

EN EL CAMPO DE LAS PROYECCIONES.
LA ESTÉTICA DE LAS RUINAS EN LAS OBRAS
DE LUIS CERNUDA Y MARÍA ZAMBRANO¹

Niklas Schmich

Desde su primer número en el año 1923, la *Revista de Occidente* difunde en España y América Latina los textos del filósofo y sociólogo alemán Georg Simmel, especialmente aquellos que este había publicado en un volumen llamado *Philosophische Kultur* (1911). El libro íntegro se publica en la editorial española del mismo nombre que la revista bajo el título *Filosofía de la coquetería y otros ensayos* (1924), haciendo hincapié, de esta manera, en las consideraciones filosóficas de género de Simmel, que despiertan ciertas controversias en el círculo intelectual de la revista. Por estas fechas, aquellas ideas de Simmel se discuten de forma especialmente crítica en el pionero ensayo feminista “Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor” (1931) de la escritora Rosa Chacel y en un texto titulado “Mujeres” (1928) de María Zambrano, que aparece en el diario madrileño *El Liberal*. Los demás ensayos que componen el libro de Simmel abarcan ejes temáticos muy heterogéneos, desde reflexiones estéticas sobre los Alpes o el asa, pasando por cuestiones de psicología filosófica sobre la moda o la aventura, y textos dedicados a personalidades artísticas como el escultor francés Auguste Rodin.

¹ El presente ensayo fue elaborado en el marco de la red de investigación internacional “The Literary and Philosophical Legacy of the Spanish Exile in Mexico” (<https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/451021342>) y del proyecto PAPIIT “América Latina y España: exilio y política en la órbita de la Guerra Fría” (PAPIIT/UNAM IN303021).

² Para esta polémica en la revista de Ortega, véanse Laurenzi (2012: 18-29) y Lemke (2014: 606-625).

Sin duda, la forma especulativa de pensar que se refleja en los textos de Simmel había dejado una huella en el estilo filosófico de José Ortega y Gasset, el director de la *Revista de Occidente*. Ortega asiste a las clases de Simmel, junto a las del neokantiano Alois Riehl, en el semestre de invierno del año 1905-1906 en Berlín. Las resonancias de Simmel no solo se plasman en los conceptos de vida y cultura presentes en las *Meditaciones del Quijote* (1914), *El tema de nuestro tiempo* (1923) y *Pidiendo un Goethe desde dentro* (1932), sino también en la difícil clasificación del autor español dentro de los límites disciplinares, dada su preocupación por fenómenos tanto filosóficos como sociológicos, estéticos y cotidianos. En este sentido, los intentos por parte de Ortega de trazar el perfil intelectual de Simmel, se leen casi como irónicas autodescripciones, sobre todo cuando están formuladas en su tono habitualmente incitante y provocador. Un ejemplo sintomático de ello es su ensayo sobre Goethe, en el cual dibuja a Simmel como una “especie de ardilla filosófica” que “no se hacía nunca problema del asunto que elegía”, sino que “antes bien lo aceptaba como plataforma para ejecutar sobre ella sus maravillosos ejercicios de análisis” (Ortega y Gasset 2006: 457-458)³.

El ensayo “Las ruinas” conforma una de esas plataformas sobre las que Simmel ejecuta sus ejercicios. Aparece en *Revista de Occidente* en el mes de junio de 1924. Muchos años después, algunas de las ideas de Simmel en torno a la estética de la ruina reaparecen, con un trasfondo histórico y teórico nuevo, en la obra de María Zambrano, aunque la filósofa no hace referencia explícita al texto de Simmel. Y mientras en el libro *El hombre y lo divino* (1955) de Zambrano aquella metáfora arquitectónica cumple una función fundamental para reflexionar sobre la condición del exilio, apenas un par de años antes ya había aparecido el mismo fenómeno en el libro *Como quien espera el alba* (1947) del poeta español Luis Cernuda. Según mi modo de ver, ambos abordajes del tema de la ruina coinciden, sobre todo, en la centralidad otorgada a la experiencia contemplativa que evoca el fenómeno de la ruina.

³ Véase también Ortega y Gasset (2006: 123), y para más detalles sobre los procesos de recepción de Georg Simmel en España y en la obra de Ortega y Gasset Schmich (2021a y 2021b).

LA PROYECCIÓN: INDICIOS MODERNOS EN LA ESTÉTICA DE LA RUINA

Para plasmar esta experiencia estética, tanto Zambrano como Cernuda recurren a la conceptualización, o bien literaturización, de la figura de la proyección. Como pone de relieve Jutta Müller-Tamm (2005), los orígenes histórico-culturales del discurso de proyección se remontan a la fisiología sensorial de principios del siglo XIX, trasladándose, desde ahí, a las teorías estéticas y culturales, la filosofía de la técnica y el psicoanálisis de la época, y se plasman también en las producciones literarias y artísticas del siglo XX. Desde un punto de vista epistemológico, la proyección supone un rol sumamente activo del sujeto perceptor. A través de un mecanismo de transmisión el sujeto establece una relación de semejanza entre los atributos humanos y el mundo exterior, con lo cual esta relación de semejanza entre nosotros y la naturaleza descansa sobre una base construida, ficticia (Haucke 2006: 19).

En este sentido, en la proyección se manifiesta algo tan fundamental para el análisis crítico cultural como la alienación vivida por el hombre en las sociedades modernas. Por ello, no sorprende que podamos detectar precisamente en la obra del autor de *Concepto y tragedia de la cultura* (1911) este mismo discurso de proyección. Creo que la figura de la proyección no es solo fundamental para los ámbitos en la obra de Simmel que analiza Müller-Tamm (2005: 259-264) —su teoría de la historia, su filosofía del dinero y su historia cultural—, sino también para su estética de la ruina.

En las observaciones sobre la ruina de Simmel se plantean dos dimensiones fundamentales: por un lado, están los procesos culturales y naturales que constituyen la ruina como objeto; por otro lado, Simmel profundiza en aquello que la contemplación de esta entidad estética evoca en su espectador. El sociólogo y filósofo alemán parte de la idea de una profunda tensión entre lo que llama la “voluntad del espíritu y la necesidad de la naturaleza” (Simmel 1934: 211). Durante la transformación del material físico a través de la creación artística, este dinamismo refleja un predominio de la libertad del espíritu sobre la naturaleza. En cambio, la ruina es el resultado de una paulatina reconquista de la obra humana por medio de las fuerzas de la naturaleza, “de la misma manera que antes el arte se había servido de la naturaleza como de materia para su obra” (Simmel 1934: 215).

En relación con esta dinámica, Simmel habla figurativamente de una “justicia” de la destrucción que corresponde a una especie de derecho sobre el material, en el cual la naturaleza se ampara para “vengarse” de la violenta manipulación artística sufrida por el espíritu humano. Hay, pues, un momento de formación en el que interviene el elemento humano y un proceso de deformación que responde a las leyes de la naturaleza. El producto de estos procesos opuestos es “un conjunto nuevo, una característica unidad” (Simmel 1934: 213).

Según Simmel, la constante pugna antagónica entre el espíritu y la naturaleza no se manifiesta solamente en el ámbito de los objetos materiales, sino también en el alma humana. Y precisamente, desde esta similitud constitutiva, Simmel plantea lo que podemos identificar como un discurso de proyección. Para el autor, la función de la intuición estética consiste generalmente en una búsqueda por parte del ser humano de abolir instantáneamente la inquietud generada por estos dos principios en conflicto, respondiendo a su constante anhelo de tranquilización, de síntesis. La contemplación de la ruina le proporciona al sujeto estético una proyección de su propio interior en lucha, pero le transmite paz. En el contexto de la construcción teórica simmeliana, esto se debe a la anteriormente mencionada configuración híbrida de la ruina: la paz metafísica que evoca la visión de la ruina reside en la inmediata presencia del ritmo agitado y amorfo del alma humana que, a su vez, es contenido por el marco cerrado y formal de la obra de arte en los residuos de la ruina (Simmel 1934: 219).

En este sentido, el antagonismo entre el espíritu y la naturaleza que alborota al hombre no se elimina en la contemplación —más bien, tiene que proyectarse para afectar al sujeto estético—. Por lo tanto, para el nexo entre el sujeto y el objeto estético que plantea Simmel, el mecanismo de la proyección cumple una función de bisagra fundamental. La proyección es la condición de posibilidad de la experiencia estético-metafísica que es generada por la contemplación de la ruina en su espectadora o en su espectador.

LA RUINA COMO PAISAJE HISTÓRICO DEL EXILIO

Como se ha mencionado anteriormente, también en los abordajes del tema de la ruina por parte de Zambrano y Cernuda en las décadas de los 40 y 50 se pueden identificar conceptualizaciones o bien literaturizaciones de la figura de la proyección. Años antes, tanto Cernuda como Zambrano habían mandado algunos de sus escritos a la *Revista de Occidente*, que también difunde los ensayos de Georg Simmel, entre ellos su texto sobre la estética de las ruinas⁴.

Ahora bien, antes de dedicarnos a sus respectivas contemplaciones, es particularmente importante subrayar que el tratamiento de la ruina en ambos casos tiene una lectura profundamente histórica. La gran ruina que es Europa durante y después de la contienda bélica de la Segunda Guerra Mundial, es el paisaje real que marca notablemente sus obras. Antes de publicar *El hombre y lo divino* (1955), Zambrano ya había reflexionado sobre la autodestrucción de la civilización occidental y una posible reconstrucción de sus bases intelectuales en *La agonía de Europa* (1945). Y en el contexto de la misma encrucijada histórica, Luis Cernuda integra su poema sobre las ruinas en *Como quien espera el alba* (1947) —poemario cuyo título alude a la expectativa de una salida del oscuro túnel de la Segunda Guerra Mundial—.

Como es sabido, para el exilio republicano español aquella salida estaba siempre ligada a la esperanza de que la posible victoria de los aliados conllevarse también una caída de la dictadura franquista. No obstante, estas esperanzas de un posible final del exilio se desvanecen en el contexto geopolítico de la Guerra Fría, cuando los Estados Unidos reinician sus relaciones económicas con la España franquista, en la cual encuentran también un aliado en su lucha anticomunista.

⁴ En la *Revista de Occidente* Cernuda publicó: “Versos” en el número 30 del año 1925; “Cuerpo en pena” en el número 77 del año 1929 y “Donde habite el olvido” en el número 114 del año 1932. Antes de la Guerra Civil aparecieron los siguientes textos de Zambrano en la revista: “Por qué se escribe” en el número 132 del año 1934 y “Hacia un saber sobre el alma” en el número 138 del año 1934. Como es sabido, María Zambrano es una discípula autodesignada de José Ortega y Gasset. Para una matización de su relación intelectual con el director de la *Revista de Occidente*, sobre todo en el plano político, véase Caballero (2019).

Zambrano y Cernuda no solo comparten esta experiencia prolongada del destierro, sino también una larga amistad. La filósofa conoce los textos del poeta ya desde el año 1928, cuando frecuenta los círculos literarios de las revistas *Hoja Literaria* (1932-1933) y *Tiempo Presente* (1935), donde lee con mucho entusiasmo a Cernuda, aunque sus caminos no se cruzan hasta el año 1934. Pese a que la inminencia de la Guerra Civil y el exilio separa sus caminos inmediatamente después de estos primeros encuentros —Zambrano emigra primero a México y después a Cuba, Cernuda busca refugio en Gran Bretaña y los Estados Unidos— nunca cesa su intercambio intelectual⁵.

La filósofa y el poeta coinciden de nuevo en La Habana a finales de 1951. Después de una estancia en México y antes de regresar a Mount Holyoke College —el colegio de señoritas donde el poeta enseña literatura en este momento— Cernuda recibe una invitación del promotor cultural José Rodríguez Feo, un amigo de José Lezama Lima, para dar un ciclo de conferencias en Cuba. En esta misma estancia en la isla caribeña, donde Rodríguez Feo y Lezama Lima le introducen en las redes intelectuales de la revista literaria *Órigenes*, que ellos mismos fundaron, Cernuda también celebra su anhelado reencuentro con María Zambrano⁶. En el momento de su visita a Cuba, Zambrano realiza diversos trabajos que luego desembocan en *El hombre y lo divino* (1955). Cernuda, por su parte, acababa de publicar *Como quien espera el alba* (1947) en la editorial Losada y una segunda edición de *Ocnos* en la colección de libros de la revista *Ínsula*⁷.

⁵ Véase Valender (1998: 165-178). En el itinerario compartido que Valender dibuja a través de diferentes fuentes documentales, se plasman también los reiterados esfuerzos por dar a conocer las obras del otro o de la otra en los respectivos círculos intelectuales.

⁶ Véanse Teruel (2013) y también las aclaraciones del propio poeta (2014: 415).

⁷ Véanse Valender (1998: 174-175) y Cano (1992: 97-99). Cernuda comparte las buenas impresiones de su reencuentro con Zambrano con el cofundador de *Ínsula*, en una carta fechada el 11 de diciembre de 1951: “Aquí he visto a María Zambrano, a quien tú sin duda recuerdas. Ha estado muy simpática conmigo y me alegra encontrarla de nuevo”. Precisamente un mes después, el 11 de enero de 1952, Cernuda se dirige de nuevo a Cano para hablarle de su amiga para proponerle que publique en su revista un ensayo de Zambrano que “debe ser con atención a la importancia que creo que tiene, en la primera página”. Como es sabido, la revista cumplía una función fundamental, y, desde luego, excepcional, a la hora de trascender el silencio que los escritores exiliados sufrían en la España franquista en ese momento. Después de la aceptación por parte de Cano de este primer ensayo que Zambrano publica en

ZAMBRANO: LA PROYECCIÓN TRÁGICA

Igual que en el caso de Cernuda, que veremos más adelante, la estética de la ruina de María Zambrano es poética, aunque no sea una concepción estrictamente literaria. En el pensamiento histórico que la filósofa desarrolla en *El hombre y lo divino* (1955), lo poético es una forma de conocimiento que implica toda una crítica de la tradición epistemológica occidental, que se había centrado siempre en la suposición de un conocimiento puro, objetivo y, por ende, desinteresado. Según Zambrano, la historia de la filosofía europea a partir de Georg Wilhelm Friedrich Hegel está impregnada por una secular ausencia de lo divino. La constante e inevitable compensación de esta ausencia también tiene consecuencias para el orden afectivo: “Y, así, el Dios del pensamiento absorbía la vida, toda la vida. Mas la vida le infundía su pasión; la pasión que el hombre ha padecido por lo divino, su persecución sin tregua en todos los vericuetos de su historia” (Zambrano 2012: 22). Partiendo de la filosofía de la vida de José Ortega y Gasset, Zambrano considera que la aprehensión de un objeto surge siempre de una necesidad vital humana. En este sentido, para Zambrano el ámbito de la inteligencia está configurado por los modos de la historicidad y lo pasional.

En la visión poética zambraniana se pretende extraer un sentido de la confusa complejidad de los hechos brutos de la historia al disminuir la distancia entre el sujeto y su objeto, convirtiéndole en el “espectador de una tragedia” que vuelve a vivir “la vida del otro” (Zambrano 2012: 247)⁸. En este sentido, lo poético es una forma alternativa de conocimiento a lo que correspondería una inteligencia impassible y está íntimamente ligado al método cognoscitivo de Zambrano: la *razón poética*. Partiendo de la reinterpretación de la historia de la filosofía europea de Zambrano, cabe afirmar lo siguiente:

España desde la Guerra Civil (el texto aparece efectivamente en la primera página en el número de marzo de 1952 bajo el título “Dos fragmentos sobre el amor”) Cernuda daba, una vez más, constancia de su profundo conocimiento de los textos de su amiga: “María Zambrano ha escrito cosas magníficas, y es necesario que ahí se conozcan algunas, y vosotros sois los únicos que podéis publicarlas”.

⁸ Véase también el capítulo “‘Transferir’, ‘reproducir’, ‘revivir’” en Dilthey (2014: 205-207). También Dilthey parte de elementos literarios para fundar un conocimiento histórico y vivido.

si recuperamos las necesidades vitales del ser humano, podemos recuperar la pasión que el hombre siempre había sentido por lo divino. Creo que este elemento pasional y trágico también tiene una función fundamental en la concepción estética de la ruina de Zambrano.

Como subraya Andrea Luquin Calvo, es bastante frecuente el uso de las metáforas arquitectónicas en la obra de la malagueña. Y todos estos elementos que aparecen en sus escritos —la tumba, la casa, la ciudad— le sirven a la filósofa para reflexionar sobre las dimensiones existenciales de la condición del exilio. Según Luquin Calvo, en el fenómeno de la ruina de Zambrano está doblemente reflejada la dimensión del exilio. Por un lado, visto como edificio abandonado en el espacio urbano, la ruina evoca un imaginario ligado a la ausencia del exiliado en su propio país, de modo que los restos de las obras hacen patentes la memoria del exiliado, cuyas huellas siguen grabadas en su materia. Y, por otro lado, el propio exiliado puede ser considerado como ruina por el hecho de haber sobrevivido, como la ruina misma, los mecanismos destructivos de la historia y del paso del tiempo (Luquin Calvo 2014: 20-21).

Creo que este último aspecto, el paso del tiempo, es también fundamental para una consideración de los efectos que, según la construcción teórica de Zambrano, evoca la contemplación de la ruina. Como antes mencionamos, en su reflexión sobre la ruina, Zambrano asimila creativamente algunas ideas de la estética simmeliana. Con ello me refiero, sobre todo, a la concepción zambraniana de la ruina como proyección de la tragedia del existir: su condición temporal. Pues Zambrano concibe la ruina como una suerte de espejo en el cual la vida humana, a través de una experiencia estética, toma conciencia de las condiciones de su existencia efímera. Zambrano escribe:

La contemplación de las ruinas ha producido siempre una peculiar fascinación, sólo explicable si es que en ella se contiene algún secreto de la vida, de la tragedia que es vivir humanamente y de aquello que alienta en su fondo: de algún ensueño o de libertad aprisionado en la conciencia y que, solo ante la contemplación de algo que objetivamente lo representa, se atreve aflorar, de un ensueño, necesitado como todos los que se refieren a nuestro secreto —a nuestro humano secreto— de la catarsis de la contemplación. Y las ruinas producen una fascinación derivada de ser algo raro: una tragedia, mas sin autor. Una tragedia cuyo autor es simplemente el tiempo: nadie la ha hecho, se ha hecho (Zambrano 2012: 251).

En Zambrano la experiencia de catarsis que supone el acto contemplativo se debe al profundo nexo constitutivo entre la ruina y la vida humana a través del elemento de unión de la temporalidad. De esta suerte, para la filósofa la dimensión trágica de la contemplación de la ruina se funda en el mecanismo de proyección del enigma del tiempo —Simmel hacía una proyección semejante entre el alma humana y la ruina a base de la eterna pugna entre la naturaleza y el espíritu—. La visión poética que, según Zambrano, convierte al sujeto en espectador de una tragedia, en un ente pasional, solo puede construirse sobre una concepción que considera la historicidad del ser humano. Lo que incita nuestra purificación catártica es el hecho de que vemos la fatalidad de esta misma condición temporal proyectada en la ruina. Una vez más, la proyección es la dinámica que configura la experiencia del sujeto estético. Sin embargo, la contemplación de la ruina aquí no evoca una sensación de paz metafísica, sino un efecto afín: la catarsis.

CERNUDA: LA PROYECCIÓN DE LO AUSENTE

La presencia de la figura de la proyección es también clave en los versos del poema “Las ruinas” de Luis Cernuda, que forma parte del poemario *Como quien espera el alba* (1947). Es más, como veremos enseguida, igual que en la obra de Zambrano, la imagen de la ruina también aquí está ligada a una reflexión sobre el paso del tiempo.⁹ Visto desde la historia de la literatura española, el topos romántico de la ruina ha encontrado diversas manifestaciones en la poesía española contemporánea y evoca la herencia de toda una tradición poética de la historia cultural europea en general (véase Lombardi, Oberto, Strohmaier 2022) y española en particular (véase Martos Pérez 2008). En este sentido, según algunos intérpretes, el poema de Cernuda tiene sus mayores precedentes en *Canción a las Ruinas de Itálica* (1595) de Rodrigo Caro o los sonetos *A Roma sepultada en sus ruinas* (1648) y *Miré los muros de la patria mía* (1613) de Francisco de Quevedo (véanse Insausti 2012: 77; Beverly 1976: 281). Pero además de estas reminiscencias formales

⁹ Por este motivo, nos centramos en un *close reading* de este poema en lugar de “Otras ruinas” que forma parte del poemario *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949).

de la poesía del Siglo de Oro, en el plano discursivo prevalece el mismo cuño histórico que detectamos también en la imagen de la ruina de Zambrano. El poema de Cernuda arranca con el tratamiento lírico de una temática que ya hemos descubierto en las consideraciones filosóficas de Georg Simmel y María Zambrano, la idea de una paulatina reconquista de la obra humana por parte de la naturaleza:

Silencio y soledad nutren la hierba
 Creciendo oscura y fuerte entre ruinas,
 Mientras la golondrina con grito enajenado
 Va por el aire vasto, y bajo el viento
 Las hojas en las ramas tiemblan vagas
 Como al roce de cuerpos invisibles (Cernuda 2014: 197)¹⁰.

Destaca en estos primeros versos la constante proyección de los rasgos y comportamientos humanos sobre la esfera de la naturaleza (véase también Beverly 1976: 283). De este modo, Cernuda evoca la visión de un espectador que al final del poema se concretiza en un yo lírico que ha tomado la decisión de observar la ruina de una manera nueva: “me reclino / A contemplar sereno el campo y las ruinas” (Cernuda 2014: 199). De este modo, por medio de una estructura circular en el poema se acentúa el significado particular del acto contemplativo ligado a la ruina.

Un arco conceptual tiende también el lema “Esto es el hombre”, que encontramos tanto al principio de la tercera estrofa como en la penúltima del poema. Beverly observa que a partir de este primer *Ecce homo* Cernuda dibuja una imagen crepuscular de la ruina que se asocia a la repetición de los gestos, comportamientos y actos de una humanidad desaparecida (Beverly 1976: 283). Creo que este intertexto bíblico —que alude a las palabras que Poncio Pilatos formuló antes de la crucifixión de Jesús de Nazaret— plasma la idea de un dolor universal. Una alusión a Nietzsche no solo la encontramos en la síntesis didáctica del *Ecce homo*. También el propio crepúsculo como telón de fondo de un lugar de transición hacia un nuevo estado histórico, existencial, vital evoca reminiscencias nietzscheanas. En esta imagen de la ruina de Cernuda, la destrucción ya no consiste en el progresivo retorno

¹⁰ Véase también el poema completo en el anejo del presente artículo.

del material de la obra humana hacia el reino de la naturaleza, sino en un aniquilamiento pleno. Aquí la materia física se convierte en el mudo testigo de una humanidad ausente. Recordemos que en Zambrano esta imagen de la ruina está íntimamente ligada a la construcción de la memoria del exilio.

Lo que en el poema de Cernuda sufre la rotura de la destrucción es la vida humana misma, y no sus obras. Cernuda reconstruye la memoria de esta humanidad ausente al ostentar sus antiguos radios de acción: “las columnas” y “la plaza, testigos de las luchas políticas”, están ligados al ser humano como *zoon politikón*, al ámbito público, a la sociabilidad. En cambio, “los altares donde sacrificaron y esperaron” responden al espacio del culto religioso, como escenario en el cual mejor se visualiza la relación del hombre con lo trascendente y lo sagrado. Y por último están “los muros” que registran los momentos íntimos entre los seres humanos. Lo social, lo sagrado y el eros operan así como categorías antropológicas fundamentales de una humanidad aniquilada, cuya única esperanza consta en un silencio, como una suerte de mudo preludio de una posible vuelta: “Tan sólo ellos no están. Este silencio / Parece que aguarda la vuelta de sus vidas” (Cernuda 2014: 199).

Más allá de la alusión a la ausencia de la vida humana, en su meditación sobre las ruinas Cernuda plantea otra idea que también es clave para la concepción zambraniana de este fenómeno: el paso del tiempo. En una estrofa escribe:

Esto es el hombre. Aprende pues, y cesa
de perseguir eternos dioses sordos
que tu plegaria nutre y tu olvido aniquila.
Tu vida, lo mismo que la flor, ¿es menos bella acaso
porque crezca y se abra en brazos de la muerte?
(Cernuda 2014: 199).

En la reflexión poética de Cernuda, una aceptación de la condición temporal y de la finitud del ser humano y sus obras significa abandonar a Dios. Desde las interpretaciones antropológicas del cristianismo de Ludwig Feuerbach, la religiosidad es concebida como un sistema de creencias humanas que proporciona un saber sobre la psique humana. En este sentido, me gustaría leer la cernudiana profanación de lo sagrado, o bien, inversión de la relación entre Dios y el hombre (“Eres [Dios] tan sólo el nombre / que da

el hombre a su miedo y su impotencia”) como vía de acceso a una ética de lo instantáneo. Porque en el poema de Cernuda la dimensión temporal de la existencia es también una proyección de la vida interior del ser humano. Y, asimismo, esta vida, que implica una existencia efímera, se proyecta en la metáfora de la ruina: “Y la vida sin ti es esto que parecen / Estas mismas ruinas en su abandono” (Cernuda 2014: 198).

Mientras, es bastante probable que Zambrano haya leído las reflexiones de Georg Simmel sobre la contemplación de las ruinas, las fechas de las publicaciones de *El hombre y lo divino* (1955) y *Como quien espera el alba* (1947) hacen suponer que Cernuda no ha conocido las ideas de su amiga Zambrano al elaborar su poema. Sin embargo, lo que comparten todas aquellas dedicaciones al problema de la contemplación de las ruinas es su uso de la figura de la proyección. Recurriendo a esta mecánica discursiva, reactivan la problemática epistémica de la moderna alienación entre el hombre y el mundo —según Stefana Sabin (2008: 6)—, una experiencia afín a la pérdida de la patria y del lenguaje, es decir, la del exilio.

BIBLIOGRAFÍA

- BEVERLY, John (1976): “Night Music: Luis Cernuda’s ‘Las ruinas’”, en *Estudios Iberoamericanos*, n.º 2, pp. 281-285.
- CABALLERO, Beatriz (2019): “José Ortega y Gasset y María Zambrano, una relación intelectual bidireccional”, en *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 8, pp. 71-86.
- CANO, José Luis (1992): *Epistolario del 27. Cartas inéditas de Jorge Guillén, Luis Cernuda, Emilio Prados*. Madrid: Versal.
- CERNUDA, Luis (2014): *La Realidad y el Deseo (1924-1962)*. Madrid: Alianza.
- DILTHEY, Wilhelm (2014): *El mundo histórico*. Traducido por Eugenio Ímaz. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- HAUCKE, Kai (2006): “Anthropomorphismus/Anthropozentrismus”, en Achim Trebeß (ed.), *Metzler Lexikon Ästhetik*. Stuttgart/Weimar: Metzler, pp. 19-20.
- INSAUSTI, Gabriel (2012): “Aprendizajes tardíos: Cernuda en Inglaterra”, en *Revista Cálamo*, n.º 60, pp. 73-81.
- LAURENZI, Elena (2012): “Desenmascarar la complementariedad de los sexos. María Zambrano y Rosa Chacel frente al debate en la ‘Revista de Occidente’”, en *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, n.º 13, pp. 18-29.

- LEMKE DUQUE, Carl Antonius (2014): *Europabild – Kulturwissenschaften – Staatsbegriff. Die “Revista de Occidente” (1923-1936) und der deutsch-spanische Kulturtransfer der Zwischenkriegszeit*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- LOMBARDI, Giulia; OBERTO, Simona; STROHMAIER, Paul (2022): “Metamorphosen der Ruine: Zur Einleitung”, en Giulia Lombardi *et al.* (eds.), *Ästhetik und Poetik der Ruinen: Rekonstruktion - Imagination - Gedächtnis*. Berlin/Boston: De Gruyter, pp. 1-24.
- LUQUIN CALVO, Andrea (2014): “Las arquitecturas del exilio en María Zambrano”, en *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, n.º 15, pp. 14-22.
- MARTOS PÉREZ, María Dolores (2008): *Las ruinas en la poesía española contemporánea*. Málaga: Universidad de Málaga.
- MÜLLER-TAMM, Jutta (2005): *Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne*. Freiburg i. Br.: Rombach.
- ORTEGA Y GASSET, José (2006): “Pidiendo un Goethe desde dentro”, en *Obras Completas. Tomo V (1932-1940)*. Madrid: Taurus, pp. 120-142.
- SABIN, Stefana (2008): *Die Welt als Exil*. Göttingen: Wallstein.
- SIMMEL, Georg (1934): *Cultura femenina y otros ensayos*. Traducido por Eugenio Ímaz, José R. Pérez Bances, Manuel García Morente y Fernando Vela. Madrid: Revista de Occidente.
- SCHMICH, Niklas (2021a): “Spanien”, en Jörn Bohr *et al.* (eds.), *Simmel-Handbuch*. Stuttgart: Metzler, pp. 521-522.
- (2021b): “José Ortega y Gasset”, en Jörn Bohr *et al.* (eds.), *Simmel-Handbuch*. Stuttgart: Metzler, pp. 457-458.
- TERUEL, José (2013): *Los años norteamericanos de Luis Cernuda*. Valencia: Pre-Textos.
- VALENDER, James (1998): “Luis Cernuda y María Zambrano: Simpatías y diferencias”, en Adolfo Castañón *et al.* (eds.), *Homenaje a María Zambrano: estudios y correspondencia*. Ciudad de México: El Colegio de México, pp. 165-198.
- ZAMBRANO, María (1945): *La agonía de Europa*. Buenos Aires: Losada.
- (2012): *El hombre y lo divino*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

ANEXO

LAS RUINAS

Silencio y soledad nutren la hierba
Creciendo oscura y fuerte entre ruinas,
Mientras la golondrina con grito enajenado
Va por el aire vasto, y bajo el viento
Las hojas en las ramas tiemblan vagas
Como al roce de cuerpos invisibles.

Puro, de plata nebulosa, ya levanta
El agudo creciente de la luna
Vertiendo por el campo paz amiga,
Y en esta luz incierta las ruinas de mármol
Son construcciones bellas, musicales,
Que el sueño completó.

Esto es el hombre. Mira
La avenida de tumbas y cipreses, y las calles
Llevando al corazón de la gran plaza
Abierta a un horizonte de colinas:
Todo está igual, aunque una sombra sea
De lo que fue hace siglos, mas sin gente.

Levanta ese titánico acueducto
Arcos rotos y secos por el valle agreste
Adonde el mirto crece con la anémona,
En tanto el agua libre entre los juncos
Pasa con la enigmática elocuencia
De su hermosura que venció a la muerte.

En las tumbas vacías, las urnas sin cenizas,
Conmemoran aún relieves delicados
Muertos que ya no son sino la inmensa muerte anónima,
Aunque sus prendas leves sobrevivan:
Pomos ya sin perfume, sortijas y joyeles
O el talismán irónico de un sexo poderoso,
Que el trágico desdén del tiempo perdonara.

Las piedras que los pies vivos rozaron
En centurias atrás, aún permanecen
Quietas en su lugar, y las columnas
En la plaza, testigos de las luchas políticas,
Y los altares donde sacrificaron y esperaron,
Y los muros que el placer de los cuerpos recataban.

Tan solo ellos nos están. Este silencio
parece que aguardarse la vuelta de sus vidas.
Mas los hombres, hechos de esa materia fragmentaria
Con que se nutre el tiempo, aunque sean
Aptos para crear lo que resiste al tiempo,
Ellos en cuya mente lo eterno se concibe,
Como en el fruto el hueso encierran muerte.

Oh Dios. Tú que nos has hecho
Para morir, ¿por qué nos infundiste
La sed de eternidad, que hace al poeta?
¿Puedes dejar así, siglo tras siglo,
Caer como vilanos que deshace un sopro
Los hijos de la luz en la tiniebla avara?

Mas tú no existes. Eres tan sólo el nombre
Que da el hombre a su miedo y su impotencia,
Y la vida sin ti es esto que parecen
Estas mismas ruinas bellas en su abandono:
Delirio de la luz ya sereno a la noche,
Delirio acaso hermoso cuando es corto y es leve.

Todo lo que es hermoso tiene su instante, y pasa.
Importa como eterno gozar de nuestro instante.
Yo no te envidio, Dios; déjame a solas
Con mis obras humanas que no duran.
El afán de llenar lo que es efímero
De eternidad, vale tu omnipotencia.

Esto es el hombre. Aprende pues, y cesa
De perseguir eternos dioses sordos
Que tu plegaria nutre y tu olvido aniquila.
Tu vida, lo mismo que la flor, ¿es menos bella acaso
Porque crezca y se abra en brazos de la muerte?

Sagrada y misteriosa cae la noche,
Dulce como una mano amiga que acaricia,
Y en su pecho, donde tal ahora yo, otros un día
Descansaron la frente, me reclino
A contemplar sereno el campo y las ruinas
(Cernuda 2014: 197-199).