dejar de mirar, sino encontrar otras formas donde la mirada se pliega para desplegar el resto de sentidos. Porque de no ser así, se caería en el oculocentrismo, perdiendo de vista el misterio. Marie Bardet describe el oculocentrismo como

> «regímenes de visibilidad, que distribuyen lo que puede y lo que debe ser visible y lo que no, por ende lo decible y pensable, haciendo a su vez de lo visible la meta nunca alcanzada del todo y opuesta absolutamente a lo invisible» (Bardet, 2021, p. 66).

En un acontecimiento ilusionista, lo invisible se presenta cuando el secreto entra en escena desviando la atención de la mirada. Pero, ¿cómo se presenta el misterio? Luis García parece responder a la pregunta en su obra *Mensajes desde lo profundo de la ausencia* cuando escribe como «al espectador se le ha mostrado el Misterio, se le ha inducido la alucinación de "lo mágico", y en definitiva, no pregunta cómo sino por qué. El porqué de su propia experiencia» (García, 2012, p. 30). De esta forma, el desplazamiento sísmico de la pregunta abre una grieta por donde se cuela el espectador, filtrando el misterio a través del acontecimiento hasta llegar a la orilla del asombro.

Conclusiones

Antes de finalizar la presente investigación, conviene recordar la pregunta que la originó: ¿Cómo se sumerge el espectador en el acontecimiento ilusionista cuando sabe de antemano que hay un secreto que lo hace posible? A medida que la indagación avanzaba observé como el secreto —a pesar de ser uno de los elementos centrales del ilusionismo— no podía pensarse de forma aislada. Por ese motivo se formó la metodología de la constelación, para condensar las preguntas y abrir un diálogo entre las autoras. Pronto me di cuenta que las respuestas esbozadas eran tan plurales como la experiencia de los espectadores al presenciar un acontecimiento ilusionista. Y como el objetivo no era establecer una comprensión lineal y homogénea del acontecimiento, traté de mostrar acercamientos como el de Marie Bardet sobre la mirada, para descentrar la visión como uno de los sentido privilegiados, similar a la propuesta zambraniana cuando en *Claros del bosque* pone de relieve la importancia del saber de oído.

Las siguientes aportaciones pretenden dibujar las constelaciones de una filosofía del ilusionismo, pero el acontecimiento acaba cuando los espectadores abandonan la sala, hasta entonces el misterio prevalece y la constelación se deja (entre)ver.

- Propongo desplazamientos de la filosofía al ilusionismo a través de puentes conceptuales como las imágenes incendiarias —inspirada por la lectura de Didi-Huberman [2013] cuando relaciona las imágenes con la ceniza— para descentrar el secreto del acontecimiento ilusionista y ofrecer herramientas para que la disciplina artística pueda expandirse. De esta manera, se puede modificar la atención sobre las técnicas, así como la relación que guarda el ilusionista con ellas y colaborar a desplegar nociones que se habían pasado por alto.

- La gradación entre el pasmo, la perplejidad, el deslumbramiento y el asombro así como el silencio y el enmudecimiento que suelen acompañar al acontecimiento ilusionista, muestran los estratos en diferentes capas, texturas e intensidades para no reducirlas a una sola y ver la diversidad de afectos que están en relación cuando el espectador se sumerge en la ensoñación ilusionista.
- La distinción entre el misterio y el enigma abre una posible respuesta a la pregunta que los ilusionistas se hacen respecto a la búsqueda del secreto por parte de los espectadores que viven el acontecimiento como un reto intelectual. La vía que sigue la investigación, propone al ilusionista

arrojar luz sobre el misterio, dejando ensombrecido el enigma, para alejar al espectador de la búsqueda del secreto y abrazar el misterio al calor del asombro.

Bibliografía

A

Aristóteles. 1994. *Metafísica*. Gredos.

Auster, Paul. 1995 [1994]. *Mr.Vértigo*. Anagrama.

B

Bachelard, Gaston. 1982 [1960]. *La poética de la ensoñación*. Fondo de Cultura Económica.

_____. 2003 [1942]. *El agua y los sueños*. Fondo de Cultura Económica.

Bardet, Marie. 2018. *Pensar con mover: Un encuentro entre danza y filosofía*. Cactus.

_____. 2021. *Perder la cara*. Cactus.

Barthes, Roland. 2006 [1980]. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Paidós.

Blanchot, Maurice. 1992 [1955]. *El espacio literario*. Paidós.

Burke, Edmund. 2013 [1956]. *De lo sublime y de lo bello*. Alianza.

D

David, Rémi. 2017. *Philosophie de la magie*. Autrement.

Derrida, Jacques. Soussana, Gad. y Nouss, Alexis. 2006 [2001]. *Decir el acontecimiento ¿es posible?*. Arena Libros.

Didi-Huberman, Georges. 2013. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes.

_____. 2012 [2009]. *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada Editores.

F

Fischer-Lichte, Erika. 2003. *Experiencia estética como experiencia umbral*. *Revista de Teoría del Arte*.

_____. 2024 [2004]. *Estética de lo performativo*. Abada.

G

García, Luis. 2012. *Mensajes desde lo profundo de la ausencia*. Siglo XXI.

M

Maillard, Chantal. 1992. *La creación por la metáfora: Introducción a la razón poética*. Anthropos.

Mayrata, Ramón. 2025. *La belleza de la magia*. Eolas.

P

Pareras, Gabi. 2010. *Alicante ficcional*. Autoeditado.

R

Jacques, Rancière. 2010 (2008). *El espectador emancipado*. Manantial.

S

Sanchez, Ricardo. 2018. *Antes de la trampa*. Mystica.

Seel, Martin. 2010 [2000]. *Estética del aparecer*. Katz.

T

Tamariz, Juan. 2016. *El arco iris mágico*. Editorial Frakson.

V

Valery, Paul. 1993 [1923]. *Eupalinos o el arquitecto*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid.

Z

Zambrano, María. 1966 [1955]. *El hombre y lo divino*. Fondo de Cultura Económica.

_____. 1967. “La palabra y el silencio”. *Asomante*, n.º 23 (octubre-diciembre).

_____. 1967. *La tumba de Antígona*. Siglo XXI.

_____. 1970. “Los orígenes del pensamiento: El asombro”. *Educación*, n.º 28 (marzo).

_____. 1971 [1939]. *Obras reunidas*. Aguilar.

_____. 1992 [1960]. *Los sueños y el tiempo*. Siruela.

_____. 2000 [1950]. *Hacia un saber sobre el alma*. Alianza.

_____. 2006 [1951]. *Obras completas Vol. VI*. Galaxia Gutenberg.

_____. 2009 [1995]. *Las palabras del regreso*. Cátedra.

_____. 2021. “El payaso y la filosofía”. *Aurora. Papeles Del Seminario María Zambrano*, n.º 4 (febrero). https://revistes.ub.edu/index.php/aurora/article/view/29376.

_____. 2021 [1986]. *De la aurora*. Alianza.

_____. 2023 [1977]. *Claros del bosque*. Alianza.