

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

**La metáfora visual en la razón poética de María Zambrano:
diez ensayos (1933-1965)**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

SOFÍA MATEOS GÓMEZ

DIRECTORA DE TESIS: DRA. TATIANA AGUILAR-ÁLVAREZ BAY



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Me interesa agradecer mucho a mi asesora Tatiana, no sólo por todo el trabajo y tiempo que me dedicó durante el proceso de escritura de la tesis (y el largo periodo que le sucedió), sino también por la confianza y el apoyo moral. Puedo decir con absoluta seguridad que no pude haber tenido una mejor asesora.

Agradezco también la infinita paciencia y tolerancia de mis sinodales. Comprendo que los trámites fueron intempestivos y complicados, y por ello quiero hacerles saber que su ayuda y lectura fue de especial valor para mí.

Finalmente, agradezco a mis padres. Por supuesto.

Índice

Introducción.....	3
I. Contextualización de los artículos en el pensamiento del tiempo de Zambrano. Relación con Ortega.....	11
II. La polémica sobre el arte de vanguardia. “Nostalgia de la tierra” (1933) y “La destrucción de las formas” (1944).....	40
1. La discusión sobre la “poesía pura” y el arte por el arte.....	40
2. La postura de Zambrano: el neorromanticismo y el realismo.....	52
3. “Todo lo profundo necesita una máscara”.....	63
III. La pregunta sobre el receptor. “Picasso en Roma” (1953), “Una visita al museo del Prado” (1955) y “La pintura de Ramón Gaya” (1960).....	84
IV. Sobre lo sagrado y la pintura.	
1. “Amor y muerte en los dibujos de Picasso” (1953) y “España y su pintura” (1964).....	103
2. “El misterio de la pintura española en Luis Fernández” (1951), “La aurora en la pintura de Juan Soriano” (1954) y “Sueño y destino de la pintura” (1964).....	122
Conclusiones.....	138
Bibliografía.....	146

Introducción

El pensamiento de María Zambrano ofrece una perspectiva de los problemas clásicos de la filosofía elaborada desde corrientes no clásicas, fuera del canon filosófico. Ella recupera pensamientos que la tradición occidental ha dejado de lado como una forma tanto de hacer una crítica a ésta, como de proponer una nueva línea a seguir, de mayor apertura y distintas posibilidades.

En su discurso, Zambrano lleva a cabo una filosofía no cerrada en sus términos, sino entremezclada con poesía, narrativa y ensayo. En sus ideas, sostiene que no todo en la realidad que nos rodea ni en el ser humano es accesible al conocimiento racional y que, por lo tanto, son necesarias otras vías de conocimiento para comprender todos esos planos que también conforman lo real. Asimismo, propone una filosofía no conclusiva ni sistemática, sino fragmentaria y de una constante búsqueda de nuevas preguntas y líneas de reflexión.

En específico, su pensamiento sobre el arte se ve enriquecido por esta perspectiva crítica hacia la tradición filosófica de Occidente, puesto que, para ella, el arte no queda subordinado al pensar filosófico: ni en cuanto forma de conocimiento ni en cuanto acción sobre este mundo. La obra de arte, tanto como la de filosofía, ofrece una perspectiva válida y crítica del espacio en que surge; si la razón aporta explicaciones lógicas o sistemáticas, el arte (se verá) es capaz de ofrecer una revelación única. Es por ello que las reflexiones sobre arte de Zambrano me parecen fundamentales. Se trata de una posibilidad de poner al arte a la altura de la especulación, de tal forma que por medio de ambos se configure mundo y por medio de ambos se le conozca. La

comprensión que ambos ofrecen es también una manera de conformar la realidad mediante su concepción y reelaboración.

Para mí es de especial importancia, además, que en el caso de Zambrano el arte no sólo es vía de conocimiento del mundo en tanto que expresión de lo que éste es, ni lo crea de la misma forma como lo crea la filosofía. El arte para Zambrano tiene, me parece, un aspecto revolucionario que le da un lugar privilegiado en las actividades humanas, pues no sólo accede a lo evidente, ni se limita a lo pensable, sino que lucha por quebrar las trabas del pensamiento, por superar los límites impuestos por la razón, por reconfigurar el objeto visto y también a quien lo mira.

Ahora bien, la herramienta que Zambrano propone para llevar a cabo un pensamiento como el anterior es la razón poética. Esta propuesta se centra en un nuevo discurso (especialmente el de la palabra y su modo de ser metafórico) como medio para abrir el espacio del pensamiento, acceder más allá de la lógica racional y recuperar la corporeidad, la sacralidad, lo grotesco, los sentimientos humanos, todo aquello que la razón históricamente dejó de lado. La razón poética es un modo de racionalidad en constante movimiento y en continua creación, es una razón que no establece límites para sí misma ni se propone absoluta y terminante, sino que propone la apertura de perspectivas, la recuperación de discursos y voces mediante los cuales se descubran distintos niveles de la realidad. La razón poética está íntimamente ligada con la experiencia (lejos de las pretensiones de objetividad del racionalismo) y la legitima dotándola de un valor cognoscitivo que la tradición occidental no suele reconocerle. Así, el arte resulta fundamental para la razón poética, no sólo porque para una nueva racionalidad se requiere de un nuevo lenguaje, que en ocasiones se identifica con el poético, sino también porque el arte es el espacio de lo posible, un lugar privilegiado de libertad y de visión; un lugar, también, de íntima

experiencia y descubrimiento. Este tipo de discurso, que habla desde lo alterno, que está siempre sujeto a una multitud de interpretaciones, que dice mucho más de lo que cada uno de sus elementos contiene, es lo que entiendo por un discurso metafórico. En este trabajo, pues, se abordará la presencia de lo visual en el discurso metafórico que Zambrano propone.

Si bien en la mayor parte de sus textos la autora acude a obras literarias para explicar su pensamiento, hay una porción importante de la producción de Zambrano que alude a la pintura, como también reveladora y también transformadora del pensamiento y la realidad. Me parece que los diferentes caminos que toma la pintura para llevar a cabo lo anterior son muy interesantes, puesto que se trata de un medio tan distinto de la palabra que necesariamente ofrecerá diferentes respuestas.

Los artículos que analizaré pertenecen a la primera época de la producción de Zambrano y abarcan hasta el año de 1965, tiempo en que la autora residía en Roma y en el cual tuvo contacto con varios de los artistas plásticos cuya obra reseñó. La selección se hizo para facilitar la relación con los antecedentes de su pensamiento y para acotar lo mejor posible la temática, puesto que a lo largo de la obra de Zambrano hay diversos cambios, en cuanto a intereses y temas principales.

La lectura de estos artículos es a partir del problema que ella trabaja de la crisis de la razón en Europa. La pintura ocupó un sitio primordial en los movimientos de vanguardia artística, cuya desarticulación de las formas y las ideas es interpretada como una expresión de la crisis cultural en Occidente. Así, tal parece que resultaba ineludible que en su tiempo la autora pensara esta manifestación, tan íntimamente ligada con otras formas de arte y, en definitiva, con los caminos que el pensamiento tomaba a principios del siglo XX.

En este trabajo observaré la manera como Zambrano encuentra los temas que le ocupan (no sólo la crítica a la razón, sino también la vuelta a la tierra del pensamiento, el concepto del

amor, la recuperación de la experiencia religiosa) en la pintura y en determinados pintores, en específico. De qué manera estas obras funcionan para ella como punto de partida para elaborar su crítica y su propuesta para el desarrollo de la filosofía.

Me interesa aclarar que con estos artículos Zambrano no hace una estética ni una teoría del arte. Las obras forman parte de su propuesta filosófica, pero no son el punto de partida de sus preguntas. Ella se cuestiona por el hombre, por la sociedad y su pensamiento, por el ser; lo que hace fundamentalmente es ontología, una ontología que pretende volver a lo humano y su espacio de vida (volver a la tierra), a las pasiones y las experiencias, a las revelaciones de lo oculto en lo cotidiano. Y es ahí donde se insertan las artes como parte de su reflexión.

En la breve introducción que Zambrano elaboró para la recopilación de textos *Algunos lugares de la pintura*¹, la autora relata que la pintura la llamó a escribirla, que la constante presencia de lo pictórico en su vida hizo ineludible pensar y reflexionar acerca de ello. Se trata de una tarea que llevó a cabo a lo largo de los años en forma de textos dispersos, nunca con el propósito de armar un volumen completo. Sin embargo, esto no reduce la importancia que ella dota al estudio de la revelación que estas obras ofrecen. “Lugares privilegiados, algunos, donde la semilla esencial del arte se da con abundancia e intensidad”². “[La pintura] ha sido como un espejo, en el que no sólo podía ver, sino que además tenía que hablar de lo que veía, para desvelarlo, para desvelar el enigma que encierra la pintura”³.

Esta dispersión inicial de los artículos sobre pintura ha llevado a que el estudio de éstos sea también poco amplio. En la búsqueda realizada para propósitos de este trabajo surgieron

¹ María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Acanto, 1989. Esta antología de textos elaborada por Amalia Iglesias es el punto de partida de este trabajo (en su edición de 1991), si bien para el análisis de cada artículo procuraré trabajar con la versión más cercana a la publicación original posible.

² María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Acanto, 1991, p.13.

³ *Ibid.*, p.15.

varios textos: Cécile Micheron, “Introducción al pensamiento estético de María Zambrano: *Algunos lugares de la pintura*”, en *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003; Carmen Revilla, “La ‘ley de la presencia y la figura’. La pintura en la obra de María Zambrano”, en *Aurora: papeles del “Seminario María Zambrano”*, no. 5, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2003; Antoni Gonzalo Carbó, “El cuadro como espejo luminoso”, en la misma publicación, y de Rosa Rius Gatell, “María Zambrano y la enigmática ‘Tempesta’ de Giorgione a Naezsó”, también en la misma. Aunque las anotaciones de estos artículos son fundamentales, la materia está lejos de ser agotada.

La lectura propuesta en este trabajo es a partir de la crítica de Zambrano a la razón instrumental. Tanto la función de la pintura como sus características serán observadas a partir de este eje conductor: se observará cómo lo que la pintura aporta excede los límites de esta razón hegemónica, cómo revela niveles y aspectos de la vida cegados por aquella. Así, también, se leerá la experiencia de lo sagrado por medio de la obra: la revelación que ésta suscita se encuentra también fuera de los límites de lo meramente cognoscible, fuera del discurso lógico de la razón.

Es por esto que el método de trabajo será básicamente de contextualización. Tanto las discusiones sobre el arte como los planteamientos específicos de Zambrano serán puestos en contraste con distintas opiniones de su momento y relacionados con autores de ideas semejantes a las de ella, con quienes tuvo contacto y de quienes recibió cierta influencia. Si para la autora la crisis de la razón tiene un específico momento histórico y una localización precisa (ella habla casi siempre del contexto europeo y, muchas veces, del hispano solamente⁴), será necesario elaborar

⁴ Cabe recordar aquí la totalidad de los pintores que interesaron a Zambrano: Francisco de Zurbarán, Picasso, Joan Miró, Luis Fernández, Gregorio Prieto, Ramón Gaya y Ángel Alonso (todos españoles), el Maestro Flemalle (flamenco), Wilfredo Lam y Baruj Salinas (cubanos), Juan Soriano (mexicano) y Armando Barrios (venezolano).

el cuadro de este espacio y tiempo, para comprender a qué planteamientos está respondiendo la autora, en qué situación está hablando y de qué forma, respecto a su realidad, propone respuestas.

Me parece especialmente interesante observar la relación del pensamiento de Zambrano con el de Ortega en diversas ideas específicas, puesto que dicho filósofo es primordialmente representativo de la formación de la autora y, sin embargo, llegado cierto punto, las ideas de Zambrano distan mucho de las de Ortega, tanto en contenido como en propósito. Este paso del discipulado a la independencia se observará en detalle, hasta lo posible.

La selección de intérpretes para comprender la obra de Zambrano fue guiada en gran medida por esta necesidad de contextualización. Tanto Moreno Sanz como Ortega Muñoz y José Luis Abellán aportan datos fundamentales acerca de la vida de Zambrano, de los desarrollos históricos de su momento y de las doctrinas de sus maestros. Por otro lado, para el análisis de aspectos del pensamiento de Zambrano en los artículos que requieren de una mayor elaboración, se acudirá a autores más especializados en su filosofía.

Es importante recordar, al leer a Zambrano, que se trata de un pensamiento inmerso en el contexto de la guerra, de la catástrofe europea, de la dictadura y el exilio. Y, a pesar de que en artículos como los aquí analizados estos contenidos no sean tan explícitos como en otros momentos de su producción, esta conciencia de lo político, me parece, permea las ideas de Zambrano constantemente. La crítica a la razón no se inserta en el contexto únicamente filosófico, sino en el espacio más amplio de lo humano, de lo social. Los modos de pensamiento determinan modos de acción, así que la lucha en contra de un esquema cerrado y hegemónico de comprender el mundo es también la lucha en contra de la falta de libertad en el actuar. La recuperación del amor y la experiencia, el acento tan fuerte que Zambrano pone en lo material y lo pasional, se insertan en esta discusión. Únicamente cuando en el pensamiento se abarque al ser

humano en su totalidad, se lo mire en su condición corporal y mortal, se lo acepte en sus niveles ilógicos y sus impulsos, podrá éste gozar de verdadera libertad.

Ahora bien, el orden de los artículos está pensado de acuerdo con estos propósitos. Responde, dentro de lo posible, a un orden cronológico y, por otro lado, a un orden temático. A pesar de la dificultad de ubicar un solo tema o discusión en cada artículo (la mayoría desarrollan varias ideas a la vez), el orden aquí presentado es un intento por agrupar aquéllos que, en conjunto, ofrezcan una lectura relativamente complementaria de un solo tema determinado.

Los temas se organizaron de modo que se hablara de la obra desde lo más externo a ella, hacia lo más interno. Es decir, desde lo que atañe más a la opinión sobre las obras, los discursos elaborados alrededor de ellas, hacia el contacto íntimo con el espectador y, finalmente, hacia la búsqueda por comprender cómo la obra ofrece una revelación debido a su modo de darse. También se intenta resaltar mediante esta ordenación que en la primera época de la producción de Zambrano sobre pintura la preocupación es más bien de crítica cultural, mientras que en textos posteriores, la autora elabora ya más plenamente su propuesta. Ése es el movimiento que intento imitar: de la crítica a la propuesta. De la observación a la elaboración de conclusiones y respuestas.

Dicho lo anterior, en el primer capítulo buscaré ubicar a la autora en el contexto específico del pensamiento español de su tiempo, con especial interés en la influencia de Ortega sobre ella y en su separación. En el segundo capítulo continúa el trabajo de contextualización, en este caso referido a las discusiones sobre el arte que ocuparon a Zambrano. Aquí se observarán las relaciones entre determinadas posturas frente al arte y posturas políticas. Y también entre el arte y la crítica cultural de Occidente, en el caso de Zambrano. El tercer capítulo trata sobre el receptor. Comienza a explorar la relación del individuo con el arte y la relación del arte con su

contexto (el impacto que produce). Es decir, no sólo que el arte refleja la situación cultural, sino que también hace algo al respecto, que también habla y denuncia y provoca cambios en los individuos. En esta misma línea trabaja el cuarto capítulo, que observa los medios por los cuales se tiene contacto con lo revelado por la obra (se observa el concepto del amor) y procura finalmente, resolver el modo de darse de esta revelación, qué implica que la obra desvele lo oculto y de qué forma lo hace.

I. Contextualización de los artículos en el pensamiento del tiempo de Zambrano. Relación con Ortega

Como se ha dicho, el periodo que abarcan los artículos aquí elegidos va de 1933 a 1965. Tiempo de intensos cambios para Zambrano, tanto geográficos como intelectuales y en el cual se podrá observar un movimiento en sus ideas, desde su inicial adhesión a una escuela hasta la generación de un pensamiento propio.

En este sentido, resulta parte fundamental del recorrido observar con detenimiento no sólo qué similitudes y diferencias tuvo la autora en sus ideas a lo largo de estos años con los maestros de su primera educación, sino también qué precisos aspectos de esos autores eligió atender con más detalle (y qué implican estas elecciones).

En este punto, me concentraré en la relación de Zambrano con Ortega, a quien nombra continuamente como su primer maestro y autor de la teoría que ella considera punto de partida para la propia. Para ofrecer el contexto en el que esta relación se suscitó, en términos del desarrollo intelectual de Zambrano, incluiré algunos datos biográficos de la autora, correspondientes a la época en que más intensamente estuvo apegada a Ortega y el periodo de su separación. Pienso que, puesto que el pensamiento de Zambrano se declara tan íntimamente ligado con la vida y, más específicamente, con su propia vida, resulta en este caso no sólo justificado sino indispensable tomar en cuenta la vida de la autora para ayudar a la interpretación de su obra.

Ahora bien, los estudios que se han hecho acerca de la relación de la autora con su maestro son numerosísimos. En varios congresos sobre la filosofía de Zambrano se han ofrecido

conferencias al respecto y es raro el libro que trate de su pensamiento y no incluya en algún punto de su introducción una reseña de cómo ella parte de la Razón Vital, para después modificarla y, finalmente, dar nacimiento a su Razón Poética⁵.

Y, sin embargo, me parece indispensable retomar esta relación, no solamente porque, en efecto, una lectura de Ortega ilustra bastantes puntos del pensamiento de Zambrano, sino porque en el caso específico del pensamiento estético de la autora, Ortega es una referencia evidente. Así, para los propósitos de este texto trataré de restringir el análisis al pensamiento sobre el arte que ambos autores tienen. Si bien (se sabe) es muy complicado segmentar algún aspecto del pensamiento de Zambrano sin implicar el resto (y lo mismo sucede con Ortega), intentaré llevar como línea general para la comparación el pensamiento estético de cada uno, de preferencia en lo que se refiere al arte pictórico.

En dos cartas dirigidas a Ortega⁶, y en *Horizonte del liberalismo* (primer libro de la autora), pero también en numerosos artículos posteriores e, incluso, en un curriculum escrito por ella misma en el 1 de marzo de 1965 (adjunto a una carta dirigida a José Luis Abellán), Zambrano se declara discípula de José Ortega y Gasset. El mencionado curriculum dice:

Estudios: Bachillerato en Segovia. Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Ayudante de la Facultad, asistentes a los cursos de especialización, Seminarios, de Ortega y Gasset y Zubiri.

Considerada como formando parte de la *escuela de Ortega*, de quien en efecto se dice discípula. La *Razón vital* de Ortega es su punto de partida; mas, tanto los temas

⁵ En este sentido van las notas del capítulo “De la razón vital a la razón poética: el *logos* de las cosas” del libro de Carmen Revilla Guzmán, *Entre el alba y la aurora* (Barcelona, Icaria, 2005), así como la conferencia de José Luis Molinuevo “Ortega y María Zambrano: un proyecto de convivencia nacional” dictada en el congreso sobre “La filosofía de María Zambrano” (en Cáceres, 1994) y recogida en el libro *María Zambrano: la razón poética o la filosofía*, ed. de Teresa Rocha Barco (Madrid, Tecnos, 1998), así como el artículo de Juana Sánchez-Gey Venegas “La segunda década del exilio: María Zambrano y Ortega en sus escritos en torno a 1955” (*Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, núm. 34-35, 1999, pp.65-74).

⁶ Pueden consultarse en “María Zambrano: tres cartas de juventud a Ortega y Gasset” en *Revista de Occidente*, núm. 120, mayo 1991.

como su pensamiento mismo, no siguen ese camino, como puede verse ya desde el ensayo *Hacia un saber sobre el alma* publicado en la *Revista de Occidente* en 1935.⁷

El discipulado es conocidísimo e irrefutable. Ahora, esa distancia entre el punto de partida y la divergencia es la que me interesa observar aquí, el cómo y el porqué de dicha toma de distancia.

Una de las explicaciones que primero saltan a la vista para la causa de esta separación tiene que ver con la postura política de ambos autores durante los conflictos en la España de inicios del XX.

En primer lugar, es fundamental considerar que el tipo de filosofía que Ortega se propone (aquella Razón Vital, punto de partida de Zambrano) tiene, por necesidad, por principio, una ligazón con la vida cotidiana, social y, por lo tanto, política, de la que otras corrientes filosóficas bien pueden prescindir. Él sigue la línea planteada por Husserl, la fenomenología que regresa la mirada filosófica hacia las cosas mismas y que tuvo continuadores también en Heidegger, Sartre y Merleau-Ponty, todos autores del sujeto como ser-ahí, ser-en-el-mundo y preocupados por la realidad del hombre y el tipo de conocimiento que puede buscarse en el espacio de lo cambiante y condicionado.

Según la interpretación de Sánchez Vázquez⁸, este tipo de filosofía podía identificarse en ese momento histórico con una tendencia política revolucionaria (mientras que la filosofía dogmática correspondía con una postura conservadora), puesto que el objeto de su reflexión era el hombre en su movimiento tanto individual como social y, de esta forma, resultaba una corriente que integraba a su pensamiento todos los problemas sociopolíticos de su contexto.

⁷Apud. José Luis Abellán, *María Zambrano, una pensadora de nuestro tiempo*, ed. Anthropos, Barcelona, 2006, p.102.

⁸Sánchez Vázquez, “El compromiso político intelectual de María Zambrano”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 16, 2005, pp.5-14.

Y, en efecto, así es como lo leyó y aplicó Zambrano, quien encontró en dicha línea de pensamiento un complemento teórico justo (e indispensable) para su incesante actividad política. Si algo caracterizó sus años de juventud fue un intenso compromiso con el liberalismo español que la llevó a participar en diversos movimientos. En 1927 ingresó a la FUE (Federación Universitaria Escolar), desde la cual participó en la fundación de la Liga de Educación Social, en 1928 (organización que, según la lectura de Moreno Sanz⁹, tenía ecos de la Liga de Educación Política de Ortega). Colaboró ampliamente con las publicaciones *Liberal* y *Libertad* y publicó, en 1930, su obra *Horizonte del liberalismo*. También fue, en este periodo, profesora de bachillerato del Instituto Escuela y escribió numerosas cartas de apoyo a la FUE, por ejemplo, a Unamuno y Ortega.

La carta dirigida a Ortega (del 11 de febrero de 1930) exigía al maestro una postura más clara frente a los sucesos políticos. Zambrano recordaba a su maestro la responsabilidad que tenía como reconocido pensador y le solicitaba pronunciarse abiertamente contra la monarquía. Es indudable que alguna influencia habrá tenido dicho texto sobre la publicación, el 15 de noviembre de 1930, en *El Sol*, de “Error Berenguer”¹⁰, con el colofón *Delenda et monarchia*, artículo donde Ortega establece una clara postura crítica hacia la reacción monárquica tras el fin de la Dictadura.

El título hace referencia al gobierno de Berenguer, cuya política consistía, en su opinión, en “cumplir la resolución adoptada por la Corona de volver a la normalidad por los medios

⁹ Moreno Sanz, Jesús, “Cronología y genealogía filosófico-espiritual” en *La razón en la sombra, antología crítica*, Madrid, Siruela, 1993, pp.673-730.

¹⁰ Cf. Ortega y Gasset, José, *Obras completas, tomo IV – 1926/1931*, Madrid, Santillana Ediciones, 2005, pp.760-764.

normales”¹¹. Es decir, una política que no respondía lo suficiente a la situación extraordinaria que acababa de sufrir España; una política que, en su silencio respecto a lo sucedido, trataba de reducir la gravedad histórica del hecho de que España hubiera pasado por una Dictadura como ésta. Ortega argumenta la anormalidad de lo sucedido:

No es imposible, pero sí *sumamente difícil*, hablando en serio y con todo rigor, encontrar, *en todo el ámbito de la historia, incluyendo los pueblos salvajes*, un régimen de Poder público como el que ha sido de hecho nuestra Dictadura. [...] Hay quien cree poder controvertir esto sin más que hacer constar el hecho de que la Dictadura no ha matado; pero eso, precisamente eso –creer que el Derecho se reduce a no asesinar–, es una idea del Derecho inferior a la que han solido tener los pueblos salvajes¹².

Esta anormalidad, consistente en el poder ilimitado de la Dictadura y en su intervención en todos los aspectos de la vida de los españoles, es calificada por Ortega de brutal, de soez y de insultante hacia las personas y grupos sociales y, en particular, de plenamente real. Porque es esto lo que le preocupa, que con el tiempo el absurdo de la Dictadura se haya vuelto una especie de relato ficticio. Pero la realidad de que tal estado de gobierno haya ocurrido en España tiene para él una importantísima gravedad que obliga a la reflexión y a la recuperación, que obliga a darle la cara a lo sucedido. Y la Monarquía, dice, ha respondido de manera opuesta.

El Estado tradicional, es decir, la Monarquía, se ha ido formando un surtido de ideas sobre el modo de ser de los españoles. Piensa, por ejemplo, que moralmente pertenecen a la familia de los óvidos, que en política son gente mansurrona y lanar, que lo aguantan y lo sufren todo sin rechistar, que no tienen sentido de los derechos civiles, que son informales, que a las cuestiones de derecho y, en general, públicas, presentan una epidermis córnea.¹³

Y, siendo que innegablemente para Ortega varias de estas características resultan ser ciertas, la Monarquía las ha aprovechado a lo largo del tiempo, a favor de su propia comodidad. En este caso, el Gobierno Berenguer es la representación de este intento de “salir del paso” por

¹¹ *Ibid*, p.761.

¹² *Ibid*, pp.761-762.

¹³ *Ibid*, p.763.

parte del Régimen. Porque si se finge que no ocurrió nada, si se promueve el olvido, el Régimen se salva también del juicio que a él corresponde.

Es decir, aun ignorando las causas del advenimiento de la Dictadura, suponiendo que haya sido inevitable, la monstruosidad de sus actos es innegable. Así, al terminar ésta el Régimen debía de haberla repudiado abiertamente, haber apoyado al pueblo por completo y haberlo instado a reconstruir un Estado que había quedado roto. Lo que Ortega está cuestionando son las implicaciones del silencio: si el Régimen no está dispuesto a reconocer la gravedad de la situación en que España ha quedado, ¿cuál es entonces su papel en el desarrollo de esa misma situación?

El artículo de Ortega es todo menos tibio:

Éste es el error Berenguer. Al cabo de diez meses, la opinión pública está menos resuelta que nunca a olvidar la *gran vilta* que fue la Dictadura. El Régimen sigue solitario, acordonado como leproso en lazareto. No hay un hombre hábil que quiera acercarse a él; actas, carteras, promesas –las cuentas de vidrio perpetuas–, no han servido esta vez de nada. Al contrario: esa última ficción colma el vaso. *La reacción indignada de España empieza ahora, precisamente ahora, y no hace diez meses.*¹⁴

En este punto, es evidente que Ortega representaba una figura importante a seguir para la juventud española, no sólo en términos intelectuales sino también políticos. El *Manifiesto del Frente Español* tuvo una influencia, si bien indirecta, de él. Zambrano firmó dicho manifiesto, al lado de varios estudiantes universitarios, pero después se encargó de su disolución, tras vislumbrar en la propuesta una sugerencia de fascismo.

Mientras su actividad política proseguía en tertulias y agrupaciones de intelectuales, Zambrano preparaba diversos textos, tanto políticos como filosóficos, entre los cuales se encontraba *Hacia un saber sobre el alma*. Este es el primer punto explícito de quiebre entre la

¹⁴ *Ibid*, p.763-764.

pensadora y su maestro, pues cuando en 1934 ella presentó el proyecto de dicho texto a Ortega, éste lo criticó severamente, dando a entender que se desviaba por completo de los propósitos de la Razón Vital, la que Zambrano seguramente había malentendido. Moreno Sanz cita un texto inédito de la autora en que relata cómo para ella en ese momento había terminado su discipulado con Ortega, cómo en ese momento se le hizo claro que la razón que buscaba ya no era la Vital de Ortega¹⁵. El curriculum aquí citado también menciona *Hacia un saber sobre el alma*¹⁶ como un punto de inflexión en el pensamiento de Zambrano.

Este artículo ha sido señalado como el primer texto programático de Zambrano. En él, la autora plantea el pensamiento que permearía el resto de su obra: que en la realidad y en el hombre hay cierto volumen al que la razón no puede acceder. Esto es, las pasiones, el corazón o el alma. Zambrano propone dos saberes: el de la ciencia que domina y un saber poético del cosmos, que no es dominable. “El alma se buscaba a sí misma en la poesía, en la expresión poética. A través de la naturaleza enfurecida se buscaba a sí misma”¹⁷.

Contrapuestos así estos planteamientos al pensar de Ortega, no sorprende que éste la haya considerado fuera de su escuela a partir del artículo. Aquí vemos la primeras divergencias que marcarán el propio camino para Zambrano: la revaluación de las pasiones humanas y de los estados de delirio o inconsciencia, como importante fuente de conocimiento; la consideración de un aspecto de lo real que es inabarcable por la razón, que es incognoscible; la propuesta de un método que considere estos dos últimos aspectos, es decir, un tipo de filosofía que integre a su reflexión los cuestionamientos sobre el alma humana y lo sagrado, a la vez que consideraciones y

¹⁵ Dictado por Zambrano a Rafael Tomero, el 11 de agosto de 1987. Es el *M 317*, según la clasificación de la Fundación María Zambrano.

¹⁶ El libro escrito en 1950 y publicado en 1987 por Alianza Editorial lleva el título del artículo de diciembre de 1934 “Hacia un saber sobre el alma”, en *Revista de Occidente*, núm. 138, pp.261-276.

¹⁷ *Ibid*, p.267.

sentimientos personales. Si Ortega establece que “para que podamos ver algo, para que un hecho se convierta en objeto que contemplamos es menester separarlo de nosotros y que deje de formar parte viva de nuestro ser”¹⁸, Zambrano sugerirá en “Hacia un saber sobre el alma” que la conexión personal, espiritual, con el objeto de conocimiento no puede verse como un lastre, sino que aporta posibilidades de acceder a un espacio que para la razón objetiva está clausurado.

De la primera época de contacto con Ortega es el artículo “Señal de vida”¹⁹, donde una Zambrano aun muy discípula (en el contenido y en el estilo) describe a su maestro como “Animador de poderes dormidos, actualizador de secretos, incitador de ocultas posibilidades. De su obra, de su vida, llega una corriente que nos enciende en infinito deseo de ser, en irrefrenable afán de saltar sobre nuestra propia vida y vivirla profunda, inalienablemente, nuestra”²⁰. Para 1948, en “Ortega y Gasset, filósofo español”²¹, a pesar de que Zambrano aun sostiene un tono reivindicativo de la figura de Ortega dentro de su momento (hasta él no había habido verdadera filosofía en España, en el sentido occidental, el pensamiento de Ortega es fiel a la vida y crítico hacia la razón y tiene un método y una forma claros y de gran generosidad intelectual), Zambrano ya sugiere, al hablar de Ortega, el papel de la filosofía dentro de una sociedad en crisis:

Mas ¿por qué pensar? ¿Por qué hacer filosofía? En realidad ya está dicho, a causa de la aniquilación de la sustancia de la vida, proceso metafísico, en el cual quien lo sufre va padeciendo «la metafísica» [...] De donde tenemos la necesidad ineludible de filosofía, de metafísica que no es lujo de la cultura, ni requisito obligado para entrar en el concierto de las naciones cultas. Es requisito para entrar en sí mismo, sin quedar prisionero: para entrar de modo que se pueda salir, para vivir de modo que se pueda morir.²²

¹⁸ Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, Barcelona, Planeta, 1985, p.22.

¹⁹ *Cruz y raya*, núm. 2, mayo 1933, pp.145-154.

²⁰ *Ibid*, p.148.

²¹ En Moreno Sanz, Jesús, ed., *La razón en la sombra, antología crítica*, Madrid, Siruela, 2004, pp.513-521. Conferencia dictada en La Habana 1948, publicada ese año en *Asomante* y finalmente recogida en *España, sueño y verdad*.

²² *Ibid*. p.516.

Zambrano ofrece aquí su propia interpretación de la Razón Vital: que la razón también sea vida, que la penetre, que se vaya poco a poco tornando vida. La diferencia entre la forma de la filósofa de entender este concepto y la manera de verlo del propio Ortega aparece sugerida (en mi opinión) en otro artículo bastante posterior, de 1963: “Un frustrado ‘pliego de cordel’ de Ortega y Gasset”²³, donde con un tono bastante nostálgico la autora recuerda una ocasión, por el año de 1934 ó 1935, cuando Ortega planeaba con mucho deleite difundir sin aviso alguno un texto suyo junto con los romances de ciego de los puestos de periódico madrileños. Zambrano aprovecha el recuerdo para comentar algo que me parece fundamental para comprender un principio de alejamiento entre ellos²⁴: que Ortega era incapaz de aceptar la tragedia que, por esos años, comenzaba ya a aparecer clara. Zambrano describe a Ortega profundamente angustiado por España y los españoles, por el hermetismo de su ánimo y, sin embargo, sin reconocer que aquello que se percibía en el aire era el preámbulo de una época trágica. Él se había ocupado siempre de mirar el ánimo de sus conciudadanos (de los verdaderos, los que paseaban por las calles y las plazas) y había tratado de hablar a ellos con su filosofía, por causa de su gran caridad intelectual. “Una caridad intelectual que no había contado, ciertamente, con la tragedia, puesto que don José, por pensamiento y por modo de ser, era antitrágico”²⁵. Es así como Zambrano explica la angustia que Ortega parecía tener permanentemente en ese tiempo:

Y sin duda, don José percibía, oía ya signos, voces de tragedia que no podía aceptar. Y no sólo por querer con toda su alma y su mente, evitarla, sino también porque ni en su mente, ni en su alma había lugar adecuado para la tragedia. [...] Y de ahí su angustia, sin duda Angustia por lo que percibía, pero más aún angustia, estrictamente hablando,

²³ *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, núm. 89, 1963, pp.187-196.

²⁴ Esto, según la interpretación tras el paso de los años de la propia autora. Es importante considerar que se trata de un relato retrospectivo.

²⁵ *Ibid.* p.190.

porque eso que percibía no podía llevarlo, como en él era sólito, a la claridad cristalina del pensamiento²⁶.

Esto me parece fundamental no sólo porque es la forma que Zambrano encuentra de comprender (ya a cierta distancia) la actitud de Ortega frente a los sucesos que lo rodearon, sino, sobre todo, porque ofrece una clave para ubicar el punto de desencuentro en el pensamiento de ambos. Si Ortega era incapaz de aceptar la tragedia, era incapaz también de aceptar todo lo que ésta implica: la muerte, la incongruencia, la impotencia, incluso cierta intervención de lo divino en el destino humano que éste no puede evitar por ningún medio. Como se verá, todos estos elementos coinciden con lo que Zambrano agrega a la reflexión sobre un problema heredado de su maestro (la conjunción de pensamiento y vida, el conflicto de la heterogeneidad del mundo respecto a la esperada homogeneidad de la verdad).

Ahora, para terminar de ilustrar el proceso cronológico de estas diferencias, el último suceso importante que habrá que reseñar sobre la relación de Zambrano con Ortega es uno muy relatado, pero de trascendencia fundamental. Se trata de la publicación por Ortega, en junio de 1938, del artículo “En cuanto al pacifismo” (en la revista *The Nineteenth Century*, de Londres), en el cual relata haber sido forzado a firmar manifiestos estudiantiles a favor de la República, cuando había sido María Zambrano quien, al frente de la Alianza de Intelectuales por la Defensa de la Cultura, había conseguido su firma y le había solicitado (infructuosamente) hablar en Radio América a favor de la República.

El artículo reapareció en el “Epílogo para ingleses” de *La rebelión de las masas*²⁷. El punto central del texto gira alrededor de la intervención política de unos países sobre otros. En

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cf. Ortega y Gasset, José, *La rebelión de las masas: Con un prólogo para franceses y un epílogo para ingleses*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1955.

opinión de Ortega, no puede olvidarse que Europa, en el siglo XX, está conformada por naciones y que, por más que se desee formar una comunidad con todas ellas con fines pacifistas (intentos como la Sociedad de las Naciones), todo propósito de legislar una sociedad inexistente carecerá de sentido. Ortega propone (he ahí el título del texto) que el pacifismo sostenido por los ingleses en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial estaba destinado a fracasar, porque no se trataba de un pacifismo que sustituyera la guerra con un esfuerzo igual o superior, que se preocupara de articular la comunidad entre países europeos con bases históricas y con argumentos jurídicos válidos, sino que se había tratado de un pacifismo que simplemente negaba la actividad bélica y que consistía, en su opinión, únicamente en el desarme.

Lo que resulta primordial para Ortega, dada la situación europea, es el respeto a las naciones contiguas y la correcta información. Porque, a su parecer, los medio de comunicación y de transporte desarrollados a partir del siglo XIX y en pleno auge a principios del XX no hicieron más que aparentar que se conocían los sucesos del país vecino, sin realmente informar a fondo. Porque, finalmente, todo dato transmitido en un país acerca de otro estará atravesado por la cosmovisión y las experiencias vitales del país donde se emite.

Es aquí donde Ortega revela un nuevo propósito del artículo. Para él, la intervención (al opinar tanto como al participar) de países como Estados Unidos o Inglaterra en la Guerra Civil española es una completa aberración, puesto que no están suficientemente informados de lo que realmente sucede:

Mientras en Madrid los comunistas y sus afines obligaban, bajo las más graves amenazas, a escritores y profesores a firmar manifiestos, a hablar por radio, etc., cómodamente sentados en sus despachos o en sus *clubs*, exentos de toda presión, algunos de los principales escritores ingleses firmaban otro manifiesto donde se garantizaba que esos comunistas y sus afines eran los defensores de la libertad.²⁸

²⁸ *Ibid*, p.188.

Y describe también cómo en Inglaterra el Congreso del Partido Laborista rechazó por gran mayoría la unión con los comunistas (a manera de formar un frente popular) y que, sin embargo, dicho partido y grupos semejantes apoyan incondicionalmente el Frente Popular en España y otros países. Queda sobreentendido que Ortega se pronuncia a favor del régimen de Franco y lo defiende frente a la opinión internacional.

Para Zambrano, la postura de su maestro fue la causa de un distanciamiento grave. Cesó de dictar conferencias acerca de él y en adelante, aunque jamás dejó de llamarse su discípula, siguió su pensamiento por un camino cada vez más lejano, mediante nuevas lecturas y reflexiones.

Ahora bien, la validez de considerar una ruptura política paralela a una ruptura de pensamiento está en la base misma de las ideas que la autora compartió con su maestro de inicio. Si la razón está fundida con la vida (inseparable de ésta, dependiente de ésta), la indiferencia hacia una será la indiferencia hacia la otra: quien no actúe en el plano de la vida no puede autodenominarse pensador, puesto que ambas esferas corren juntas.

Para ella (como para su maestro) cualquier corriente filosófica que ignore la materialidad del mundo, que se eleve sobre las circunstancias concretas del sujeto (todo idealismo) carece de sentido en tanto que carece de raíz. Dichas corrientes están decidiendo en plena conciencia negar el plano del que irremediamente siempre habrán partido; en su pretensión de universalidad, están dejando de lado aquello que (para la autora) es lo que finalmente vale la pena atender: la vida humana. Esto se relaciona (veremos más adelante) también con la concepción del arte de Zambrano.

Es importante anotar que no es Ortega el único autor con quien Zambrano habrá compartido esta filosofía, ni el único de quien lo habrá aprendido. En numerosas ocasiones se ha hablado de la relación entre Zambrano y Heidegger, de sus profundas semejanzas y paralelismos²⁹. Sin embargo, para los propósitos de este trabajo, partiré de la idea de que dicho autor en este momento no es una referencia primaria, puesto que la época a la que se restringe el corpus es previa a las alusiones más explícitas a él por parte de Zambrano³⁰ y, en la época que nos ocupa, las ideas de Heidegger habrán llegado a Zambrano, con bastante probabilidad, a través de la lectura e interpretación de Ortega. En la serie de comparaciones que se ha hecho entre las ideas de Zambrano y las de Heidegger, pienso que se ha hecho referencia a conceptos que, en realidad, trazan líneas de similitud entre Heidegger y Ortega³¹, no tanto con su alumna.

Durante la época referida, puede hallarse un deliberado alejamiento por parte de Ortega del pensamiento de Heidegger. En lectura de Gaos³², lo que Ortega más increpa al alemán, en *Ser y tiempo*, es su falta de radicalidad (así se lee en su *Leibniz*, de 1958), el no haberse preguntado hasta sus últimas consecuencias por el ser (no replantearlo originariamente o con suficiente radicalismo), sino haber ofrecido soluciones tangenciales (definiciones de diferentes sentidos del término *ser*).

²⁹ Por ejemplo, M. Cacciari, “Para una investigación sobre la relación entre Zambrano y Heidegger”, en *Archipiélago*, enero de 2004. Pero también como parte de diversos análisis tal como el de Maillard, Chantal, *La creación por la metáfora: introducción a la razón poética*, Barcelona, Anthropos, 1992; de Ortega Muñoz, Juan Fernando, *Introducción al pensamiento de María Zambrano*, México, FCE, 1994; de Fernández Martorell, Concha, *María Zambrano: entre la razón, la poesía y el exilio*, Barcelona, Montesinos, 2004; de Moreno Sanz, Jesús, *El logos oscuro: tragedia, mística y filosofía en María Zambrano*, Madrid, Verbum, 2008.

³⁰ Tal como el título del libro *Claros del bosque* (Barcelona, Seix Barral, 1977).

³¹ Al respecto de la relación entre ellos puede verse Rukser, Udo, “Ortega y Heidegger”, *Humboldt*, año 12 (1971), núm. 45, pp.60-66.

³² Gaos, José, “Heidegger y Ortega”, en *Obras completas, X – De Husserl, Heidegger y Ortega*, UNAM, México, 1999, pp.213 – 270.

Para Ortega, en ese texto, la serie de distinciones terminológicas que Heidegger realiza (no sólo entre modos del ser, sino también entre lo ontológico y lo óntico, que a Ortega parecen meros sustitutos para la palabra *vida*) complican más la cuestión y trazar círculos alrededor del verdadero problema, en lugar de alcanzarlo directamente. Únicamente en el problema de la Verdad ha profundizado lo suficiente el autor alemán (cosa que, para Gaos, quizá sea la manera de Heidegger de abordar el problema del ser, debido a la fuerte relación que ambos conceptos sostienen en *Ser y tiempo*).

Por otro lado, Ortega difiere de Heidegger en cuanto a la relación entre el hombre y la pregunta por el ser: si para el último la pregunta surge por un momento de extrañamiento, cuando falla el entramado de los útiles, para el primero el hombre tiene por naturaleza, por nacimiento, esa extrañeza y la potencia de la pregunta. Además, si para Heidegger el hombre siempre se ha preguntado por el ser (ampliando así, según Ortega, el ser a todo aquello por lo que se ha preguntado el ser humano, despojándolo así de toda especificidad histórica y conceptual), Ortega argüirá que la pregunta por el ser es específica en su contenido, que no puede extenderse a símbolo de cualquier pregunta filosófica alguna vez hecha.

Los esfuerzos de Ortega por reivindicar la originalidad de su pensamiento (no sólo respecto a Heidegger, también Dilthey y otros) y declarar las que sí valida como sus influencias se hallan a lo largo de varias notas en sus obras y numerosas declaraciones. Puntualiza, por ejemplo, que ya antes de 1914, enunciaba que el ser es pregunta, partiendo (y superando) el planteamiento de su maestro Cohen (en su *Logik der reinen Erkenntnis*, 1902 y su *Ethik des reinen Willens*, 1904); que desde *Meditaciones del Quijote* (1914) proponía como base de su pensamiento la intuición del fenómeno “vida humana”; que en cursos suyos en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires (en 1916) se sabía ya de su interpretación de la conciencia

(distinta de la de Dilthey); que en 1925 planeaba publicar textos sobre el replanteamiento del problema del ser e invitaba a sus discípulos a tener dicho tema como central para sus cursos universitarios; que a la publicación en 1927 de *Ser y tiempo* él escribió una breve nota en su ensayo “La *Filosofía de la Historia* de Hegel y la Historiología”, en la cual plasmaba sus esperanzas de que Heidegger abordara mejor el problema del ser en lo sucesivo; que en su *Anejo a Kant* opinaba ya que un planteamiento radical del problema del ser no debería tratarse de los sentidos del ente, sino buscar a qué se refiere ser cuando se predica algo.³³

Una de las fuentes más interesantes para documentar esta toma de distancia de Ortega respecto a Heidegger puede encontrarse en una nota al pie a “Goethe desde dentro” (1932), donde Ortega deja claro “que tengo con este autor una deuda muy escasa. Apenas hay uno o dos conceptos importantes de Heidegger que no preexistan, a veces con anterioridad de trece años, en mis libros”³⁴. Ortega argumenta que numerosas ideas después predominantemente atribuidas a Heidegger se pueden ya encontrar en *Meditaciones del Quijote* (de 1914), tal como la idea de la vida como inquietud y la cultura como seguridad; la vida como conjunción del yo y su circunstancia; la teoría del fondo insobornable, del yo auténtico; la verdad como *aletheia*, entendida como descubrimiento, desvelamiento y la idea del conocimiento como claridad, imperativo del hombre. Si bien Ortega admite una enorme deuda con la filosofía alemana (y declara haber tenido como uno de sus propósitos el introducirla en la cultura española), asevera también que sus conclusiones sobre lo que es vivir (“tratar con el mundo, dirigirse a él, actuar en

³³ Como se sabe, Heidegger distingue lo óntico de lo ontológico. La filosofía tradicional se ha ocupado del primer plano, mientras que la ontología fundamental por él desarrollada se ubica en el segundo, principalmente a través de la formulación y desarrollo de la pregunta por el *sentido* del ser, esto es por su verdad.

³⁴ Ortega y Gasset, José, *Goethe desde dentro. El punto de vista en las artes*. Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1940, p.40.

él, ocuparse de él”³⁵) han sido de producción enteramente propia y de no escasas consecuencias: siendo así, la filosofía resulta consustancial con la vida humana, con el mundo, horizonte de totalidad de las cosas.

Ahora bien, esta alusión del autor a *Meditaciones del Quijote* es una sugerencia en dos sentidos importantes: por un lado, nos ayuda a ubicar la independencia de Ortega respecto a Heidegger y, por el otro, ofrece un buen punto de partida para comenzar a señalar la clase de obras que Zambrano con más atención leyó del maestro y retomó a su manera. Ya la serie de ideas que Ortega arguye haber concebido antes que Heidegger señalan una similitud con la obra de Zambrano que muchos otros aspectos del pensamiento de Ortega no comparten.

Y en efecto, hay numerosos textos de Zambrano que hacen referencia a este libro (en la época y posteriores), tal como “A modo de autobiografía”³⁶, “Señal de vida”³⁷, “Ortega y Gasset, filósofo español”, *Delirio y destino*³⁸ y el prólogo de 1986 a *Hacia un saber sobre el alma*. Es una de las obras de Ortega que la autora menciona más frecuentemente (retomándolo, más que a modo de crítica).

Meditaciones del Quijote fue la primera obra publicada por Ortega y Gasset, en 1914. Fue editada en Madrid por la Residencia de Estudiantes y perteneció a una colección que incluía también ensayos de Unamuno y poesía de Antonio Machado. Me parece fundamental observar los puntos de *Meditaciones del Quijote* que remiten con más fuerza a elementos presentes en los artículos elegidos de María Zambrano.

³⁵ *Ibid*, p.41. Citado por Ortega de “El origen deportivo del Estado” en *La Nación*, Buenos Aires, diciembre de 1924; y tomo VII de *El espectador*, 1930.

³⁶ Entrevista de 1986 publicada en *Anthropos*, núm. 70-71.

³⁷ “Señal de vida”, *Cruz y raya*, núm. 2, mayo 1933.

³⁸ Madrid, Mondadori, 1989 [1952].

En primer lugar, habrá que anotar que la selección misma por parte de Ortega de la materia y título de su texto es bastante significativa. Si la obra iba a estar compuesta por una parte puramente especulativa (sobre las artes, bastante en general) y una segunda parte de dicha teoría aplicada a *El Quijote*, llama la atención que el libro completo de Ortega esté designado según la novela analizada en su segunda parte; es decir, como si la primera parte, más abstracta, dependiera siempre de su posterior aplicación. Ortega tiene un claro interés de no elevar su pensamiento siempre sobre lo factual y empírico, sobre el ejemplo sin el cual no existe la regla. Está cuidando de mantenerse en una línea de pensamiento sin pretensiones de absoluto, sino siempre fundada en el objeto presente.

Ortega tiene una preocupación importante por localizar su pensamiento en un preciso contexto cultural. Si en los artículos de Zambrano notamos en primer lugar que únicamente se refieren a autores españoles o hispanohablantes, este aspecto en la obra de Ortega habrá de interesarnos también. Tiene que ver con la vitalidad de su pensamiento, con el famoso “yo y mi circunstancia”, tanto como con el momento histórico en el país que le tocó vivir. Esto, para el lector, establece una clara guía para no caer en el error de interpretación de intentar universalizar sus conceptos. Su noción es precisa, corre en determinado sentido y está pensada para aplicarse a cierto espacio de cuestionamiento.

Así es como funciona el concepto central, unificador de la Razón Vital de Ortega, especialmente presente en ésta su primera obra, pero elemento también fundamental de varias otras: el amor. “Va, en consecuencia, fluyendo bajo la tierra espiritual de estos ensayos, ríscosa a veces y áspera –con rumor ensordecido, blando, como si temiera ser oída demasiado claramente–,

una doctrina de amor”³⁹. Entendido de una forma que liga al autor con determinada tradición (especialmente la platónica, se verá), este concepto es llevado más allá de la concepción del lenguaje cotidiano que lo entiende como un sentimiento humano; es trasladado a la esfera de lo cósmico, a la manera de una fuerza de atracción de las cosas unas sobre otras, y que comunica y une lo disperso en este mundo. En *Meditaciones del Quijote*, el concepto de amor es fundamental para pensar las artes, tanto en su creación como en su recepción y en el tipo de conocimiento que aportan. Y esto, se sabe, es de especial interés en los artículos de Zambrano aquí seleccionados.

Es importante anotar que para Ortega un descubrimiento obtenido por vía del amor (tal como es la contemplación en las artes) no puede ser comunicado ni enseñado en su plena extensión. Para este autor es fundamental mantener en todo momento el aspecto experiencial de todo contacto con las cosas, de todo proceso de conocimiento. Por esto no puede transmitirse tal cual, porque está envuelto por un carácter íntimo, individual, está permeado por quienes somos y, siempre, por la circunstancia. Y, también, porque es un proceso absolutamente temporal: no se ama por momentos aislados, sino que se está amando lo amado con constancia.

Constituye, pues, siempre un movimiento de nuestra parte hacia las cosas. Movimiento que tiende hacia lo mejor, hacia lo superior o más perfecto. Es la diferencia radical que Ortega (en *Estudios sobre el amor*) establece entre el deseo y el amor:

El deseo tiene un carácter pasivo, y en rigor lo que deseo al desear es que el objeto venga a mí. Soy centro de gravitación, donde espero que las cosas vengan a caer. Viceversa: en el amor todo es actividad, según veremos. Y en lugar de consistir en que el objeto venga a mí, soy yo quien va al objeto y estoy en él.⁴⁰

Es en esta medida que el amor habla del sujeto que ama: no sólo en tanto que se eligió qué amar (y dicha decisión habla mucho del amante), sino también en tanto que el amante se vuelve

³⁹ Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* [1914], ed. Julián Marías, Cátedra, Madrid, 2007, p.47.

⁴⁰ Ortega y Gasset, *Estudios sobre el amor* [1939], Editorial Salvat, Navarra, 1971, p.30.

(por adición) lo amado. Como decía Platón: el amor es afán de engendrar en la belleza. Es deseo de continuidad no sólo de lo amado, sino de sí mismo a través de él.

Para Ortega, el amor liga las cosas, mientras que el odio las disgrega y bloquea. Es una concepción equivalente a la de Platón en *El Banquete*, donde el discurso de Diótima da a entender la doble trascendencia del amor: no sólo en tanto agente de conexión, sino también en tanto tendencia o deseo por comprender. Según Diótima, el amor no es sólo mediador en sus características (es decir, puesto que no puede desear lo que ya tiene, no es completamente bello ni bueno, pero tampoco es del todo feo y malo, sino que gravita en el medio); es también intermediario, agente de conexión entre las cosas del mundo.

Y aquello que el amor conecta no son sólo individuos, sino también planos y dimensiones de lo real. Para Platón, Eros es un demonio que comunica al hombre con las divinidades (con quienes es imposible tener contacto directo); en tanto que busca lo bello y bueno (siendo el conocimiento una forma superior de lo bello y bueno) acerca al ser humano a lo sagrado: lo acerca (dentro de su finitud) a lo inmortal.

Ahora, dado que el amor es esencialmente amor por lo bello, serán las obras de arte (por excelencia, la fabricación humana de lo hermoso) las que representen una mejor vía para acceder a lo arcano. Ortega no refiere tanto a la belleza como tal; aunque comparte el concepto de Platón de belleza (y sus funciones), rara vez alude a ella con la palabra *belleza*. Lo que Ortega nombra es una especie de plenitud o perfección, el “estar en sí”. De esta manera se puede entender el siguiente fragmento:

En la buena pintura, el objeto que ella representa se halla, por decirlo así, en persona, con toda la plenitud de su ser y como en absoluta presencia. En el chafarrinón, por el contrario, el objeto no está presente, sino que hay de él en el lienzo o tabla sólo algunas

pobres e inesenciales alusiones. Cuanto más lo miremos más claro nos es la ausencia del objeto.⁴¹

Ortega reinterpreta la doctrina platónica en el sentido de que el amor (pues es amor de lo pleno, de lo perfecto) nos empuja hacia lo oculto dentro de las cosas, esa esfera de su posible plenitud (esa plena presencia) y nos hace desear penetrarlo. Así, la comprensión será un síntoma del amor, su consecuencia inevitable, pero nunca su propósito.

Esta tendencia hacia el interior de las cosas revela una intensísima atención puesta sobre ellas. Porque, para el amante, lo amado se vuelve imprescindible, algo sin lo cual resulta imposible seguir viviendo. Ortega dibuja la imagen de un yo extendiéndose y absorbiendo hasta apresar el objeto amado, de manera que se vuelve ya parte del amante, parte consustancial e indispensable (y, junto con lo amado, todo aquello que, a su vez, es indispensable para él: así es como el amor entreteje personas y objetos hasta el infinito). Este interés por el objeto, como si se tratase de nosotros mismos, este hacerlo el centro del mundo es lo que lleva a preguntarnos por su sentido más hondo. El amor del que Ortega habla es únicamente el que desemboca en pregunta: cualquier otra de sus manifestaciones es menos genuina.

La filosofía que busca el sentido de las cosas (para Platón) es llevada por el *eros*, por ese impulso intensísimo hacia la cosa no sólo en su superficie, sino en su plano más profundo, a fin de poseerla en totalidad.

Este plano velado es, para Ortega, el espacio de lo latente. Coincide con su famosísima circunstancia, en tanto que se encuentra en todas las cosas a nuestro alrededor y cercanas a nosotros. Ortega se esfuerza por recalcar que eso otro no se encuentra más que en lo inmediato,

⁴¹ Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela* [1925], Espasa-Calpe, Madrid, 1982, p.164.

en la vida individual. Todo ello ejerce cierto llamado sobre nosotros, cierta invitación a desvelar su *logos*, el espíritu que encierran.

No hay cosa en el orbe por donde no pase algún nervio divino: la dificultad está en llegar hasta él y hacer que se contraiga. A los amigos que vacilan en entrar en la cocina donde se encuentra, grita Heráclito: “¡Entrad, entrad! También aquí hay dioses”. Goethe escribe a Jacobi en una de sus excursiones botánico-geológicas: “heme aquí subiendo y bajando los cerros y buscando lo divino *in herbis et lapidibus*”.⁴²

Se trata de un intento de comprensión de la realidad que no la rebase, que no aluda a un plano ultraterreno para explicar sus misterios, sino que la acepte tal como se presenta: en su materialidad, en su inmediatez, en su orden y en su caos, sin reducir parte alguna al puro concepto (únicamente espectro, para Ortega, cuando se abstrae de la cosa; en cambio, claridad cuando se aplica a ella). Sin, aunque le cueste, intentar resolver sus secretos. “Si lo profundo y latente ha de existir para nosotros, habrá de presentársenos y al presentársenos ha de ser en tal forma que no pierda su calidad de profundidad y latencia”⁴³.

Ortega se apoya en la imagen del bosque para comprender esta manera de estar oculto en lo presente: los árboles no dejan ver el bosque y es justamente gracias a esta presencia patente de los primeros árboles que pueden existir los demás (el bosque) en latencia. Sin ir más allá de lo material, se trata de aquello que forma parte de los objetos, pero que jamás será accesible a nuestra percepción: como el interior de la materia (sin importar cuántas veces la seccionemos, jamás tendremos presente su verdadero interior), como los lados de una naranja. En todos los casos, lo que nuestros ojos ven es únicamente un ángulo (una perspectiva), pero la totalidad permanece en latencia. Una latencia fundamental para nuestra idea de los objetos, sin la cual no tendríamos noción de gran parte de sus características y dimensiones.

⁴² Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Cátedra, Madrid, 2007, p.179.

⁴³ *Ibid*, p.106.

Es decir, este velamiento no es un estorbo o una carencia. Ortega dice que “La invisibilidad, el hallarse oculto no es un carácter meramente negativo, sino una cualidad positiva que, al verterse sobre una cosa, la transforma, hace de ella una cosa nueva”⁴⁴. Es inherente a lo profundo hallarse oculto, tener cierto grado de dificultad en su acceso. Y será necesario atender a lo sugerido por las superficies (esas pequeñas alusiones que de pronto aparecen a lo latente) para acceder a ese otro plano.

Es decir, hay una parte de la realidad (la hasta ahora llamada superficie) a la que se accede inmediatamente, con los puros sentidos (son las impresiones) y, por otro lado, hay un mundo latente en relación al anterior cuya realidad no depende de nosotros, pero cuya presencia sí. “El mundo profundo es tan claro como el superficial, solo que exige más de nosotros”⁴⁵.

Aquello que exige no es más que atención, aguda atención, a la manera de la amorosa descrita arriba, y los resultados no están garantizados como en el caso de la ciencia. Para Ortega, el hombre científico es como un cazador: si cuenta con las armas y la voluntad, necesariamente atraparé a su presa. Pero el secreto de las obras de arte no se entrega tan fácilmente a la presión. Requiere, sí, el mismo grado de interés y atención, pero el camino hacia él no es directo, sino pausado: meditativo. Y también, en cierto grado, exclusivo. No cualquiera puede acceder al sentimiento amoroso, sino que se requiere un cierto talento, un carácter preciso para ser capaz de albergarlo.

Ahora bien, dicha meditación (que, junto con las condiciones adecuadas, conduce al desvelamiento) es, para Ortega, el movimiento mediante el cual abandonamos las superficies y nos libramos de todo punto de apoyo. Es una manera de ver que no es pasiva, sino activa,

⁴⁴ *Ibid*, p.194.

⁴⁵ *Ibid*, p.108.

interpretativa, es una mirada, más que una simple visión. A pesar de que en un primer momento la meditación parecería una absoluta imparcialidad de la vista⁴⁶, inevitablemente funciona el “mecanismo de la atención que dirige la mirada desde dentro del sujeto y vierte sobre las cosas una perspectiva, un modelado y jerarquía oriundos de su fondo personal. No se atiende a lo que se ve, sino al contrario, se ve bien sólo aquello a que se atiende”⁴⁷.

Esta mirada parece tener como punto importante un cierto extrañamiento de la cosa: “los que viven junto a una catarata no perciben su estruendo: es necesario que pongamos una distancia entre lo que nos rodea inmediatamente y nosotros, para que a nuestros ojos adquiera sentido”⁴⁸. El reconocimiento del carácter velado (el extrañamiento) arroja una distinta luz sobre los objetos, los transforma de manera que sea más factible desentrañarlos.

En efecto, Ortega distingue una luz que provoca esta revelación de lo profundo y otra que, a la manera de la luz material, cotidiana, ilumina lo aparente (la una, claridad de lo profundo es la claridad de la meditación antes mencionada y la otra, claridad de la superficie, es la de la impresión). Es de especial importancia señalar que Ortega concede, aquí, a lo profundo el ser tan claro como lo externo (si bien en su propia especie de claridad). La claridad, para él, es una manera de la posesión, un apresar lo visto por nuestra conciencia sin temor de que se escape nuevamente; la claridad no se consigue por medio del concepto sino que éste consiste precisamente en “la luz derramada sobre las cosas”⁴⁹. Para Ortega, el uso de los conceptos es una segunda mirada (como para Platón), lanzada después de la de los ojos. Y esta comprensión por

⁴⁶ Equiparable quizá a la *epojé* de Husserl: suspensión del juicio, estado imperturbable que ni afirma ni niega lo visto y que está libre de todo contenido doctrinal. Husserl lo propone como modo de lograr la reducción fenomenológica. Se busca cambiar la “tesis natural”; es decir, suspender momentáneamente la doctrina que se tiene sobre la realidad (la “tesis natural” es que el mundo siempre existe, está ahí) para a partir de ahí realizar las comprobaciones que se necesiten.

⁴⁷ Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, Espasa-Calpe, Madrid, 1982, p.190.

⁴⁸ Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Cátedra, Madrid, 2007, p.70.

⁴⁹ *Ibid*, p.162.

medio de la luz es un imperativo para el ser humano; es su misión (no impuesta, sino constitutiva), el conseguir esta claridad.

Este desentrañamiento o iluminación, como suceso, es lo que Ortega denomina *alétheia* y lo que considera la plenitud de la vida. El momento en que se abre ese otro plano del objeto, más allá del aparente, en el que su esencia se revela y se lo conoce en su completa magnitud.

Esa pura iluminación subitánea que caracteriza a la verdad, tiénela ésta sólo en el instante de su descubrimiento. Por esto su nombre griego, *alétheia* –significó originariamente lo mismo que después la palabra *apocalipsis*–, es decir, descubrimiento, revelación, propiamente desvelación, quitar de un velo o cubridor⁵⁰.

Ahora bien, a pesar de que, como es sabido, la obra de Ortega se caracteriza por la falta de apego a un plan específico y por su disgregación, en cierta forma puede hablarse en él de un pensamiento estético. José Edmundo Clemente editó el volumen *Ortega y Gasset, estética de la Razón Vital*⁵¹ con el propósito de reunir fragmentos de distintas obras del autor que, en conjunto, formaran una propuesta estética más o menos integrada.

Las concepciones de Ortega sobre el arte están fundadas en la sólida base de su permanente preocupación por el individuo y la circunstancia. El contexto, el espacio en el que cada persona se desarrolla, presenta siempre problemas a los que se habrá de buscar una solución. El reto consiste no sólo en hallarla, sino en hacerlo siempre sosteniendo la propia personalidad, la manera de ser particular de cada uno. Para Ortega, el arte es uno de estos problemas, una necesidad que difícilmente puede llegar a ser resuelta.

Aquí se pone un fuerte acento en lo vivencial del arte; en tanto materialidad y en tanto temporalidad. Es decir, el que el arte sea sensible es de gran importancia para Ortega, puesto que esto le otorga cercanía con el ámbito de lo vital, espacio donde él encuentra mayor interés

⁵⁰ *Ibid*, p.109. El término comenzó a ser utilizado por Heidegger en 1927, con *Ser y tiempo*.

⁵¹ José Edmundo Clemente, *Ortega y Gasset, estética de la razón vital*, Ed. La Roca, Buenos Aires, 1956.

filosófico. Para él, el arte es particularmente cercano a la parte más biológica del ser humano, a los sentidos, lo más exterior de nuestra vida mental. Y, por otro lado, la temporalidad de la obra de arte determina su forma, puesto que cada generación que produce arte lo hace según sus propios recursos y particular punto de vista. Así, aunque la necesidad es continua, la resolución adquiere distintos matices en distintos momentos históricos: la circunstancia tiene consecuencias estéticas.

Es por esto que para Ortega la separación de la obra de su autor (y del contexto de éste) carece de sentido. Para él, el sentido más importante de una obra (ya sea un cuadro, libro o pieza musical) es el de retratar su tiempo y los movimientos y problemáticas del autor. No podrá buscarse con honestidad el verdadero mensaje de la obra si se la separa de su medio y de la mano que la creó.

Y esta profunda humanidad de la obra de arte opera en dos sentidos: no sólo respecto del autor, sino también del receptor. La obra cumple su destino al ser observada; su apelación a la vida humana también la dirige de vuelta al contexto de donde surgió, a la sociedad humana que la provocó, con sus conflictos y necesidades. Aquí Ortega habla de perspectivas: la obra tiene diversos volúmenes, dependiendo desde dónde se la mire; cumple diferentes funciones, según si es para el autor o el receptor y también adquiere distintos significados. Y lo que es percibido desde cada punto de vista tiene validez únicamente para aquel que mira la cosa desde ahí. El objeto (la obra de arte, en este caso) está formado, por lo tanto, de lo que es percibido por el espectador, tanto como de aquello que el espectador sabe que está oculto para él, las otras caras del objeto.

Entonces, la obra de arte percibida sólo lo es condicionadamente. Sólo es conocida bajo las condiciones de cada individuo (su vida, su tiempo, sus posibilidades). Y no por ello es

conocida de manera deficiente o parcial, sino que lo es en la medida exacta de cada espectador. Cada individuo posee una sensibilidad propia y, por lo tanto, la obra por sí misma no tiene un significado más que posible y múltiple.

En este sentido, el concepto detrás de la obra de arte no es objetivo ni fijo, sino que está sujeto al devenir y a la pluralidad simultánea. El ser de la obra de arte está continuamente llegando a ser mediante sus múltiples y diversas apreciaciones.

Una vez más, es fundamental el carácter sensible de las obras de arte. Es así como el concepto estético resulta fenoménico. La percepción sensible, en su fugacidad, dota a la obra de una temporalidad irrenunciable, pues está sujeta siempre al aparecer frente a alguien. El arte, pues, es algo que ocurre *en* el espectador. Según Ortega, hay una serie de condiciones que deben cumplirse para fomentar en el sujeto la experiencia estética. Condiciones que, sin embargo, carecen de calidad estética por sí mismas. Él las describe como “exigencias mecánicas” que tienen que estar presentes en el alma del espectador, dado que es ahí donde se da el arte. Sin embargo, el que estén presentes no produce la necesidad de acudir a la obra de arte. No hay nada en nosotros que obligue a presenciar arte, sino que se trata de una actividad de puro placer, una actividad, hasta cierto punto, prescindible. Al contrario del artista, que crea por la necesidad de resolver un problema de su mundo circundante, al receptor no hay nada que lo obligue a ir hacia la obra de arte. La justificación que el arte crea para sí mismo (dado que no se sostiene en una necesidad externa) es el solo placer y la particularidad del placer que es capaz de producir cada obra.

En lo que respecta a la pintura, Ortega ofrece notas en diversos sentidos. Por ejemplo, es fundamental para él la delimitación del espacio que ocupa la obra de arte respecto del espacio de lo cotidiano. Esa es, para él, la función del marco en un cuadro: señalar una frontera entre el

espacio de lo vital y el espacio de la obra. Y esta frontera es indispensable para mantener en su mayor pureza el goce estético.

Ahora, si el goce depende de una fuerte ruptura entre la obra y la realidad, es claro que para Ortega el arte no tiene por propósito el realismo, la copia lo más fiel posible de las cosas de la naturaleza “las cuales, más o menos, nos plantean siempre problemas prácticos”⁵², sino que deberá ser lo más remoto posible a ellas, aunque sea siempre inevitable que en las formas del arte se recuerden las formas del mundo.

Ahora bien, entre esta forma material patente y visible y el sentido de la obra existe una distancia que puede o no ser recorrida por el espectador. Para Ortega, en la pintura resulta problemática la inmediatez con la que se percibe la obra entera, ya que esta facilidad lleva a la falsa impresión de que se ha aprehendido su mensaje también. Por esto es que para él la pintura es la más hermética de las artes. Es necesaria una posterior reflexión sobre lo visto para acceder al sentido de lo que se mira. “Contemplar una pintura no es sólo cuestión de ojos, sino de interpretación”⁵³

Lo pintado sobre un lienzo no tiene la realidad de lo mimético, sino una realidad propia. Es decir, contemplar una pintura no es cuestión de ojos porque la pintura no se trata de aquello que representa, sino que tiene su ser por sí misma. La pintura no toma de la realidad de lo pintado, sino que le da a ello su propia realidad, en tanto obra artística. El artista realiza la cosa vista al pintarla y la hace ser más plenamente sí misma, tener mayor realidad en ese nuevo

⁵² Ortega y Gasset, José, *Obras completas*, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1946, p.305. *Apud*, Ortega y Gasset, *estética de la razón vital*, pról. y orden de José Edmundo Clemente, Ed. La Reja, Buenos Aires, 1956, p.85.

⁵³ Ortega y Gasset, José, *Papeles sobre Velázquez y Goya*, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1950, p.21, *Apud*. Ortega y Gasset, *estética de la razón vital*, pról. y orden de José Edmundo Clemente, ed. cit., p.89.

espacio que es el lienzo. “La realidad ingenua es, para el arte, puro material, puro elemento. El arte tiene que desarticular la naturaleza para articular la forma estética”⁵⁴.

Entonces, el cuadro tiene dos elementos que lo conforman: es, por un lado, una representación (puesto que generalmente el objeto que se retrata en la pintura sí es reconocible⁵⁵) y, por el otro, un formalismo. Esto último es lo que transforma lo mirado, le aporta nueva presencia y concluye la calidad artística del conjunto entero.

La transformación, el ocurrir, es lo que más interesa a Ortega de la contemplación de una pintura. Para él, hay que mirarla no como un objeto estático, sino tal y como era en el momento de su producción: un acto. “Cada pigmento es testimonio perdurable de una resolución tomada por el pintor: la de situar allí esa mancha y no otra [...] una resolución no es una ‘cosa’, sino un acto, y los actos son realidades que consisten en pura ejecutividad”⁵⁶. Es decir, que para él la obra cambia y tiene movimiento en dos formas distintas: en primer lugar, como se ha dicho, el espectador imprime en ella siempre su particular punto de vista y, además, la realiza plenamente como obra desde que aprehende su sentido y, en segundo lugar, en tanto se considere la obra como un acto de su autor, se la mirará en el sobrevenir de su creación y se le devolverá el carácter de suceso que tuvo en su origen.

Son esta serie de aspectos, entonces, los que me interesa señalar de la obra de Ortega, a manera de punto de partida para comprender a Zambrano. Se puede intentar un trazo general de las ideas que habrán conformado un comienzo para la filosofía de Zambrano, especialmente ideas

⁵⁴ Ortega y Gasset, José, *Obras completas*, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1946, p.483. *Apud*, Ortega y Gasset, *estética de la razón vital*, pról. y orden de José Edmundo Clemente, ed. cit., p.89.

⁵⁵ Aquí tómesese en cuenta que la mayoría de estos fragmentos son tomados de las reflexiones de Ortega sobre Goya y Velázquez, de manera que un arte no figurativo no aparece por el momento.

⁵⁶ Ortega y Gasset, José, *Papeles sobre Velázquez y Goya*, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1950, p.23, *Apud*. Ortega y Gasset, *estética de la razón vital*, pról. y orden de José Edmundo Clemente, Ed. La Reja, Buenos Aires, 1956, p.91.

sobre el arte y maneras de acercarse a él. Esto es: la idea de que la realidad tiene un plano oculto, el de lo latente; que a ese plano no se puede acceder con el concepto y que se lo debe considerar siempre en su latencia; que existen dos posibles acercamientos a esta realidad en sus dos niveles: el acercamiento a lo superficial (la luz del concepto) y el acercamiento a lo profundo, dirigida por el impulso amoroso (claridad de la meditación). Por otro lado, en cuanto a la reflexión sobre el arte, específicamente, Ortega hereda a Zambrano un método de análisis (así sea, como se verá, para sostener contenidos contrarios a los orteguianos): se coloca un fuerte acento en la materialidad del arte, su apelación a los sentidos; se considera que las necesidades de determinado momento histórico establecen las formas de expresión del arte; se resalta que la obra no se conoce más que desde un punto de vista y desde la circunstancia de cada espectador (este punto de vista Zambrano lo llevará más allá de lo sugerido por Ortega); en esta medida, el arte ocurre en el espectador, se conforma por la serie de sucesos que ocurren en el alma de éste; el arte (esto es fundamental) tiene su propia realidad y aporta plenitud a lo representado, ofrece las cosas como más presentes de lo que aparecen en la cotidianidad.

En el análisis siguiente se verá de qué forma Zambrano, partiendo de la teoría de Ortega sobre el conocimiento y sobre el arte, propone una postura opuesta a la suya respecto a las discusiones del arte nuevo.

II. La polémica sobre el arte de vanguardia. “Nostalgia de la tierra” (1933) y “La destrucción de las formas” (1944)

1. La discusión sobre la “poesía pura” y el arte por el arte

En la sumaria recopilación que hemos hecho del pensamiento estético de Ortega, salta a la vista un aspecto fundamental: la función que para él tiene el arte. Como se ha dicho, Ortega lo considera puro entretenimiento, un distractor de los problemas más graves de la vida humana y, en esa medida, hasta cierto punto trivial.

En mi opinión, esta es una de las diferencias más graves entre Zambrano y Ortega y podría ofrecer parte de la solución a la tan radical divergencia de opinión entre ellos respecto al arte nuevo. A continuación trataré de hacer un recorrido por la polémica del arte por el arte, tal como se presentó en España, de tal forma que quede bien contextualizada la opinión de Zambrano al respecto. Si, en efecto, surge de la concepción de cada uno (Ortega y Zambrano) de la función del arte la diferencia tajante de opinión, la discusión servirá de buen punto de partida para exponer el pensamiento de Zambrano acerca de la obra de arte en el mundo y su trascendencia.

En España, había sido la generación del 27 la que introdujera el arte de vanguardia y, con él, la polémica sobre su estado y consecuencias. La *Revista de Occidente* publicó, en 1926, la polémica del abate Bremond. Un artículo de Fernando Vela titulado “La poesía pura (Información de un debate)”⁵⁷ ofrece un análisis de la discusión iniciada por Bremond y Paul Souday acerca del término *poesía pura*, así como una lectura de la obra de Mallarmé y Valéry.

⁵⁷ Vela, Fernando, “La poesía pura (Información de un debate literario)”, *Revista de Occidente*, Madrid, tomo XIV, octubre, noviembre y diciembre de 1926, pp.217-240.

El artículo está escrito a raíz de la reciente publicación francesa de numerosos textos sobre el tema: *La poesie pure, Prière et poesie*, ambos del abate Bremond; *Paul Valéry et la poesie pure*, de E. Porché; el artículo “Qu’il n’y a pas de poesie pure”, de Jules de Gaultier y una reseña de Paul Souday sobre todos los anteriores. Vela pretende ofrecer una visión general de la situación, a la par que la postura propia. Relata los sucesos que comenzaron la polémica, siempre bajo la opinión de que la discusión misma es absurda, siendo que la poesía pura empieza por no existir.

La discusión sobre la poesía pura comenzó, a decir de Vela, desde la muerte de Víctor Hugo, cuyos versos fueron considerados por Mallarmé como rotos, como diluidos en cada elemento compositivo (la métrica, la rima). Así, a partir de su poesía llevada hasta las últimas posibilidades del verso, diversos autores comenzaron una corriente que buscaba, a través de la disyunción de elementos simples, la pureza de la poesía.

Los métodos para conseguir esta pureza son diversos: ya sea evitando contenidos moralistas o narrativos, ya sea en cuanto a la composición, evadiendo metros y rimas demasiado obvios. El propósito es eliminar tantos elementos intelectuales y sentimentales como sea posible, desnudar al verso de toda referencia que distraiga de su núcleo esencial. En la búsqueda por la poesía pura se encuentran diversas escuelas, con métodos distintos y resultados también diversos; cada una pasa a ser así una vía atomizada de lo que antes era un desarrollo global de la poesía. Y, sin embargo, para Vela el término de *poesía pura* pertenece, con más autoridad que cualquiera, a Paul Valéry. “A la pregunta *qué es poesía pura*, ninguna otra escuela ha contestado ni optado al

título, sabiéndose eliminada desde luego. La pregunta pedía sencillamente una definición de la poesía de Valéry, de la que se asemeja a ella o Valéry tiene por tal”⁵⁸.

Ahora bien, a pesar de que para Vela el tema tiene una ubicación muy precisa (no sólo en la obra de Valéry, sino específicamente en el contexto francés), la pregunta por la poesía pura puede ampliarse a la pregunta sobre la poesía en esta época. En medio de una tendencia por atomizar las disciplinas, era de esperarse que surgiera una poesía encerrada en sí misma, que buscara lo más intrínsecamente poético y eliminara todo aspecto del verso ajeno a esta poeticidad.

Los antecedentes que él encuentra para la polémica están en Mallarmé y sus consideraciones sobre los dos modos de darse el lenguaje: el modo cotidiano, utilitario y el modo esencial (la esencia poética), en el que la palabra recupera su virtualidad. En este segundo modo de darse, las palabras eluden tanto como pueden el referente que nombran. Se presentan de forma imprevista, en contextos que confunden el referente y lo alejan lo más posible, hasta ver la palabra por sí sola.

En cada punto del verso mallarmeano confluyen un *status nascens* y un *status evanescens*; no muestra el objeto inicial de que parte, ni el objeto final desrealizado, a que llega, los datos y los resultados, sino la misma operación poética que fluidifica el primero, y ya con sus restos amorfos está constituyendo el segundo⁵⁹.

En la poesía de Mallarmé el único contenido es la poesía misma. Está construida de manera que no se vea en ella ningún proceso lógico ni sentimental, sino sólo un proceso poético; y también el tema de que habla es ella misma: trata de la imposibilidad de alcanzar el absoluto poético, de la impotencia del poeta para lograr la perfecta expresión de la poesía en sí. Es ésta la pureza de la poesía mallarmeana: su reclusión en sí misma.

⁵⁸ Vela, Fernando, “La poesía pura (Información de un debate literario)”, *Ibid.* p.221.

⁵⁹ *Ibid.*, p.223.

La diferencia que Vela halla entre Mallarmé y su usualmente considerado seguidor Valéry es que el segundo no habla solamente de la poesía y sus conflictos, sino también del problema del ser con plenitud. Para él, la búsqueda de ese lenguaje dentro del lenguaje que es la poesía en su pureza es, también, una búsqueda de sí mismo como ser más pleno. Sólo en la medida en que se encuentre ese idioma propio se logrará volverse un “ser-límite”, un Poeta con mayúscula.

Este aspecto me parece fundamental de la lectura de Vela sobre el conflicto. El hecho de que coloque a Valéry primero que a Mallarmé como el creador de la poesía pura y establezca la diferencia entre ambos en el plano de las preocupaciones y de los contenidos, da a entender que para Vela (probablemente debido al círculo en que se movía, la *Revista de Occidente*) un arte que no aluda a preocupaciones filosóficas no alcanza tanta importancia como el que sí lo hace. Para Vela, queda claro, la disputa sobre la poesía pura carece de sentido cuando se limita a analizar una y otra vez un solo verso. La disputa es interesante en tanto expresión de un momento del pensamiento (la atomización de los trabajos humanos) y, especialmente, en tanto campo de reflexión filosófica.

Lo que Valéry busca, según describe el artículo, es la disolución del individuo histórico y social en la esencia de un Poeta, entidad ya casi no humana. Es una respuesta al subjetivismo de la poesía del XIX; en esta nueva tendencia, una técnica rigurosísima elimina cualquier rasgo personal en el verso.

La poesía pura de Valéry tiene por principal función el ornamento. Esto será fundamental para nosotros al momento de comprender la postura de Zambrano. Pues el arte como ornamento de Valéry está derrotado ante la imposibilidad de comunicar la propia interioridad al otro; carece de contenido porque finalmente éstos son intransmisibles y tiene por único fin alcanzar una perfección formal.

Todo esto es lo que el abate Bremond llevó a las Academias con su discurso del 24 de octubre de 1925 (*La poésie pure*), como parte de un proceso por la aceptación e institucionalización de las nuevas corrientes poéticas. Sin embargo, Vela considera que el abate propuso ideas bastante distintas de las de los predecesores mencionados.

Vela sostiene una postura bastante crítica hacia las ideas de Bremond. Resume los principales puntos del discurso: la poesía pura es una realidad del poema que no podemos explicar racionalmente, que es inefable y que permanece oculta; cada palabra del poema puede contener esta esencia poética; lo que no es la pureza del poema son todos aquellos elementos que aluden a nuestro entendimiento o sensibilidad, distrayéndonos de la esencia; dichos elementos son necesarios, aunque no constituyen la esencia poética y, con una técnica adecuada, podrán armarse de forma que resulte un poema armonioso. Después, Vela introduce su opinión: lo arcano no es más que un recurso para evadir la especificidad de una definición y el silencio que el abate propone como el estado de mayor pureza poética no tiene cabida dentro de una concepción seria de la poesía. Es decir, para Vela (como para Guillén, citado en el artículo) no hay más poesía que la realizada y es un absurdo considerar que ella misma es su impureza. El abate lleva a cabo una relectura del romanticismo desde el lenguaje de la pureza: para él, lo puro es lo surgido de la inspiración, de un estado de gracia divina y de cercanía con lo inefable. Vela prefiere la opción contraria: que la pureza sea la técnica, la cuidadosa fabricación hasta llegar a resultados lo más pulcros posible. Para él, la poesía no tiene que nombrar lo innombrable, sino que su acción es operar relaciones nuevas entre las cosas, descubrir significados distintos e inesperados en las palabras.

Por último, Fernando Vela refiere a poetas españoles y sus opiniones sobre la polémica. Machado (en “Reflexiones sobre la lírica”, núm. 24 de *Revista de Occidente*, junio de 1925)

asegura no creer en tal cosa como la poesía pura. Sería un absurdo pretender que se diera un poema sin la persona y circunstancias de su autor, tanto como resulta absurdo pensar una poesía inmotivada, sin objeto alguno de referencia, surgida de la nada.

Jorge Guillén, por su parte, acepta la existencia de la pureza o simpleza en la poesía (y cuenta haberla tenido por propósito, al lado de Gerardo Diego), pero también arguye la preferencia por una poesía compleja, que incluya no sólo de elementos poéticos, sino también aspectos humanos. La pretendida poesía pura carece de relación con el lector en su aislamiento y resulta, para él, “demasiado irrespirable”.

Y, finalmente, la opinión de Antonio Espina⁶⁰ es que sí hay tal pureza: es la mayor abstracción de una idea poética concebida en el espíritu de quien la lee. Para él, cuando el efecto causado por el principio activo del poema (la imagen) aparece solo, sin ningún elemento distractor, esto es el resultado de la verdadera poesía pura.

La imagen constituye el elemento substantivo y universal de la poesía, pues ni la alteran la diversidad de los idiomas, ni la destruyen las varias musicalidades de la palabra. En ella, reside todo el poema. Es clave y acción nerviosa⁶¹.

Se trata de cuatro posturas bastante distintas (las de Vela, Machado, Guillén y Espina), pero que nos ofrecen un panorama bastante completo de la manera como se retomó en España esta discusión literaria. De la interpretación de Fernando Vela pueden resaltarse varias cosas: su preferencia por la concepción de Valéry (arriba mencionada), su consideración del problema como un resultado del pensamiento de la época, su desprecio por la discusión restringida a un solo verso o a la poesía en sí misma (discusión “bizantina, lamentable”) y, por último, su

⁶⁰ Reconocido vanguardista que perteneció al movimiento ultraísta, su opinión necesariamente iría en el sentido de una renovación radical en la poesía, puesto que su estilo (tanto en prosa como en verso) se caracterizaba por la innovación y la búsqueda formal.

⁶¹ *Ibid*, p.239.

necesidad de contextualizar el problema en el espacio español, de analizar lo discutido desde las preocupaciones y necesidades de su propio terreno.

Lo que resulta aquí más interesante es que el discurso de Bremond y toda la polémica reseñada por Vela no sólo tuvieron impacto sobre los poetas, sino que abrieron toda una línea de discusión ya no sólo acerca de la poesía, sino sobre todo el arte de vanguardia, entre los intelectuales españoles de la época.

Entre ellos, resalta la opinión de Ortega y Gasset. Sus escritos del tema fueron ampliamente leídos y tuvieron gran trascendencia histórica. Él retomó el asunto desde una perspectiva más amplia que incluye narrativa, pintura y teatro. Su enfoque parte de la propia filosofía, retoma ideas que a lo largo de su producción había dicho sobre el arte y las aplica a las nuevas manifestaciones y a la discusión tanto sobre la *poesía pura* como sobre el “arte por el arte”.

La deshumanización del arte (1924) y “Sobre el punto de vista en las artes” (1925) son dos de los textos más significativos en este sentido.

En cuanto a *La deshumanización del arte*, lo primero que debe decirse es que se trata de uno de los textos más leídos de Ortega. En esa medida, sólo retomaremos aquí los aspectos del ensayo que más responden a la pregunta sobre su postura frente a la polémica, sobre su manera de resolver el arte de vanguardia.

El ensayo comienza con una consideración sobre el público al que alude el arte nuevo. Para Ortega, todas las artes comienzan por un mismo impulso (ya sea teatro, pintura, música o poesía) y, por lo tanto, sus efectos sociales pueden considerarse en conjunto. El arte nuevo es por principio impopular y tiene a la masa en su contra. Y esto no es una cuestión de gusto, sino de entendimiento: las mayorías no entienden el arte nuevo.

Cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura conciencia de su inferioridad que necesita compensar mediante la indignada afirmación de sí mismo frente a la obra⁶²

El arte de vanguardia es, para Ortega, aristocrático, de nobleza y de privilegio. Y tiene la virtud de confrontar al pueblo, a la masa, con lo que realmente es (“ ‘sólo pueblo’, mero ingrediente, entre otros, de la estructura social, inerte masa del proceso histórico, factor secundario del cosmos espiritual”⁶³), a la vez que ayuda a reconocer a los “mejores” entre esa masa y recordarles su misión de guiar a los muchos.

Para Ortega, este arte no coincide con la noción de goce estético que tienen las masas; esto es, algo que apele a su propia vida y sentimientos, que los haga sentir identificados o relacionados de alguna forma. “[...] el objeto de que en el arte se ocupa, lo que sirve de término a su atención, y con ella a las demás potencias, es el mismo que en la existencia cotidiana”⁶⁴. Es un acercamiento al arte desde la pura perspectiva práctica.

Aquí Ortega ofrece su famosa metáfora del jardín visto a través de una ventana. La diferencia entre ver el arte como mimesis (apreciarlo por el objeto que representa y según qué tan bien lo representa) y comprender el arte de vanguardia como el arte más pleno, está en cierto ajuste de visión: si se mira el jardín a través de la ventana (es decir, si se mira el objeto representado en la obra) o si se mira el vidrio de la ventana (si se pone atención a los elementos que constituyen la técnica y la elaboración de la obra). En opinión de Ortega, el primer punto de vista no está viendo realmente una obra de arte, no la está experimentando en cuanto tal, sino en cuanto objeto del mundo trasladado a un espacio distinto. En el siglo XIX se cometió justamente

⁶² Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, Barcelona, Planeta, 1985, p.14.

⁶³ *Ibid*, pp.14-15.

⁶⁴ *Ibid*, p.16.

ese error, en la corriente del realismo: redujo al mínimo los elementos de elaboración artística e intentó presentar el objeto tan cercanamente a la realidad como fuera posible.

En este punto queda implícito (aunque Ortega se niega a entrar a la polémica en estos términos) que, para él, el *arte puro* coincide con el arte de vanguardia y es, en efecto, la extracción de la obra de todo elemento no artístico, de todo contenido o referencia a la vida humana (intelectual, material o sentimental). Ortega propone que el arte consiste en sus elementos técnicos, elaborativos, y que únicamente la percepción de obras de ese estilo es verdadera experiencia estética (lo demás es una vivencia como cualquiera). Así pues, aunque es imposible acceder a un arte puro, sí existe la tendencia hacia él y puede lograrse en mayor o en menor medida. “Es un síntoma de pulcritud mental querer que las fronteras entre las cosas estén bien demarcadas. Vida es una cosa, poesía es otra”⁶⁵. Fue Mallarmé quien empezó a depurar la poesía de todo elemento externo a ella, tarea que, para Ortega, enriquece el mundo, puesto que le agrega elementos ajenos. La poesía de Mallarmé niega todo referente y por medio de esa negación abre nuevos espacios de significación. Se trata de un arte que “anula toda resonancia vital y nos presenta figuras tan extraterrestres que el mero contemplarlas es ya sumo placer”⁶⁶.

El texto de Ortega pretende desgranar diversos aspectos de la discusión sobre este arte. Fundamentalmente, él sostiene que lo humano es todo aquello en la obra que hace referencia a la realidad que vivimos, es todo lo que es visto desde un punto de vista personal, agregando al objeto los sentimientos propios hacia él, o los intereses o las opiniones. Así, la deshumanización es que el arte cada vez menos se preocupe por plasmar el objeto tal y como se le presenta al artista; el arte nuevo va contra la realidad conocida y propone una nueva, cuyo recorrido sería el

⁶⁵ *Ibid*, p.35.

⁶⁶ *Ibidem*.

verdadero goce artístico. La tarea para el artista no consiste tanto en dejar de presentar objetos humanos (es inevitable, para Ortega, que cualquier representación pictórica, por abstracta que sea, tenga cierta referencia a objetos del mundo), sino en deshumanizar la realidad, desnudarla del filtro que la experiencia de ella siempre le agrega y presentarla, desentendida, desconocida, deformada. “En la obra de arte preferida por el último siglo hay siempre un núcleo de realidad vivida que viene a ser como sustancia del cuerpo estético. Sobre ella opera el arte y su operación se reduce a pulir ese núcleo humano, a darle barniz, brillo, compostura o reverberación”⁶⁷. Estilizar es deshumanizar y, viceversa, sólo se puede deshumanizar estilizando. El arte, por lo tanto, “no puede consistir en el contagio psíquico, porque éste es un fenómeno inconsciente y el arte ha de ser todo plena claridad, mediodía de intelección. El llanto y la risa son estéticamente fraudes”⁶⁸.

Para Ortega, es por ello que el arte del romanticismo carece de sentido y calidad. La expresión de sentimientos no puede ser una finalidad de la obra de arte (ni su contagio), tanto como no puede serlo la copia nítida de la realidad. Ni el romanticismo de Beethoven y Wagner ni el realismo de Chateaubriand y Zola.

Hacia los tiempos de la vanguardia, de representar las cosas se pasó a representar las ideas, que siempre abarcan menos que la cosa y que son siempre, por lo tanto, irrealidad. “Aquí no vamos de la mente al mundo, sino al revés, damos plasticidad, objetivamos, *mundificamos* los esquemas, lo interno y subjetivo”⁶⁹. Así es como Ortega describe el cambio en punto de vista del arte previo al siglo XX y el nuevo: si antes se miraba el mundo exterior, poco a poco se trasladó el enfoque hacia el aparato mismo visual y, después, hacia el mundo interior.

⁶⁷ *Ibid*, p.29.

⁶⁸ *Ibid*, p.31.

⁶⁹ *Ibid*, p.41.

Por otro lado, como se ha dicho, uno de los aspectos más importantes de la concepción del arte de Ortega es que, para él, toda obra (aquí referido al arte nuevo) es intrascendente. Toda pieza de arte de vanguardia tiene algo de broma, si no en su contenido, en la estructura misma: se está burlando, en su forma y en su manera de expresión, de la realidad que la circunda y también de sí misma. Y, para Ortega, a más de esta burla, el artista nuevo considera su propia obra desde esta óptica: “el hecho no es que al artista le interesen poco su obra y oficio, sino que le interesan precisamente porque no tienen importancia grave y en la medida que carecen de ella”⁷⁰. Esto, dicho en el sentido de que el arte es juego, tiene un espíritu juvenil en medio de un ambiente avejentado, pero también en el sentido de que el arte se ha alejado de las preocupaciones más centrales de la vida y se ha trasladado hacia su “periferia”. Ha perdido, con la seriedad, la gravedad y la importancia en la vida de su sociedad.

La aspiración al arte puro no es, como suele creerse, una soberbia, sino, por el contrario, gran modestia. Al vaciarse el arte de patetismo humano queda sin trascendencia alguna – como sólo arte, sin más pretensión⁷¹.

Ahora bien, la operación que hace Ortega respecto a este arte nuevo es distinta de la que lleva a cabo Vela, en su interpretación. Si este último consideraba que la moda del arte puro respondía a un determinado estado de cultura (la tendencia a la separación y purificación de todas las disciplinas), Ortega lee el arte nuevo en continuidad con toda la tradición artística. Se basa en la idea de que la influencia de una época sobre otra no siempre es positiva (la creación de escuelas o tradiciones), sino que puede también ser negativa: generar ruptura y novedad. “Y es el caso que no puede entenderse la trayectoria del arte, desde el romanticismo hasta el día, si no se

⁷⁰ *Ibid*, p.50.

⁷¹ *Ibid*, p.52.

toma en cuenta como factor del placer estético ese temple negativo, esa agresividad y burla del arte antiguo”⁷².

Es así como lo plantea en el texto “Sobre el punto de vista en las artes”. Fiel a su concepto de historia: no una serie de datos o cosas, sino la evolución integrada de lo que con esas cosas se va construyendo, Ortega hace en este ensayo un recorrido histórico de las artes plásticas ordenado según su teoría del traslado en el punto de vista. “La evolución de la pintura occidental consistiría en un retraimiento desde el objeto hacia el sujeto pintor”⁷³.

Así, en el *quattrocento*, las figuras representadas aparecen en toda su solidez, con un punto de vista próximo a ellas y en pleno volumen. En el Renacimiento, la visión sigue cerca del objeto, visto en su individualidad, pero ya con el elemento integrador de la composición. Los claroscuroistas involucraron el elemento de la luz a sus imágenes de objetos igualmente sólidos e individuados, elemento que integra los objetos y al que está dirigida la visión, ya no tanto a aquello iluminado (un primer retraimiento de la mirada). Velásquez, después, llevó a cabo todo un giro copernicano: fijó la mirada, de tal forma que en lugar de que ésta acudiera a los objetos, éstos intentaran acomodarse frente a ella; así, los objetos no están particularizados, sino más bien es visto un espacio (un hueco) y ahí están ellos. El salto más radical es el llevado a cabo por el impresionismo, que pinta ya el ver y no lo visto (ni cosa, ni espacio); las cosas quedan atomizadas y medio irreconocibles, como vistas de reojo o fugazmente: lo que se representa es el acto de mirar. Y, si para Ortega las ideas son aun más internas al ser humano que las sensaciones (aun provocadas por un elemento exterior), entonces el cubismo que retrata ideas, abstracciones, es un retraimiento aun mayor del punto de vista.

⁷² *Ibid*, p.45.

⁷³ Ortega y Gasset, José, “Sobre punto de vista en las artes”, en *La deshumanización del arte*, Barcelona, Planeta, 1985, pp.187-205, p.193.

A estos dos textos de Ortega que puede decirse responden los artículos de Zambrano “Nostalgia de la tierra” y “La destrucción de las formas”. En efecto, en el primero se remite directamente al tema del arte puro y el segundo, además del mismo tema, tiene una estructura cronológica claramente paralela al segundo de los ensayos de Ortega.

2. La postura de Zambrano: el neorromanticismo y el realismo

Zambrano pertenece a un grupo que defendía un retorno al realismo, si bien no bajo la misma concepción que quienes lo habían sostenido primero (por ejemplo, Menéndez Pidal). Es decir, Zambrano no apoya el realismo por tener una concepción mimética del arte, sino en el contexto de la crítica cultural que lleva a cabo constantemente. Ella se opone a un arte desligado de la realidad humana y de sus conflictos, tanto por motivos políticos como filosóficos y estéticos.

Es importante anotar que la reacción de Zambrano frente a posturas como la de Ortega no es la única. A finales de los años veinte y principios de los treinta, todo un grupo se opuso a la línea de la generación del 27 y a la de novelistas de vanguardia (tal como los publicados en la colección “Nova Novarum”, de la editorial Revista de Occidente⁷⁴), en un movimiento que intentó politizar de nuevo al arte y así retirarlo de su elitización por el arte deshumanizado. Ya Rivas Cherif⁷⁵, Valle Inclán y Antonio Machado aseguraban que, en tiempos de crisis social, hacer arte (entendido únicamente como juego) era inmoral e irresponsable⁷⁶. El término *neorromanticismo* para nombrar esta tendencia surge del libro de José Díaz Fernández *El nuevo*

⁷⁴ La oposición a la figura de Ortega y a la *Revista de Occidente* por diversos círculos literarios tiene un ejemplo en el título de la editorial que comenzó la revista *Post-Guerra: Oriente*. Cf. Claudet, Francisco, “4. Una generación literaria neorromántica” en *Los orígenes culturales de la II República*, México, S.XXI, 1993, pp.127-147.

⁷⁵ Primero en promover este movimiento en España. Colaborador de la revista *La internacional*, planteó en ella las preguntas de Tolstoi (¿qué es el arte?, ¿qué debemos hacer?) a varios intelectuales, en el sentido de promover una eliminación de la diferencia cualitativa entre el trabajo manual (obrero) y el intelectual.

⁷⁶ Son los años de la Revolución de octubre de 1934, de la guerra de Marruecos y la dictadura de Primo de Rivera.

romanticismo. Polémica de arte, política y literatura (Madrid, Zeus, 1930). Revistas tales como *El Estudiante*, *Post-Guerra* y *La Antorcha* eran plataforma para las opiniones de la nueva generación, que se rehusaba a participar con el pensamiento de una sociedad burguesa que, para ellos, había sido la causante de los desastres sociales del momento.

En lo anterior se encuentra una lectura altamente política de las diferentes corrientes artísticas. El arte académico: tradicional y reaccionario; el arte de vanguardia: ególatra y burgués; y el arte neorromántico: nutrido de corrientes inclinadas hacia lo popular y profundamente democrático tanto en sus contenidos como en su forma⁷⁷. Esta manera de concebir la escena artística tomó fuerza conforme la situación política de España se volvía más grave. Incluso representantes de la generación del 27, como Dámaso Alonso, comenzaron a reconsiderar el arte puro y a ocuparse más cada vez del espacio que los circundaba, de la realidad humana a su alrededor. En determinado momento, esta nueva corriente artística neorromántica representaría la oposición, desde el ámbito cultural y político, a los valores del fascismo.

Comenzada la Guerra Civil, los intelectuales poco a poco ejercieron un papel fundamental en el desarrollo de los eventos. En este periodo se creó la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios (UEAR) y se fundó, en 1933, la revista *Octubre*, que se mostraba partidaria de la revolución rusa y de los principios dichos en el Congreso general de literatura revolucionaria (Kharkov, 1930). Las revistas *El Pueblo* y *Línea* adoptaron también esta tendencia. La línea de avanzada (precisamente), que representaban alcanzó un nivel muy alto de desarrollo hacia el comienzo de la guerra del 36, pero con la derrota en 1939, el movimiento, tal como se presentaba en este tiempo, concluyó también.

⁷⁷ Así es como lo plantea José Díaz Fernández en “Acerca del arte nuevo”, *Post-Guerra*, 25 de septiembre de 1927. *Apud.* Francisco Claudet, “4. Una generación literaria neorromántica” en *Los orígenes culturales de la II República*, ed. cit.

Este es el contexto en el cual se insertan los artículos de Zambrano. Me parece importante tomar en consideración estas disputas, puesto que la posición de Zambrano respecto a la literatura y su relación con la vida política es básica entre sus concepciones sobre el arte.

La preferencia de Zambrano por el romanticismo tiene varios motivos; el político no es de ninguna manera el único. El romanticismo es una corriente artística que cuadra de manera ideal con la concepción que la filósofa tiene de la vida humana y su realidad:

Las tempestades, los naufragios, las encrespadas olas, los terribles abismos, eran naturales y humanos a la vez, eran de la naturaleza y el alma, eran cósmicos... Y así, el raro carácter del arte romántico, esa ligazón misteriosa entre el hombre y la naturaleza [...] es la misma realidad, la del abismo tenebroso, hendidura entre dos montañas, y el abismo de desesperación en que está el alma condenada. Naturaleza y alma, zonas del universo que en el arte romántico se han unido⁷⁸.

Para Zambrano, el realismo, entendido como un arte que retrate todo lo humano, desde su superficie hasta sus cavernas, es el modo ideal en que las obras plasman el modo de ser de este mundo. Es el único tipo de arte que una verdadera filosofía de lo presente, de lo inmediato, podrá concebir como suyo.

“¡Nostalgia de la más presente, de la que nunca nos falta! La tierra está ahí presente en su permanente cita. Pero la habíamos perdido. Camino adentro de la conciencia –terrible devoradora de realidades– se había disuelto”⁷⁹. Ahora, la forma como Zambrano escapa a una concepción limitadora del realismo (una que controle los contenidos de la obra, que regule su elaboración técnica) es mediante una idea más amplia de realidad: en su artículo “La obra de Galdós: *Misericordia*” puede verse que, para ella, la realidad abarca más que lo vivo y existe realidad tanto en las obras de creación humana como en aquello que rebasa la esfera de lo humano y lo racional. Así, no todo lo real está vivo ni en la vida. Sin embargo, lo vivo es un espacio

⁷⁸ Zambrano, María, *Hacia un saber sobre el alma*, ed. cit., p.268.

⁷⁹ Zambrano, María, “Nostalgia de la tierra” en *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Acanto, 1991, p.15.

privilegiado de comunicación. Sólo lo vivo ofrece revelaciones (lo demás puede aportar conocimiento, pero de otro tipo); Zambrano define lo vivo como aquello que tiene un centro que emana, “al que toda acción o aspecto de esa vida alude o se refiere”⁸⁰.

Dicho centro no suele ser visible, pero se percibe, es un punto que atrae, que dirige el resto de los elementos de la obra hacia sí y los dota de mayor significación. La revelación de la obra dependerá del modo de la presencia de este centro. “Y un centro, el centro es humanamente un camino, una apertura, un lugar de comunicación”⁸¹.

Es decir, realismo para Zambrano no es la propuesta de determinada dirección de las obras, sino una propuesta de apertura de éstas, de devolución a su espacio de todos aquellos elementos que se le excluyeron en la búsqueda de la pureza de conciencia. Y, además, en el caso de las obras cuyo carácter alcanza lo vivo, Zambrano observa que necesariamente hablan por su momento y espacio de creación: “[...] no más algo con vida humana se constituye, un sujeto, esa extraña cosa que llamamos pueblo, cultura, sociedad, brota múltiple, confusa, fatal y libre la historia como una deidad que arrebatada y desdeña”⁸².

Si, por un lado, la autora observa que existen obras más apegadas a la tierra (a la realidad humana y material) que otras, señala también que toda obra bien lograda está entremezclada con la historia, de modo que cada pieza es un discurso acerca de su momento.

Ésta es la divergencia con Ortega comenzada desde *Hacia un saber sobre el alma*: la concepción de Zambrano de lo presente involucra, forzosamente, las pasiones desenfrenadas, el caos, lo oculto y lo incomprensible, mientras que para Ortega apenas lo latente alcanza estatuto

⁸⁰ Zambrano, María, “La obra de Galdós: *Misericordia*”, en *La España de Galdós*, [1960], Madrid, Endymion, 1990, p.23.

⁸¹ *Ibid*, p.34.

⁸² *Ibid*, p.29.

de realidad; todo lo demás, queda como falso o equívoco. Es decir, si para Ortega el arte de vanguardia llegaba a la mayor perfección eliminando todos los elementos no artísticos (todo contenido referencial), esto implica que no concebía el arte como parte integral del mundo humano, ni como herramienta de expresión y transmutación de éste. Para Ortega el arte es un objeto de conocimiento como otros, pero no una vía de conocimiento.

Tal como Zambrano lo concibe, el arte de vanguardia sirve como testimonio del estado de cultura en que es realizado. Así se lee en varios de sus textos, y de manera especialmente clara en *Filosofía y poesía*, de 1939: para Zambrano el punto al que ha llegado el pensamiento occidental de casi absoluta racionalización, de negación del cuerpo y lo sensible y de desacralización resulta antinatural para el ser humano, dada su condición precisamente corporal y siempre tendiente hacia el sentimiento religioso. Para ella, dicho contexto lleva a expresiones desesperadas en el arte. Esto es, para Zambrano, las vanguardias son el resultado del arte dentro de un contexto desolado, “desterrado”, arrancado de su fundamento material y pasional. Y, dado que la pintura es el arte que, innegablemente, está más adherido a lo material, a las formas y los objetos, es ahí donde más claramente se expresa la necesidad de devolver lo corpóreo al pensamiento y a la vida.

Es importante anotar que en “Nostalgia de la tierra” no se da a entender en ningún punto que el arte de vanguardia no exprese lo suficiente o que sea vacío en sí mismo. La crítica de Zambrano está dirigida a determinada línea de pensamiento predominante en su momento, precisamente al tipo de pensamiento que dio origen a dichas corrientes pictóricas, pero no hacia las obras ni las técnicas en sí mismas. En su análisis concibe las pinturas como evidencia, como retrato de su mundo circundante; observa no las obras en sí como objeto, sino lo que se puede mirar a través de ellas.

Lo anterior sugiere que el realismo que Zambrano propone no es tanto en la pintura como en el pensamiento. Finalmente, las obras de arte son expresión de una determinada manera de pensar de su autor, de su situación en este mundo tanto como de aquello que representan. Y, por lo tanto, el realismo deberá introducirse no superficialmente en la técnica de la pintura, sino en el pensamiento que antecede su creación. El arte tenía, en este determinado momento histórico y lugar, que ser abstracto, desligado de la materia real. “No quedaba otro remedio dentro de un mundo compuesto de ‘estados de conciencia’, dentro de un mundo desrealizado, convertido en sensación, representación o imagen, dentro de un mundo que era trozo de mi conciencia”⁸³.

La tierra, imagen para Zambrano de toda la corporalidad negada por Occidente a lo largo de varios siglos (desde Platón, tal y como se explica en *Filosofía y poesía*) había sido disuelta por la conciencia. Y junto con la tierra todo sostén que el ser humano tuviera para su existencia en este mundo. Aquí Zambrano está hablando de la pérdida de fundamentos. Dice que la tierra “fiel a su destino de firmeza, no podía, como la idea de Dios, como la de Mundo, como otras que se escriben con mayúscula, disolverse”⁸⁴. “Cuando todo ha fallado, cuando todas aquellas realidades firmes que sostenían su vida han sido disueltas en la conciencia, se han convertido en ‘estados de alma’, la nostalgia de la tierra le avisa que aún existe algo que no se niega a sostenerle”⁸⁵. Y la tierra, es decir, el fundamento físico para la vida, el sostén material para la conciencia no pudo desaparecer (es el límite que la conciencia aborrece); sin embargo la razón sí logró petrificarla, convertirla en su inerte contrario. Zambrano afirma que la conciencia necesitaba precisamente un ámbito que se le opusiera para sostener su hegemonía.

⁸³ Zambrano, “Nostalgia de la tierra”, *ed.cit.*, p.15.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibid*, p.78-79.

Interiorizado el mundo sensible, hecho espectro, tenía que polarizarse en sensación, es decir: tortura de la inestabilidad, impureza de lo alusivo, peligro del equilibrio, o en razón quieta, recta y fría razón. Y ésta fue la encrucijada del arte llamado moderno⁸⁶.

Ahora, en términos específicos, Zambrano se refiere al impresionismo, al cubismo y al expresionismo. Para ella, las tres corrientes responden a esta condición del pensamiento humano y la expresan de maneras diferentes. En el caso del impresionismo, la pérdida de la materialidad lleva a imágenes espectrales, de formas difusas y volátiles. Para el cubismo, el distanciamiento con la tierra se expresa de manera mucho más radical en forma de espacios descontextualizados, desrealizados. Zambrano interpreta las áreas vacías, ingravidas y geométricas del arte cubista como un espacio de la sola conciencia y sin ningún elemento de materialidad:

Se habían perdido las categorías del espacio; grande y pequeño, cerca o lejos, alto, aquí y allá. El espacio no era ningún concreto; por el contrario, huía de toda concreción, de toda sujeción, pretendía ser espacio infinito. Pero el infinito suele ser el nombre de lo que no está ni aquí ni allá, de lo que no está en ninguna parte. Estar en el infinito es estar desterrado⁸⁷.

Y, finalmente, el expresionismo representa el momento en que el arte se da cuenta de la falta del objeto e intenta volver a él, pero aún fallidamente pues, a decir de Zambrano, el objeto aparece en esta corriente siempre desde la perspectiva de la conciencia, del yo, y jamás en tanto objeto en sí (en su propia realidad).

Zambrano ofrece una respuesta bastante matizada e inteligente a la disputa entre vanguardia y neorromanticismo. Ella se coloca, efectivamente, en la postura de quienes promovían un retorno del arte a su mundo y realidad social, pero en Zambrano la sugerencia no trata de los contenidos de las obras, sino de su estructura y, más específicamente, de los modos de pensamiento que ellas representan. Si habla en términos políticos de exclusión, de jerarquías o de

⁸⁶ *Ibid*, p.77.

⁸⁷ *Ibidem*.

sometimiento, lo hace mediante conceptos: han sido el cuerpo, la materialidad, las pasiones, la mortalidad, la locura, los cuales han sido expulsados del canon y sometidos bajo el imperio de la razón. Ahora bien, la relación de todas las esferas mencionadas con el arte popular es una idea muy repetida. Desde Racine hasta Lorca, la muerte del individuo, las partes de su cuerpo, sus angustias, sus funciones vitales, su degradación tanto mental como física, sus estados fuera de conciencia, han formado parte medular de las producciones artísticas que imitan o refieren al arte de “las masas” (en términos de Ortega⁸⁸). El arte nuevo, que puede leerse como un horror a todo lo humano y todo lo vivo, evita hasta sus últimas consecuencias todo contenido similar a los anteriores.

Así, al defender el arte de un racionalismo exacerbado, Zambrano no sólo pretende defenderlo de su desintegración en lo abstracto y lo volátil, sino también de su seria elitización. Es en este sentido algo tangente, algo velado, me parece, que los textos de Zambrano sobre la recuperación de “la tierra” en el arte ofrecen una postura política comparable con la de la corriente neorromántica.

Desde el momento, pues, en que se haga evidente que no puede haber pensamiento sin individuo que lo piense, ni sin objetos mundanos que pensar, un arte tan abstracto y tan desmaterializado como el de vanguardia carecerá de sentido, se revelará en su incongruencia. Y las corrientes artísticas retornarán a una mayor compenetración con su entorno y con los problemas que él implica.

⁸⁸ Es interesante la opinión del filósofo acerca de las emociones fuertes y la embriaguez (tópico fundamental para Zambrano): “El llanto y la risa son estéticamente fraudes. El gesto de la belleza no pasa nunca de la melancolía o la sonrisa” (Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, ed.cit., p.31) “El placer estético tiene que ser un placer inteligente. Porque entre los placeres los hay ciegos y perspicaces. La alegría del borracho es ciega; tiene, como todo en el mundo, su causa: el alcohol, pero carece de motivo. [...] La jocundia del borracho es hermética, está encerrada en sí misma, no sabe de dónde viene y, como suele decirse, ‘carece de fundamento’” (*Ibid.*, p.32). Esta alusión a placeres o pasiones no intelectuales es la base de la fuerte crítica que en este mismo texto hace Ortega del romanticismo.

“La destrucción de las formas” continúa esta misma problemática⁸⁹. Las formas en el arte eran resultado de la llegada del hombre a ser plenamente sí mismo (por medio de la filosofía⁹⁰); la destrucción de las formas representa, pues, algo que ocurre en el hombre mismo, en su vida. Para Zambrano la explicación de que el arte nuevo responde a una natural evolución de las artes (es decir, la explicación de Ortega) no puede sostenerse, puesto que de haber sido así cada una de las artes habría evolucionado independientemente y, en cambio, la destrucción de las formas es un fenómeno que abarca toda producción artística. Es, para Zambrano, el retorno de la máscara que oculta el rostro humano, lo natural. Esta desintegración operada por el arte nuevo es paralela a la destrucción que lleva a cabo la muerte: un camino inverso al de la generación de la vida. “No era refinamiento, ni estilización, sino un proceso difícil de ver porque no suele acontecer ante ojos humanos; un proceso de desintegración en el cual van apareciendo los elementos”⁹¹. El arte nuevo permite entrar de nuevo en contacto con la materia.

Para Zambrano, la materia es la “fisis”⁹², lo sagrado y la máscara, la manera de comunicarse con ello. Ella relaciona el modo de expresarse del arte nuevo con la tragedia: una manifestación en cercanía con lo sagrado y que lucha por transmitirlo, pero que no supera el hermetismo, que no logra hacer trascender su grito. La salida de este hermetismo es para Zambrano fundamental, puesto que trae la llegada a un espacio libre, al propio “espacio vital”. El alma necesita lograr expresión para evitar la asfixia. Y, tal como ella lo interpreta, esta expresión

⁸⁹ Zambrano refiere, incluso, a *La deshumanización del arte* como uno de los pocos análisis lúcidos sobre el arte nuevo, ante el cual la reacción había adquirido “las modestas proporciones que a todo confiere la burguesía” (Zambrano, María, “La destrucción de las formas”, en *El hijo pródigo*, año II, vol. IV, núm. 14, 15 de mayo de 1944, p.75).

⁹⁰ El concepto había dotado al hombre de una mirada para enfrentarse a la “fisis”, de cierta independencia respecto del imperio de lo sagrado.

⁹¹ *Ibid*, p.76.

⁹² Mantengo la ortografía que ella utiliza para el término.

se da sobre todo en el humanismo. El arte religioso cristiano ha sido un ejemplo ideal de este humanismo, con sus escenas sacras que retratan prácticamente toda pasión humana posible y la transmiten. Y la pasión expresada en su suceder fue también la marca del Romanticismo.

Zambrano está proponiendo su propia historia sucinta del arte, llevada no por la perspectiva (como en Ortega), sino por las pasiones y su expresión. Para ella, las pasiones son el centro humano que recorre todas las formas de arte y que cambia según la época, según la condición de cada momento. Y le interesa en especial (es claro aquí cómo su texto responde a los de Ortega) hacer una interpretación reivindicadora del romanticismo, por esta línea: si parece ahora inocente el arte de dicha época, no es por simplicidad o por falta de técnica, sino por su total y desinhibida expresión de las pasiones. “Porque estaba bañado de la más fuerte confianza que haya jamás existido; la confianza que le permitía expresar todo lo que sentía, hasta lo más complejo, de un modo simple y natural”⁹³. Es el momento más humano de las artes, el punto en el que ellas dejan ver con más plenitud lo que el hombre es.

En cuanto concluye el Romanticismo, comienza el proceso de deshumanización de las artes, en opinión de Zambrano. Comienza a desintegrarse lo humano. “Y así es cuanto a la lucidez: una destrucción; un asesinato. El asesinato no ‘como una de las bellas artes’, sino como el arte mismo; el arte convertido en asesinato”⁹⁴. Y su concepto de “lo humano” es la visión humanizada del mundo, la comprensión de la forma sujeto-objeto de la filosofía occidental por tantos siglos, el uso del concepto para conocer. Las formas, en conjunto, usadas por el intelecto para aprehender la realidad humana.

⁹³ *Ibid*, p.79.

⁹⁴ *Ibidem*.

Así, al destruir estas formas se revela de nuevo lo inefable, todo aquello que el *logos* no alcanza a definir y que estuvo siempre oculto bajo el rostro humano. Es por ello que Zambrano habla de la máscara, como símbolo de contacto con lo sagrado a través de una imagen y un objeto que oculta, al mismo tiempo que muestra. Para ella, el nuevo arte trae de regreso la máscara, puesto que pretende expresar lo inexpresable, cosa que no puede hacerse más que por medio de una relación (la máscara es relación entre la ausencia del hombre, sin embargo presente, y aquello que no puede mirarse directamente⁹⁵). Se trata de una búsqueda de retornar a un estado primario, previo al nacimiento, previo a la presencia humana en este mundo. Se está buscando apropiarse de lo otro (de lo sagrado, es decir) “dejar que entre en nosotros o entrar nosotros en ello. Alimentarse y ofrecerse en alimento. La máscara es instrumento de trato con lo sagrado y lo sagrado devora y es devorado. la máscara es signo de participación activa, de vida que avasalla toda forma”⁹⁶. Zambrano habla de una “noche oscura de lo humano” que no sólo se presenta en las artes, sino en toda la realidad del hombre. Se entiende, de aquí, que una vez más ella explica el arte de vanguardia y su separación de todo lo humano y todo lo reconocible por medio de la situación de crisis cultural en que estas manifestaciones se presentan. Para ella, se trata de un momento en que el *logos* entra en conflicto, un punto en que ya no basta para explicar la totalidad de lo real y empiezan a revelarse sus incongruencias y sus dificultades. En los términos en que ella lo concibe, “semeja una retirada y un retroceso del Dios de la teología en busca del Dios que devora y quiere ser devorado”⁹⁷.

⁹⁵ “El arte comenzó por ser un modo de ocultamiento y de contacto con lo no humano, con lo temible sagrado, adorno y máscara [...]. *Todo adorno tiene sentido nupcial*, es el signo de que nos hemos unido a una entidad distinta [...]. Y la máscara, como es sabido, señal de instrumento de participación” (*Ibid*, p.81).

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*.

Las palabras de Zambrano, como se ve, no son casuales. Si habla de oscuridad, de destrucción, de asesinato, si habla en términos de violencia y de amenaza es porque ella considera el nuevo arte la expresión de un periodo desesperado en la historia del hombre. Para 1944 (año de este artículo) era claro que si el arte retrataba espacios vacíos, objetos abandonados y construcciones en decadencia, no hablaba seguramente sólo del espacio interior del autor (de conceptos, de abstracciones) sino, sobre todo, de la situación verdaderamente desoladora en que Europa se hallaba. Zambrano nombra a Chirico y a Picasso como su parámetro de arte de vanguardia⁹⁸. Si en Chirico esta preocupación es evidente en el abigarramiento arquitectónico y las formas humanas despersonalizadas (cabezas sin rostros), en Picasso es ya explícita la referencia a la guerra con obras tal como el *Guernica* o los murales *La guerra* y *La paz* (obras que Zambrano analiza puntualmente en el artículo “Picasso en Roma”).

3. “Todo lo profundo necesita una máscara”

Ahora bien, en estos dos artículos de Zambrano hay dos referencias obligadas que aportan elementos para comprender las perspectivas filosóficas con las cuales Zambrano refiere al arte nuevo y, particularmente, el lenguaje que utiliza. En primer lugar se encuentra Nietzsche, presente en el epígrafe y sugerido a todo lo largo de los textos (en los elementos de la tierra y la máscara y también por la relación de determinados tipos de arte con lo sagrado) y, por otro lado, está San Juan de la Cruz. La fundamental influencia de este último en la concepción del arte de Zambrano se analizará en el cuarto capítulo de este trabajo.

⁹⁸ Es de anotar que el arte nuevo no es uno solo y que de acuerdo con los autores analizados, se considera una diferente vanguardia, con diferentes contenidos y propósitos. Si para Ortega Mallarmé o Debussy eran el ejemplo, es significativo que para Zambrano lo sea alguien como Picasso.

Hablar de la influencia de Nietzsche en María Zambrano es complicado, puesto que se trata de un tema sobre el que se ha escrito ampliamente y sobre el cual hay múltiples aspectos que anotar. Es una relación complejísima y de raigambre muy profunda en el pensamiento de Zambrano, por lo que un intento de despejarla exhaustivamente alejaría del propósito de este trabajo. Por lo tanto, con el fin de resolver el epígrafe y las referencias contenidas en “La destrucción de las formas”, únicamente haré una rápida ubicación de la manera como fue leído Nietzsche en España y la forma como Zambrano pudo haberlo conocido, para después relacionar lo hallado con el giro que el pensamiento de este autor aporta a las ideas de Zambrano sobre el arte nuevo.

En primer lugar, el epígrafe (“Todo lo profundo necesita una máscara”) pertenece a la obra *Más allá del bien y del mal*, que fue introducida a España a través de la editorial La España Moderna en el año de 1901 ó 1902, sin mención de su traductor⁹⁹. Fue una de las primeras obras del filósofo en traducirse al español (tras *Así hablaba Zaratustra*, de la misma editorial, traducido por Juan Fernández). El libro tuvo otra versión, en 1905 y a cargo de Antonio de Vilasalba y en la editorial F. Badía. Si bien, en su cronología filosófico-espiritual Moreno Villa menciona que por los años 1913-1921 Zambrano conocía la obra de Nietzsche gracias a la influencia de su primo, Miguel Pizarro, es probable que en la biblioteca de Blas Zambrano se encontraran ya obras del filósofo alemán, puesto que en las primeras décadas de su lectura en España se le dio un tinte muy político a su obra (recordemos que el padre de Zambrano tenía una actividad política muy intensa, con tendencia hacia el anarquismo).

⁹⁹ Cf. Sobejano, Gonzalo, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 2004. Este análisis comenta que las traducciones españolas de Nietzsche, si bien en ocasiones descuidadas o semi plagiadas, en general salieron muy a tiempo (de manera casi simultánea a las traducciones francesas), lo cual habla de que la recepción del filósofo en España fue bastante amplia y ávida. En lo que sigue, me baso en este estudio para perfilar la presencia de Nietzsche en el contexto de Zambrano.

Comentarios tales como el de Salvador Canals en *El Heraldo de Madrid* (año V, núm. I.210, 26 de febrero de 1894), primera referencia aislada a Nietzsche que se encuentra en España, pintaban al filósofo como un anarquista del pensamiento. Así fue, en general, la lectura que se tuvo de él a finales del XIX, lectura que se volvía cada vez más institucionalizada: Eduardo Sanz y Escartín pronunció en el Ateneo de Madrid (a comienzos de 1898) una conferencia sobre *Federico Nietzsche y el anarquismo intelectual* que después se publicaría como tomo suelto (Madrid, Impr. de Hijos de J. A. García, 1898).

Es evidente que las contribuciones críticas de este período no investigan el pensamiento de Nietzsche con profundidad especulativa ni alcanzan por tanto a definir exactamente el sentido de su vida y la verdadera significación de su obra. [...] Pero si Nietzsche no se define, defínense dos actitudes generacionales: la cristiana y democrática de la generación vieja y la menos cristiana y fuertemente individualista de la generación de 1898. Este individualismo toma en unos cariz anarquista y resulta en otros un individualismo que, momentánea y circunstancialmente, proyecta su fe hacia un nuevo ideal de hombre: fuerte, libre, activo, duro con los otros y consigo mismo, portador de titánicas energías¹⁰⁰.

Así, puede pensarse que si Zambrano leyó a Nietzsche en los primeros años de su educación, lo habrá leído bajo este matiz profundamente politizado y lo habrá relacionado con un pensamiento de la diferencia y del cambio, de la crítica al conservadurismo y de renovación cultural. También hay que anotar que, si bien en esta primera época de su introducción a España no se tomaba a Nietzsche tan seriamente en cuanto filósofo, sí se lo exaltaba mucho como escritor. Si algo complacía a los intelectuales de la época era el estilo, la fluidez y el apasionamiento del autor¹⁰¹. En mi opinión, es precisamente éste (el aspecto léxico y estilístico) uno de los primeros aspectos donde se hace evidente la influencia de Nietzsche sobre Zambrano y

¹⁰⁰ *Ibid*, p.116.

¹⁰¹ Por ejemplo, Pío Baroja publica, en *Revista Nueva* (15 de febrero de 1899), el ensayo *Nietzsche y su Filosofía*, donde lo describe como incoherente, megalómano y un desastre general, pero un muy dotado y creativo literato, con un manejo extraordinariamente ágil de las palabras y las ideas. *Cf. Sobejano, Op.cit.*, p.120.

no me parece absurdo sostener que habrá tenido que ver con la opinión general que sobre él se tenía en los años de formación de la autora.

Por otro lado, el pensamiento de Nietzsche fue ligado en este momento a la discusión sobre el feminismo. Fue así como lo adoptó Rosa Chacel (quien llegaría a ser, se sabe, íntima amiga de Zambrano), a quien Zambrano escuchó por primera vez en 1921, cuando dictaba una conferencia sobre Nietzsche en el Ateneo de Madrid. Chacel sería reconocida en tal espacio como una fiel discípula del pensador alemán.

Ahora bien, me parece necesario, dado que Ortega ha sido para este análisis un elemento central, hablar de manera breve del pensamiento del español respecto al de Nietzsche. Aunque es ampliamente conocida la influencia sobre Ortega del filósofo alemán (sobre ello se han escrito ya numerosas obras), me parece que la manera de leer a Nietzsche y los aspectos que de este polifacético filósofo retomaron tanto Ortega como Zambrano son un dato indispensable para hablar de sus diferentes maneras de concebir el pensamiento y la vida humanos. Por lo tanto, reseño aquí brevemente la manera de Ortega de interpretar y adoptar la obra de Nietzsche, para luego poner de relieve cómo contrasta con lo correspondiente de Zambrano.

Ortega se acercó a la obra de Nietzsche predominantemente por influencia de Ramiro de Maeztu¹⁰². Los comentarios de la obra del alemán desde finales del XIX no solían trascender los textos introductorios de las diferentes ediciones y uno o dos comentarios generalmente superficiales e impulsivos. Se dice que únicamente a partir de la generación del 14, y con Ortega a la cabeza, comenzó a leerse de manera verdaderamente crítica y seria la obra de Nietzsche en España. “El verdadero conocimiento de Nietzsche [en España] fue, como el de otros muchos,

¹⁰² Ramiro de Maeztu fue el primero en hacer una crítica positiva de Nietzsche: *Estudio sobre Suderman*, prólogo para *El Deseo* de Suderman, publicado en *La España moderna* en 1898.

muy posterior [a la generación del 98]. Pertenece a la obra educadora y orientadora de Ortega y Gasset”¹⁰³.

En primer lugar, lo que a Ortega interesó fue la idea del superhombre y el aristocratismo que ésta conllevaba¹⁰⁴. Frente a las acusaciones a Nietzsche de individualista, Ortega argumentaba que lo que él promovía no era un individualismo simple o general, sino la primacía de determinado tipo de individuos elevados que podrían constituirse como la norma. Es una constante en el pensamiento de Ortega la creencia en la superioridad de determinado grupo (intelectual, puede decirse) frente a las “masas” y la fuerte crítica contra el régimen político democrático. En diversos textos, al observar tipos sociales, Ortega hace referencia al pensamiento de Nietzsche; es decir, al contraponer conjuntos que él observa como opuestos: no sólo entre el individuo y las masas, sino también, por ejemplo, entre hombres y mujeres, entre el solitario y el sociable.

Aunque el estilo de Nietzsche (precisamente lo que otros le habían alabado) para el gusto de Ortega resulta algo patético, los contenidos le son muy útiles para el tipo de filosofía que él se propone. Es necesario anotar, además, que el contacto del español con Nietzsche fue bastante temprano en su vida: en el mencionado artículo de 1908, Ortega habla de la obra de Nietzsche como una lectura de juventud (lo había leído hacia 1901, cuando tenía alrededor de 18 años¹⁰⁵), de manera que no se trata de que su filosofía estuviera ya bien conformada y entonces integrara elementos nietzscheanos, sino que más bien la lectura de éste habrá ayudado a conformar la clase

¹⁰³ Gonzalo Torrente Ballester, *Literatura española contemporánea (1898-1936)*. Apud. Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España, ed.cit.*, p.525.

¹⁰⁴ Ortega publica en 1908 “El superhombre”(El Imparcial, 13 de julio).

¹⁰⁵ Ortega fue uno de los primeros en leer a Nietzsche en su idioma original, en España.

de problemas que Ortega se plantea y, en determinada medida, las soluciones que ofrece para ellos.

A pesar de que rara vez lo cite o nombre como su predecesor, puede decirse que la filosofía de la vida de Nietzsche tuvo enorme influencia sobre la de Ortega. El “vivir en peligro” de Nietzsche puede verse reflejado en la idea del vivir plenamente de Ortega, vivir entendido como más vivir (la idea tan conocida que se menciona en *Meditaciones del Quijote*). Lo mismo ocurre con la concepción que Ortega tiene de una vida plena, lograda y de una vida malograda (idea presente en el antes citado *Pidiendo un Goethe desde dentro*). Por otro lado, diversos críticos¹⁰⁶ han asegurado que *El tema de nuestro tiempo* (1923) es el más influido por Nietzsche de los libros de Ortega: esta obra propone el advenimiento de la razón vital sobre la razón pura. Ortega hace una crítica a la filosofía de Sócrates (que recuerda el anterior análisis por parte de Nietzsche) y por medio de un recorrido por las principales líneas de algunas religiones (el budismo, el cristianismo y las prácticas ascéticas) concluye que se ha estado propiciando por esos medios un empobrecimiento de la vida.

Ortega procura separarse también respecto al perspectivismo de la concepción de Nietzsche, aunque resulta en cierto punto evidente que de él habrá obtenido si no el concepto general, al menos probablemente el término. Ambos comparten una preocupación prioritaria por la vida, defienden la fe en la vida. Y a las descripciones del primer vitalismo de Ortega acompañan comentarios sobre la vida ascendente o descendente, idea retomada directamente de Nietzsche¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Sánchez Villaseñor, Roig Gironella, Nicol, Marrero, Ferrater Mora y Marías.

¹⁰⁷ Cf. “El ‘Quijote’ en la escuela”, ensayo de 1920 con un apartado que se titula “Vida ascendente y decadente”.

En general, lo que en Ortega puede encontrarse de evidentemente nietzscheano son estos elementos: el aristocratismo, una ética individual y una política de la nobleza; la filosofía orientada a la vida y el perspectivismo; ciertas ideas estéticas¹⁰⁸ y, sobre todo, la idea de la trascendencia del trabajo filosófico.

Los elementos del vitalismo y el aristocratismo pueden hallarse aplicados en la teoría del arte de Ortega. En “Una primera vista sobre Baroja” (1910) dice que la novela picaresca es muestra de una literatura plebeya y ensalza la novela caballerescas como su contraria, nacida de sentimientos más nobles. En *Meditaciones del Quijote* hay determinadas afirmaciones que hacen pensar en *El nacimiento de la tragedia*: Ortega refiere a un arte apolíneo, a la tragedia como una expresión de la más intensa fuerza y libertad, y a la altura y ligereza como las mayores cualidades del arte. La apuesta de Ortega por un arte formal y abstracto tiene su antecedente en Nietzsche, también, quien en determinado momento sostuvo una postura estética antirromántica y apolínea (en *La Gaya Scienza*, por ejemplo) y expresó repugnancia por la propagación y contagio de sentimientos a través del arte: su función no deberá ser excitante de pasiones, sino de reflexión sobre el hecho de hacer arte en sí¹⁰⁹. Probablemente las preferencias expresadas por Ortega en *La deshumanización del arte* también tengan cierta relación con las palabras de Nietzsche sobre el juego, la danza y la ligereza en el arte.

Ahora bien, en cuanto al estilo, es de anotar cómo ambos autores hacen mucho uso de contrastes para expresar sus argumentos. Ambos tienen, también, un estilo muy fluido y de

¹⁰⁸ Vale la pena anotar que, en su ensayo sobre Wagner, Nietzsche hablaba a favor de un arte que se sostuviera en sí mismo, que fuera lo más puramente artístico posible y que se fundamentara en la forma y ya no en el contenido.

¹⁰⁹ ¡[...] qué *me* importa su bebida y su embriaguez! ¡Para qué necesita al vino el entusiasta? Más bien mira con una cierta suerte de náusea al medio y a los mediadores, que deben generar aquí un efecto sin poseer el fundamento suficiente –¡un remedo del supremo torrente del alma! [...] Para quien tenga algo de Fausto y de Manfredo, ¡qué le importan los Faustos y Manfredos del teatro! –mientras que con seguridad sí le da que pensar el hecho *de que* en general, se lleven al teatro tales personajes (Nietzsche, Friedrich, *La ciencia jovial*. “*La Gaya Scienza*”, Monte Ávila Editores, Caracas, 1990, §86, p.85).

apariciencia ocurrente, que abunda en exclamaciones y preguntas. Sobejano¹¹⁰ observa un ejemplo muy puntual y claro en lo que refiere a las similitudes estilísticas entre ambos filósofos: el uso muy frecuente de la pregunta “wie?” (“¿cómo?”) en la obra de Nietzsche para dar un tono de sorpresa o extrañeza ante algo visto y su correspondiente hispano en los textos de Ortega (siendo que este rasgo está ausente del estilo de otros españoles de la época). La frase imprime vivacidad a lo discutido y constituye una apelación directa al lector que agiliza la lectura y la acerca un poco a la naturalidad del discurso oral.

Hasta aquí, me parece que podemos anotar que la manera de Zambrano de retomar a Nietzsche difiere en aspectos esenciales de la de Ortega y parecería estar influida más bien por las primeras concepciones que del alemán se hicieron en el contexto español.

Una referencia más permitirá, me parece, dibujar más claramente cuáles son los caminos que toma Zambrano para leer a Nietzsche, ya que se ha visto de cuál difiere. Se trata de una obra que Zambrano seguramente habrá leído, puesto que tuvo gran trascendencia en la España de su momento y que nos atañe en tanto que ofrece una muy particular visión de la filosofía de Nietzsche, con claves para comprender la manera que Zambrano tiene de recuperarlo e integrarlo a sus específicos propósitos. El libro de Stefan Zweig, *La lucha contra el demonio (Hölderlin-Kleist-Nietzsche)*, fue publicado originalmente en 1925 (con el título en alemán *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin – Kleist – Nietzsche*, Insel Verlag, Leipzig) y gozó de amplia difusión en el ámbito intelectual hispano de la época¹¹¹.

Zweig se aproxima al filósofo a través de su imagen y personalidad. Él parte de la idea de que la persona y su pensamiento son inseparables y, en esa medida, una exposición de la vida

¹¹⁰ Sobejano, *Nietzsche en España, ed.cit.*, p.152.

¹¹¹ La traducción directa del alemán de la obra de Zweig, por Joaquín Verdaguer (aquí consultada), apareció en 1937 (Ed. Apolo, Barcelona).

personal y el desarrollo individual de un autor podrá aportar claves para comprender mejor su obra.

Así, Nietzsche es descrito como un solitario en continua lucha con el demonio que lo acosa (hilo conductor de los tres análisis de Zweig sobre Hölderlin, Kleist y Nietzsche). Su búsqueda continua es por resolver las exigencias que este demonio le plantea (la idea de Zweig al hablar del demonio refiere a un aspecto de la interioridad del acosado, que propicia su malestar y su progresiva autodestrucción), exigencias que, precisamente por ser este demonio de carácter tan personal, Nietzsche no comparte con el resto de los pensadores de su momento, ni puede desarrollar adecuadamente en ningún ambiente establecido. Zweig atribuye a esta soledad el estilo tan llamativo y extático de su escritura: lo único que Nietzsche está buscando es la atención de quienes no comparten sus búsquedas y angustias.

La hipersensibilidad del filósofo también es fruto de esta lucha contra algo invisible que lo desespera, en medio de la soledad intelectual y social. En efecto, Zweig describe que Nietzsche no sostenía relaciones con casi nadie y, en dado caso, terminaba por romperlas en determinado momento, tal como en el caso de Wagner. Débil físicamente (enfermo y pobre), era también débil de los nervios, en un círculo vicioso que únicamente tendía hacia el decaimiento. Es decir, en la interpretación de Zweig no puede separarse la vida corporal de Nietzsche de su vida intelectual. En él, cuerpo y espíritu estaban íntimamente ligados entre sí, hasta tal punto que, en determinado momento, se hace evidente para Nietzsche que sólo gracias a su enfermedad física ha desarrollado en tal grado lo más valioso de su vida: la obra escrita. En una especie de apología del dolor y el sufrimiento, Nietzsche señala (Zweig no especifica en qué texto) que únicamente por esos medios se libera el espíritu, únicamente estando cerca de la muerte se llega a conocer la vida.

De este modo comprende Zweig también la posición de Nietzsche hacia la verdad: tan cambiante como la vida en sus procesos, no se detiene en ninguna afirmación, en ninguna respuesta o resultado; es insaciable. Por eso Nietzsche cambia de rumbo constantemente y se niega a comprometerse demasiado con alguna idea. Y, sin embargo, en este cambio Nietzsche no concede ni sacrifica nada, al parecer de Zweig, sino que agrega creencia sobre creencia, conocimiento sobre conocimiento, llevando siempre a distintos resultados.

Zweig explica así la constante búsqueda de la destrucción de todo sistema filosófico en este autor: si su concepción de la verdad es como eternamente cambiante, toda respuesta edificada y sólida habrá de derrumbarse para construir una nueva, y así sucesivamente.

[D]etrás de él, como detrás de los filibusteros, quedan las iglesias profanadas, los santuarios violados, los sentimientos escarnecidos, las creencias asesinadas, los rebaños de la moralidad dispersos y un horizonte en llamas, como monstruoso faro de osadía y de fuerza¹¹².

Nietzsche lleva a cabo esta destrucción con toda la voluntad de su ser, con todas las energías que logra reunir. “Nietzsche pone en juego todo su ser, abordando en todo caso el peligro, no con las ligeras antenas de su pensamiento, sino con todas las voluptuosidades y tormentos de su sangre, con todo su ser, con todo su destino”¹¹³. Él realiza, en este sentido, un sacrificio por su pasión, en pro de la permanente lucha para revelar lo oculto. Se trata de un proceso de destrucción que Nietzsche hace de toda fe, de todo sentimiento no sólo ajeno, sino propio, llevado por una violencia que él considera indispensable para llevar a cabo una tarea como ésta y que concluye en el desfundamiento de los sistemas de pensamiento que él ataca y también, tal como lo observa Zweig, de sí mismo:

¹¹² Zweig, Stefan, *La lucha contra el demonio (Hölderlin-Kleist-Nietzsche)*, trad. de Joaquín Verdaguer, Ed. Acantilado, Barcelona, 1999, p.271.

¹¹³ *Ibid*, p.269.

[...] como un implacable inquisidor de sí mismo, somete despiadadamente a cada una de sus más íntimas convicciones a las preguntas de su conciencia y, con una crueldad voluptuosa, siniestra, contempla los autos de fe de sus ideas heréticas. Poco a poco, el espíritu de destrucción de sí mismo que anida en Nietzsche se convierte en una pasión intelectual¹¹⁴.

Ahora bien, respecto a lo que Nietzsche hace con la fe hay dos vertientes: por un lado, respecto a la fe cristiana, él tiene una actitud extremadamente crítica, según la cual dicha religión no ha hecho más que empobrecer el ánimo de generaciones y generaciones de hombres, subyugándolos bajo la culpa, llenándolos de angustia y abatimiento. Por otro lado, Nietzsche (en lectura de Zweig) habla de otra fe: “Ha aprendido la fe en sí mismo [...]. Pero este optimismo no viene más que de arriba; no de un dios oculto, naturalmente, sino de un secreto, de un misterio abierto de par en par; viene del Sol, de la luz”¹¹⁵. Este sentimiento aparece en él en la época en que sale de Alemania, se aleja del mundo académico donde tanto había brillado en su juventud y comienza a buscar una forma distinta de conocimiento y expresión. Es en este momento cuando su estilo se vuelve más peculiar, más grandilocuente y provocador.

Nietzsche no confía sus pensamientos de ahora al grave idioma de los humanistas, a ese idioma vestido de frac, porque sus nuevos pensamientos son como ingravidas mariposas recogidas en el curso de sus paseos; esos pensamientos libres necesitan un lenguaje libre, flexible, saltarín, de cuerpo ágil y desnudo como un gimnasta, de articulaciones flexibles; un lenguaje que pueda correr, saltar, ascender por los aires, bajar, extenderse y bailar todas las danzas, desde la danza de la melancolía hasta la tarantela de la locura; [...]¹¹⁶.

En esta época, Zweig describe a Nietzsche como plenamente poseído por las exigencias de su demonio. Es el momento en que el filósofo escribe con más fuerzas, con más radicalismo y es debido a esa fuerza que se agita en su interior y que lo mueve, casi sin su voluntad. Zweig

¹¹⁴ *Ibid*, p.295.

¹¹⁵ *Ibid*, p.304-305.

¹¹⁶ *Ibid*, p.306.

describe dicho estado como de embriaguez y al filósofo como un “portavoz de imperativos del más allá” y “presa de un poder demoníacamente superior”¹¹⁷.

Sin embargo, Zweig anota que Nietzsche no dejaba de ser plenamente consciente de la situación a su alrededor: presenció el comienzo del resquebrajamiento europeo, del derrumbamiento por exacerbación de los valores patrióticos nacionalistas y de la cultura cada vez más fosilizada en creencias ya discordes con la nueva realidad.

Para Zweig los arrebatos nietzscheanos no se deben más que a la sordera de su momento y a la urgencia de su aviso; para él (que mira a Nietzsche desde el año de 1925, en periodo de tensión entreguerra), el filósofo tenía una plena conciencia de la gravedad de los resultados que tendría el mencionado resquebrajamiento de la cultura europea.

Por otro lado, me interesa resaltar los aspectos románticos de la imagen de Nietzsche que nos ofrece este autor que se sitúa en continuidad con Hölderlin y Kleist. Esto es, la inspiración como impulso de creación; la desesperación como el sentimiento en principio generador de actividad; la violencia y el choque como modos de acción necesarios frente a una sociedad dormida y un sistema agarrotado. Y, también, el estilo exuberante y llamativo resultado de todo lo anterior.

Estos tres aspectos de la manera de entender a Nietzsche en la obra *La lucha con el demonio* pueden compararse con el análisis que del mismo autor hace Zambrano en “La destrucción de la filosofía en Nietzsche”¹¹⁸. Esto nos permitirá concluir finalmente lo que, a partir de este breve análisis, Zambrano habrá querido traer a la discusión al citar a Nietzsche en su artículo “La destrucción de las formas”.

¹¹⁷ *Ibid*, p.325.

¹¹⁸ *El hijo pródigo*, año II, núm. 23, 15 de febrero de 1945.

Para ella, como para Zweig, Nietzsche es un autor de la crisis de su momento. Para Zambrano, el tipo de filosofías (como la de él) que se sitúan en los límites de la tradición occidental dan siempre la idea de “alba o agonía”. Esta idea apenas esbozada al comienzo del texto es, en realidad, el hilo conductor de todo él. Zambrano procura delinear de una manera visual y clara el camino que recorre una destrucción como la que lleva a cabo Nietzsche (¿hacia dónde lleva?, ¿qué significa?), para finalmente proponer en qué punto del proceso se está y cuáles son las implicaciones de esto.

Zambrano identifica, en su texto, nacimiento y muerte como momentos críticos del proceso vital y que, por lo tanto, resultan semejantes en tanto momentos de máxima libertad. Estos momentos son los de la destrucción de la forma, momentos en que se pierde lo más humano (el logos, la Filosofía, la conceptualización del mundo para su comprensión) y se vuelve a un estado primigenio, de vida plena sin su atadura por la idea, de presencia de los dioses viejos (de la magia) y de plena posibilidad (si hay destrucción es porque de nuevo habrá un nacimiento). Es importante señalar que, en la concepción que Zambrano tiene de una filosofía vitalista, ésta siempre constituirá un regreso a los orígenes, puesto que exige una vida irrestricta, aceptada en todos sus planos y, de esta manera, “ha de vivir sintiendo el oscuro fondo de la vida como una potencia absoluta, inescrutable. La vida vuelve a ser lo que era antes de que naciera la Filosofía occidental”¹¹⁹.

En este esquema, Zambrano propone a un Nietzsche que con el extremismo de un asceta recorre completo el camino de destrucción de la Filosofía. Él busca que aparezcan los verdaderos valores de la vida, que se recupere todo aquello que forma parte indisoluble de ella y que, sin

¹¹⁹ *Ibid*, p.72.

embargo, la razón occidental ha negado¹²⁰. Así es como él lleva a cabo, a decir de Zambrano, una recuperación de la poesía como discurso previo al filosófico y como palabra que no se detiene en los límites de la luz (tal como el logos filosófico), sino que precisamente adquiere su fuerza ahí donde la luz ya linda con las tinieblas. Para Zambrano, la poesía se libera del yugo del discurso racional en la obra de Nietzsche.

Zambrano también acude a la inspiración para explicar esta intensidad en la búsqueda del filósofo: “La Filosofía será en Nietzsche una ‘inspiración’, pues la vida que no permite ninguna idea que la suplante, sólo puede hacerse presente ‘inspirando’”¹²¹. Esta especie de posesión descrita por Zweig toma en Zambrano tintes místicos: Nietzsche es comparado con San Juan, en el sentido de que ambos hacen el camino como de regreso hacia lo previo a la vida, hacia el no entendimiento y el no ser. “Nietzsche, como los místicos ortodoxos, devora toda ciencia y hasta se dispone a devorarse a sí mismo en ese infinito tormento con que se flagela”¹²².

Y esto, sin embargo, no describe únicamente el camino místico, sino también el camino que el hombre moderno ha seguido. Esta destrucción que no consigue repercutir más allá, sino que vuelve y devora al sujeto es un proceso que no lleva a la mejoría, sino únicamente al terror:

Y como un fatal resultado de este drama que Nietzsche nos presenta, claro espejo del hombre moderno, tenemos el mundo fantasmal que hoy nos rodea: un mundo prerracional después de que la razón lo ha habitado. Mundo prelógico, después de un largo período de ejercicio del ‘logos’ en todas sus formas. Y esto: un mundo de ‘antes’ en el ‘después’, ¿no es la imagen más verídica del horror?¹²³.

Es decir, que para ella este retorno a lo amorfo, a lo incomprensible y oscuro no es realmente la finalidad que tendría la filosofía vitalista, sino sólo, quizá, uno de sus momentos. Si

¹²⁰ Zambrano pone de relieve el vitalismo de la filosofía de Nietzsche y, se puede deducir, es esto lo primero que para ella cobra importancia de su pensamiento.

¹²¹ *Ibid*, p.72.

¹²² *Ibid*, p.74.

¹²³ *Ibidem*.

toda filosofía que busque a la vida en su plenitud debe volver a un origen donde ésta no era constreñida por la razón, debe, también, dar el paso siguiente y llegar al nacimiento del logos, necesidad primordial por aclarar la vida humana, por apropiarse de ella¹²⁴.

Por lo tanto, este retorno a un mundo mágico en pleno imperio del logos no puede entenderse más que como una atrocidad. “ ‘El eterno retorno’ es, más que una idea, un espejismo creado por el horror”¹²⁵. En opinión de Zambrano, Nietzsche cayó en este error por no adentrarse lo suficiente en la destrucción, por detenerse un paso antes del renacimiento y sólo dejar ver la imagen de lo no vivo.

En este sentido, puede decirse que para Zambrano Nietzsche es un punto de expresión de la crisis de occidente tanto como lo es el arte de vanguardia. Ella comprende ambos como procesos de destrucción (no es casualidad que los artículos sobre Nietzsche y sobre el arte nuevo coincidan en esta palabra) y a ambos dirige una crítica, pues considera que carecen de una nueva propuesta.

En el contexto de la reflexión sobre el arte, Zambrano parece poner un fuerte acento en los aspectos del pensamiento de Nietzsche de rescate de lo material de la existencia¹²⁶: la recuperación de todos los aspectos de la vida, sin importar su crueldad o fealdad; la reivindicación de formas discursivas distintas a la filosófica, tal como la poética, que se propone como previa a aquélla; el retorno a una religiosidad primaria, relacionada más con la naturaleza y los elementos, con lo arcano y lo incomprensible, que con un humanismo racional; por último,

¹²⁴ “La Filosofía, en verdad, ha sido vital siempre; logro y realización en sus momentos más afortunados de esa necesidad que la vida padece de ver, de esa aspiración hacia la transparencia que si encontró su expresión más pura en la Filosofía y en ciertas filosofías, es reconocible siempre en todas las tormentas de la historia” (*Ibidem*).

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Cabe señalar aquí la importante relación que Moreno Sanz observa (en su nota al pie a “Nostalgia de la tierra”, *ed. cit.*) entre el elemento de la tierra en el discurso de Zambrano y la tierra en numerosos textos de Nietzsche, tal como el §124 de *La gaya ciencia* y varios fragmentos de *Así habló Zarathustra* (por ejemplo, en el Prólogo 3 y en los *Yo amo* del 4).

una crítica general hacia el predominio de la razón en Occidente, fundada no sólo en sus efectos culturales, sino cada vez más en los patentes efectos sociopolíticos.

Así pues, resulta claro que la postura de María Zambrano frente a esta polémica, la del arte nuevo o de vanguardia, está fundada en diversos intereses además del de hacer una crítica del arte de su tiempo. En “La destrucción de las formas”, la autora expresa una comprensión de los orígenes del arte y la filosofía paralela a la de Nietzsche. Describe un origen en que lo sagrado se hallaba presente, en que el hombre se sentía acosado y atemorizado por ello. Asimismo, habla de que el arte fue en su comienzo una expresión de este dolor humano ineludible e íntimamente relacionado con su trato con lo sagrado:

Es lo humano, lo humano que crece, que llega ya a sus propios límites. Es la expresión que desciende hasta los últimos linderos, bordeando el lugar en que lo humano va a dejar de serlo, en que los fondos abismales del corazón humano van a dejar de ver a fuerza de ser raídos los estratos donde el hombre ya no es. Estratos lindantes con el mundo cósmico¹²⁷.

Es decir, para ella el arte, por su origen de trato con lo sagrado, aun tiene la capacidad de hacer evidente lo inefable, de recordar los límites de la razón humana y, de esta forma, negar su predominio. El arte de vanguardia, al desintegrar las formas, lleva a cabo un movimiento como de retorno a la no vida; entra en contacto con la materia, con lo sagrado. Elude el espacio de lo individuado en que vivimos y remite a un tiempo y una situación en que los elementos se hallaban sin orden alguno y sin forma independiente.

Para Zambrano, el arte de vanguardia se opone al sistema de pensamiento racional por esta destrucción de la forma: lo que se está destruyendo es la forma como concepto para someter las fuerzas amenazantes del mundo; se destruye el rostro humano puesto frente a la fysis para comprenderla y, en esta medida, mediante la clausura de una determinada relación con la realidad

¹²⁷ Zambrano, “La destrucción de las formas”, *ed. cit.*, p.78.

(la racional), se está abriendo otra. A lo que se refiere Zambrano al hablar de la máscara es precisamente a esto: la serie de elaboraciones que el hombre ha hecho sobre sí mismo para (paradójicamente) al ocultar su rostro, humanizarse. La máscara defiende al ser humano frente a lo sagrado que lo acosa y lo domina, mantiene hermético y aislado aquello que la razón no puede controlar.

El párrafo 40 de *Más allá del bien y del mal* sostiene que las cosas más profundas son las que tienen más necesidad de ocultarse. No se trata del ocultamiento de lo malo y vergonzoso; Nietzsche aclara que puede haber bondad y belleza bajo la máscara. Se trata en realidad de una protección contra lo público, contra la comunicación indeseada; se trata de un bloqueo necesario para lo profundo, requerido por su misma condición. Es el papel que jugó la filosofía desde un comienzo: un intento de relacionarse con el mundo de tal forma que el hombre no fuera sometido por él, de modo que lo oculto pudiera de alguna forma controlarse bajo la razón. La destrucción de las formas, tal como Zambrano la describe, representa un retorno a esta máscara sometedora. Si la forma en el arte revelaba el rostro humano y comunicaba, si permitía conocer lo “natural” en el hombre, la destrucción de ésta es la clausura de dicha libertad.

Por otro lado, Zambrano coincide con Nietzsche también en considerar las pasiones el centro y punto de partida de las artes. Las distintas formas de lidiar con las pasiones humanas llevarán a distintas manifestaciones artísticas, distintos momentos en la historia del arte.

De la breve observación que se hizo de la relación de Zambrano con el Nietzsche que fue leído en España, pueden observarse dos aspectos fundamentales: el primero, que si el alemán tuvo en un principio una lectura altamente politizada, es claro (en mi opinión) que ésta interesó mucho a Zambrano, especialmente con el tono revolucionario vuelto hacia la esfera del pensamiento, y que es así como ella elige interpretar al filósofo. Quiero decir que ella lo retoma

como un pensador de la reivindicación de la diferencia, del recuerdo de lo olvidado (el aspecto religioso del hombre, sus pasiones, la irracionalidad que lo permea inevitablemente), de la revolución en el pensamiento a través del discurso filosófico.

El segundo aspecto tiene que ver íntimamente con éste: que Zambrano comienza a diferir con Ortega de manera radical en su lectura de Nietzsche, lo cual ilustra acerca de lo que, según su concepción, debe ser una filosofía realmente vitalista. Si para Ortega lo más interesante del alemán era su aristocratismo, su filosofía de la vida, su perspectivismo y determinadas ideas estéticas o psicologistas, para Zambrano lo más fascinante será casi precisamente aquello que Ortega decide ignorar: las referencias a un ámbito religioso de la vida, la recuperación de las esferas olvidadas del ser humano, incluso el estilo pasional y desesperado y las constantes alusiones a la corporalidad y a la muerte.

A Zambrano le interesa defender un arte que no se base en una visión elitista del goce artístico (sólo determinados sujetos con determinada educación pueden acceder a él), lo cual queda implícito en su defensa del romanticismo (como una corriente que hablaba de lo más común a todo hombre: de sus pasiones y la exigencia por expresarlas), y de un arte sostenido sobre la tierra, sobre la vida y realidad humana tal y como se presenta. Si la discusión en el momento estaba polarizada en un apoyo al arte nuevo y un deseo de retorno al realismo y romanticismo, y cada una de dichas posturas correspondía con determinada postura política, puede pensarse que la adhesión por parte de Zambrano a una de dichas preferencias (es decir, la preferencia por una arte realista y neorromántico) implica también la postura política a ésta relacionada.

Sobre esta línea, Zambrano se opone no sólo a un elitismo social, sino sobre todo a un elitismo del pensamiento: al predominio histórico de la razón en la filosofía occidental y su

consecuente exclusión de diversas otras formas de relación con lo real y con lo humano. Ella ve la destrucción de las formas que lleva a cabo el arte nuevo, es decir, este alejamiento radical de lo más concentrado del humanismo que llevan a cabo las vanguardias como una expresión de la situación desesperada en que se encuentra la razón hegemónica. Para Zambrano, si el arte llega a un punto en que necesita negar todo lo humano, es porque el humanismo llevó a un callejón sin salida: el concepto dejó de ser la solución universal para todos los problemas, al hacerse evidentes los límites de su alcance, los conflictos con la realidad humana de su aplicación, las severas exclusiones que realizaba. Se ve, entonces, que la crítica de Zambrano no es tanto a determinada corriente artística, sino a una tendencia hegemónica en la filosofía occidental. Este es un aspecto que la autora retoma de las críticas de Nietzsche a la tradición filosófica occidental, si bien ella procura llevar el proceso más allá, hacia una propuesta que rescate la filosofía, pero sin subyugar determinados aspectos de la vida, sino que la mire en su totalidad. Es seguramente desde esta voluntad de mirar a la vida de frente y sin negar ninguna de sus partes que Zambrano se inclina hacia un arte romántico que proyecte en toda su magnitud las pasiones humanas y sus experiencias. Respecto a su lectura de Nietzsche, no puede decirse que comparta con él la defensa del romanticismo tal cual (se ha visto que en determinado momento Nietzsche incluso se le opone), pero bajo una lectura del filósofo como la que lleva a cabo Stefan Zweig, puede entenderse como un personaje romántico en sí. Es decir, Nietzsche como recuperador para la reflexión del cuerpo, de sus enfermedades y defectos; Nietzsche como autor exaltado y profundamente emocional; Nietzsche como hombre atormentado por su demonio interno, se parte así del principio de que la vida del autor hace su filosofía y contribuye también a interpretarla, genera una imagen bastante coherente de cómo Zambrano logra, a partir de ciertos aspectos de la

filosofía de Nietzsche, elaborar una defensa sólida y filosófica del romanticismo como forma de arte.

Esto último, el que la crítica sea cultural y no únicamente estética, se hace evidente en la lectura de las razones que la misma Zambrano ofrece para su toma de postura al respecto, no sólo en cuanto a lo que afirma (lo aquí recapitulado), sino en cuanto al tipo de argumentos que no utiliza: no se introduce la discusión desde una perspectiva de crítica de arte, evidentemente, sino filosófica. En ningún momento alude a aspectos como la composición, el color, los materiales o las técnicas. A Zambrano las obras le interesan en cuanto testimonio de determinado momento de su cultura, en tanto expresión desesperada de un momento desesperado de la historia.

Hasta aquí puede decirse que, en general, a Zambrano le interesa un pensamiento acerca del arte según el cual éste tenga trascendencia en el mundo que lo rodea, contraria a una concepción como la de Ortega que lo ve como mero juego o entretenimiento. Su interés en esta trascendencia del arte está íntimamente ligado con la recuperación que le interesa hacer de todos los aspectos de la vida, sin predominancia de unos sobre otros. Para ella, es claro (hasta este punto) que el arte tiene, por lo menos, una importancia paralela a la del pensamiento, puesto que la crítica que lleva a cabo hacia el racionalismo está dirigida a la vez hacia ambos frentes.

III. La pregunta sobre el receptor. “Picasso en Roma” (1953), “Una visita al museo del Prado” (1955) y “La pintura de Ramón Gaya” (1960)

Una de las preguntas que me parecen más interesantes a la lectura de los artículos sobre pintura de María Zambrano es la que se cuestiona por el espectador: ¿quién es el que mira estas pinturas?, ¿cuál es el efecto que éstas le causan? La autora no desarrolla explícita o independientemente este aspecto de su pensamiento, de manera que las sugerencias deberán de buscarse a lo largo de sus textos. Según mi parecer, los tres artículos estudiados en este capítulo desarrollan, cada uno a su modo, el tema del público y del efecto de una obra de arte sobre éste y su contexto.

La búsqueda de estas respuestas acerca del receptor me parece fundamental no sólo porque para comprender en su totalidad un pensamiento acerca del arte debe integrarse cierta idea acerca de quien lo percibe, sino también porque el receptor es el punto de contacto de la obra de arte con el mundo que la rodea, en el camino de regreso hacia él. Es decir, si bien puede articularse una idea del arte inserto en su contexto a partir únicamente de una idea de autor, si se busca fundamentar una idea de arte que lo entienda como trascendente en este mundo, como factor de cambio y de transgresión, debe forzosamente articularse una determinada idea de espectador. Es en el momento de contacto con la obra por parte del público cuando ella puede ejercer determinada influencia sobre éste y, por lo tanto, sobre su pensamiento y sus acciones, modificando así en mayor o menor medida la cultura y la sociedad en la que aparece.

Para Zambrano, según lo plantea en su artículo “Picasso en Roma”¹²⁸, las obras de este pintor cumplen dos funciones a la vez: la primera consiste en reflejar y volver presentes los elementos oscuros de las personas, sus terrores y secretos; la segunda es la de funcionar como una conciencia del momento presente, de la historia en su acontecer actual.

Zambrano está describiendo su recorrido por esta exposición de Picasso en el día de su clausura. Describe, entonces, el público que la visita y sus reacciones frente a las obras conforme avanzan por las salas. Para ella, al comienzo del recorrido había tres grupos: los jóvenes de vanguardia, que alardeaban su conocimiento sobre el arte nuevo y vociferaban sus opiniones; los eclesiásticos, que lo miraban todo detenidamente y, por último, el público de domingo. Este último estaba formado por empleados, señoras, profesionistas e intelectuales y todos ellos tenían la misma expresión de condescendencia, una sonrisa como defensiva frente a las obras¹²⁹.

A ellos, Zambrano propone decirles:

[...] el artista que de veras crea, es siempre eso, un niño prodigioso y loco [...] que refleja con impasibilidad y pasión todas vuestras locuras, vuestras secretas pesadillas que a nadie confesáis, vuestros terrores nocturnos, de esa noche del alma que la atención a la vida diaria no os permite percibir, de esas tinieblas que la conciencia llamada normal rechaza, sin atreverse a desgarrar un solo instante. Picasso, como todo creador, es intérprete ante todo de las tinieblas, del lado oscuro de la vida. Porque artista es sólo el que penetra en las tinieblas para arrancarles algo de su secreto, de sus formas apenas dibujadas, y a veces monstruos. Una de las funciones del arte es la de redimir monstruos¹³⁰.

¹²⁸ Zambrano, María, “Picasso en Roma”, *Algunos lugares de la pintura*, Acanto, Madrid, 1991, pp.163-170. Originalmente en *El Nacional*, Caracas, 1953. Este artículo fue escrito con ocasión de la clausura de la “Mostra” en el museo de Valle Guilia, exposición de Picasso que duró de mayo a julio de 1953 y se clausuró el domingo cinco de julio (día en que Zambrano asistió).

¹²⁹ Me parece significativo que Zambrano incluya en este indiferente público de domingo a los intelectuales. Implica, creo, que para ella la reflexión teórica sobre el arte no garantiza una experiencia de él más completa ni más adecuada. Al final de lo que relata el artículo, todo el público de domingo terminó por comprender la obra de Picasso, pero únicamente tras la *experiencia* de haberse enfrentado con ella y tras un proceso de observación, lo que da a entender que los conocimientos previos sobre teoría del arte, sobre la técnica o la corriente no aportan elementos para aprehender realmente lo que se mira.

¹³⁰ *Ibid.*, pp.165-166.

Así pues, el arte para Zambrano ejerce la acción fundamental de acceder a lo oculto¹³¹. En este caso, ella se refiere a lo oculto dentro de las personas, a todo aquello que forma parte de ellas pero que, sin embargo, es rechazado. Se ha hablado aquí antes de esta recuperación que Zambrano busca hacer de los aspectos de la vida negados por el racionalismo occidental; se ha dicho que esta búsqueda de redención forma parte de las razones que la autora parece tener para llevar a cabo su defensa del arte romántico, en contra de uno “deshumanizado” o “desterrado”. En este caso, ella refiere estos elementos al interior de cada sujeto, no únicamente a nivel social o cultural. Es decir, la negación racionalista de la corporalidad, de la muerte, de la degradación y de las pasiones puede ser revertida por vía del arte no sólo a nivel cultural (que estos elementos formen parte del discurso general, que su expresión no sea condenada), sino (en íntima relación con lo anterior) a nivel individual. Según lo que describe Zambrano, el contacto con una obra de arte verdadero¹³² (veremos luego a lo que ella se refiere con esto) provoca un forzoso cambio en la actitud. Al público las piezas de Picasso necesariamente le hablarán de un volumen de sí mismos, de algo que existe dentro de sí pero no es percibido claramente. La obra tiene el efecto de hacer patente eso que suele permanecer oculto.

Ahora, me parece necesario matizar lo dicho en la cita de Zambrano. Para ella, no todo arte redime monstruos:

No. Los cuadros de Ramón Gaya no actúan como estímulo sobre el sistema nervioso, ni llaman a despertarse a los monstruos adormidos en la subconsciencia, ni estremecen violenta y superficialmente al alma, ya que la violencia en el arte es siempre superficial,

¹³¹ También: “Pues que la pintura, como todo arte, es sueño realizado. [...] Y por ello, cuando se logra, rescata, salva: ha sacado del fondo, del limo de las aguas un oscuro sueño a la superficie visible de las aguas, haciéndolo criatura” (“La pintura de Ramón Gaya”, *Ínsula*, núm. 160, año XV, Madrid, 1960, p.3).

¹³² “España es una tierra donde la pintura ‘se da’ naturalmente, como un producto de la tierra que nunca puede faltar; mas luego, que ese producto espontáneo ascienda a la categoría del arte verdadero es cosa difícil, y que depende, en gran parte, del estímulo del ambiente” (“Picasso en Roma”, *ed.cit.*, p.166).

ni se dirigen, tampoco, a la conciencia proponiéndole cuestiones sociales, morales, de conocimiento.¹³³

Según entiendo de este fragmento y del anterior sobre Picasso, esta función de hacer presente lo latente está, para Zambrano, vacía de contenido. Es decir, lo que el arte hace es aportar presencia, dotar de ser, pero no *decir* cosas, *decir* revelaciones. El arte, pues, es un medio, pero no un mensaje, es un espacio privilegiado en el que lo no superficial se hace patente y, en esa medida, es un espacio que habla de lo oculto, pero este hablar no está en el contenido concreto de la obra: el que un cuadro represente un monstruo es absolutamente independiente de su capacidad de revelar monstruos, por así decirlo. La obra no necesita tener por contenido elementos del inconsciente ni eventos sociales o culturales, sino que es un proceso de desvelamiento en sí y en esa medida apela a lo que se encuentra oculto bajo todos estos ámbitos.

Es así como comprendo la otra función del arte planteada en “Picasso en Roma”. Sobre él dice:

Su hazaña ha consistido en seguir siendo “el joven pintor español” a través de todos los descubrimientos y aventuras del arte moderno, de la conciencia más bien; del arte, en función de conciencia, que recoge el suceso que se está gestando, la historia subterránea que en un momentos se hace visible.¹³⁴

Dentro de lo dicho antes, se comprendería que en general el arte hace surgir todo aquello que el espacio en que se presenta mantiene soterrado. Todos los elementos que constituyen de manera fundamental la vida a su alrededor, pero que permanecen siempre en occlusión. “Pues que lo visible nunca lo es ya desde siempre y del todo, sino que alcanza a serlo, y más si de humana creación se trata, por manifestar al fin algo que no puede seguir oculto”¹³⁵.

¹³³ Zambrano, María, “La pintura de Ramón Gaya”, *ed.cit.*, p.3.

¹³⁴ “Picasso en Roma”, *ed.cit.*, p.167.

¹³⁵ “La pintura de Ramón Gaya”, *ed.cit.*, p.3.

Ahora bien, me parece fundamental resaltar la oposición que Zambrano establece entre el momento de enfrentamiento con la obra y la vida diaria. Se trata de un estado excepcional, que si bien se encuentra en relación con esa cotidianidad (en cuanto que revela lo que ella oculta), se propone distinto a ella y en oposición.

En “Una visita al museo del Prado”¹³⁶, Zambrano describe la clase de revelación que a ella le ofrece la obra de Zurbarán como:

Pues en la angustia aparecen súbitamente visiones, en que se presenta un enigma y a veces se abren abismos luminosos, que dan terror porque hacen entrever que la realidad y lo que de ella pensamos no sea sino una máscara de una realidad terrible, que permite la ignoremos porque no nos sería posible soportarla. Alguien, por momento, la muestra en modo humilde, simple, en algo invisible casi, como en el blanco de Zurbarán; [...] Pero no se soporta por mucho tiempo este estado entre la angustia y la lucidez, y hay que regresar a lo “humano”, al curso de nuestros pálidos pensamientos.¹³⁷

Con esto, me parece necesario distinguir dos sentidos del discurso de Zambrano respecto a lo que revela el arte. Por un lado y en relación con su crítica cultural, el arte está conectado con todas las corrientes de pensamiento y formas de vida excluidas por la razón occidental. En este sentido es que Zambrano defiende corrientes como el romanticismo y sostiene una postura crítica frente al arte nuevo, desterrado y sin otro fin que sí mismo, en un juego formal que lo desvincula del contexto humano en que se inserta. Ella establece una relación (como se ha visto en el análisis de “Nostalgia de la tierra” y “La destrucción de las formas”) entre la terrible situación sociopolítica de la Europa de principios del XX y el auge del racionalismo, de tal forma que un arte que se opusiera a la hegemonía de esta razón tendría una trascendencia factual de enorme importancia. Y el cambio propuesto por este arte tendría pretensiones de permanencia, de verdadera alteración del orden del pensamiento.

¹³⁶ *Algunos lugares de la pintura*, Acanto, Madrid, 1991, pp.47-60. Originalmente publicado en *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* 13 (julio-agosto de 1955), pp.36-40. París, Francia.

¹³⁷ *Ibid.*, p.52.

Y, por otro lado, encuentro que la revelación que aporta el arte puede darse en un sentido mucho más personal y en relación no tanto ya con lo excluido por la cultura canónica, sino con lo ontológicamente distinto del hombre y separado, de principio, de él. Esto es, con lo sagrado. Es así como comprendo el fragmento sobre Zurbarán. Este tipo de revelación se analizará en el último capítulo de este trabajo, pero por lo pronto podemos dejar planteado que también tiene que ver con la recuperación de Zambrano de las corrientes no canónicas de la filosofía, si bien en un sentido distinto del descrito arriba. De entre los volúmenes del ser humano que a ella le interesa redimir, se encuentra el sentimiento religioso; dentro de las corrientes de pensamiento distintas de la hegemónica, se encuentra el misticismo y es, me parece, dentro de este contexto donde se inserta una revelación como la que ella describe frente a la obra de Zurbarán. Es decir, no se trata de una concientización que deba de hacerse de un aspecto fundamental de la vida que ha permanecido ignorado, sino que es un contacto fugaz con aquello que no puede jamás darse directamente, cuya condición es de ocultamiento. El arte en esta función puede leerse como distinto del arte en función transgresiva. Quiero decir, que si la obra siempre desempeña el papel de acceder de alguna forma a lo oculto o latente y hacerlo presente al espectador, esto implica diferentes consecuencias según lo revelado. Cuando esto revelado es, tal como se plantea en el artículo sobre Picasso, lo oscuro del ser humano y sus profundas pasiones o los subyacente a la historia que corre, me parece que el arte transforma y revoluciona, puesto que cambia por momentos un orden hegemónico del pensamiento y las cosas y, forzosamente, ese cambio producirá consecuencias que durarán más allá del tiempo de contacto con la obra. Por otro lado, cuando lo que el arte revela es la presencia de lo sagrado, quizá las consecuencias no puedan describirse en el orden social o cultural, sino únicamente en el personal y, en esta medida, se trataría de un fenómeno distinto.

Ahora bien, frente a las pinturas de Picasso, Zambrano describe una revelación como la primera. El público va ensimismándose cada vez más y comprendiendo poco a poco que las obras de Picasso son plenamente universales. Es decir, aluden a las propias vidas de los espectadores y a su experiencia: “La prueba está ganada. El mural *La Guerra* es digno de hablar desde las salas de un museo clásico de la guerra, sin tregua, que nos ha tocado vivir a los hijos del siglo XX; espejo fiel de lo que hemos soportado”¹³⁸. Hablan de la tragedia y también de las pasiones de la vida, del espacio de vida de los españoles (de la costa mediterránea), el color vivo y al mismo tiempo lo lúgubre del pardo y los ocre. El arte de Picasso “a través de la época ha tocado los grandes temas esenciales, la verdad del arte: la guerra y la paz; la vida y la muerte”¹³⁹.

Si es así, entonces, ¿cómo es la forma de darse esta expresión? ¿De qué forma contiene la pintura al mismo tiempo su presencia y la de aquello que hace presente? La manera en que se presenta la pintura, la forma que tiene de darse y a la vez ofrecer algo que solía estar oculto está descrita en “Una visita al museo del Prado” como una función icónica. En la obra, una esencia (algo ausente u oculto) que fue vista por el pintor es apresada y presentada en forma de icono. “[...] la imagen de la imagen ha captado indeleblemente la ‘esencia’ de la cosa real”¹⁴⁰. Y, para Zambrano, este icono tiene un carácter “de forma sagrada que guarda diáfananamente un secreto”¹⁴¹. Es por este carácter sagrado que la lectura de un icono requiere un acercamiento peculiar. Debido a la fuerza de la esencia que captura, el icono puede hechizar a quien lo mira y el espectador debe, por lo tanto, tener determinada disposición de ánimo al enfrentársele.

¹³⁸ “Picasso en Roma”, *ed.cit.*, p.167.

¹³⁹ *Ibid.*, p.168 y 170.

¹⁴⁰ “Una visita al museo del Prado”, *ed.cit.*, p.58.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.59.

Para Zambrano, esta disposición es pureza de ánimo, mantener una mirada limpia hacia el icono (la obra) que se tiene delante. De esta forma se podrá liberar el icono, es decir, capturar también su esencia, pero sin despojarla de la forma que la contiene. “Todo icono pide ser liberado, porque toda forma es una cárcel, pero es la manera única en que en este mundo que vivimos una esencia se conserve sin derramarse”¹⁴². El modo de la presencia queda marcado por el juego entre la visibilidad y la ocultación, tal como nos dice en “La pintura de Ramón Gaya”. Es la misma cualidad de lo latente que, como veíamos, propone Ortega: que si ha de expresarse, lo hará aun en su latencia, tal como el bosque se nos presenta detrás de los árboles que alcanzamos a ver. La pintura constituiría, de esta forma, un espacio privilegiado de convivencia de lo oculto presente y de una forma que lo da a ver. Y el contacto con una pintura sería el desentrañamiento (si bien no instantáneo) de lo dado a conocer por esas formas.

Según explica Zambrano en ese mismo artículo, frente a una pintura se pasa por diversos momentos: en principio, se cae en pasmo¹⁴³, porque la pintura se presenta como una aparición; la superación del pasmo ocurre aceptándolo, para lo cual es necesario quedarse frente a la obra, simplemente permanecer ante ella en silencio y seguirla mirando. Para Zambrano es fundamental este detenimiento frente a la obra para que se dé la revelación de lo que ésta contiene: frente a lo vivo (la obra, se entiende, es plena en vida debido a la esencia que captura) lo más adecuado es siempre la contemplación.

La contemplación, algo que no se suele nombrar hoy. Pues al lleno creado por la multitud de credos y teorías acerca de la creación artística, corresponde un extraño vacío: el vacío casi absoluto del no saber acercarse a la obra de arte, el modo de tratar con ella, como si sólo el ver o el oír bastaran. Y aun y sobre todo, como si ver fuera cosa que se logra sin más, lo cual priva al arte de su virtud catártica y moral; de esta ética que

¹⁴² *Ibidem.*

¹⁴³ “El pasmo, en el que la conciencia se retrae apegándose al alma, juntándose con ella” (“La pintura de Ramón Gaya”, *ed.cit.*, p.3).

se desprende de toda creación humana, si en verdad lo es. Porque al no ser contemplada no es, simplemente, vivida.¹⁴⁴

Este vivir la obra me parece el punto básico para argumentar que en el pensamiento de Zambrano la experiencia estética (frente a la pintura, en este caso) tiene un carácter epistemológico. Si, tal como se ha dicho, su filosofía se basa en la vida y su acontecer como centro y finalidad de la reflexión (no sólo en tanto que parte de la Razón Vital de Ortega, sino especialmente en la renovación que la autora hace de este método, en un sentido aun más personal e interiorizado), si la apreciación de una obra de arte es tan experiencia de vida como cualquier otra, es en efecto también fuente de conocimiento. Es, también, parte fundamental del objeto de estudio de su filosofía.

Una experiencia así de la obra (en la que la contemplación lleve a obtener lo apresado por el icono), agrega Zambrano, ocurre únicamente en el espectador que está “muy en su centro”:

Contemplar es lo adecuado a lo que está vivo, porque es unidad en que se vierten la máxima vigilia de la conciencia y la pasividad del alma que acoge a la realidad sin recelo. El estado en que se flota, por así decir, blandamente como un alga en el mar, lo cual sólo sucede cuando una persona está muy en su centro. Y todo, sentidos inclusive, funciona desde este centro de la persona, que así, invulnerable, puede aventurarse sin perderse. Y ello puede suceder ante cualquier cosa, sí, pero con tal de que esté viva, o bien se torne viva, cuando así es contemplada.¹⁴⁵

El que la obra esté o se torne viva al ser contemplada es un aspecto que a Zambrano le interesa bastante con respecto a la temporalidad. Ella observa dos modos en los que el tiempo está involucrado en la recepción de la obra: en primer lugar, la obra de arte se percibe en su ocurrir, como un suceso o una acción, no como un objeto fijo dispuesto para el análisis¹⁴⁶; en

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.3.

¹⁴⁵ *Ibidem.*

¹⁴⁶ Fuera de los artículos que conforman este capítulo, la idea también está en “El sueño de España en su pintura” (*Cuadernos de bellas artes*, México, D.F., año v, número 1, enero de 1964, p.46): “Las obras de la pintura en cambio, no están –lo que se dice *estar* nunca del todo–. Van como en un río; transcurren, pasan, suceden. Su lugar es

segundo lugar, ella considera que si la obra apresa lo subyacente a su momento y contexto, entonces una obra vista tiempo después y en una situación distinta aparecerá con esa doble temporalidad: el momento de su creación (el momento de la esencia que la obra contuvo) y el momento de su percepción.

La reflexión sobre esto último aparece desarrollada en “Una visita al museo del Prado”. Precisamente la anécdota relatada consiste en que, como consecuencia de tal visita por Zambrano y un amigo suyo, a ella se le hizo claro el carácter de los españoles y la forma que adquiriría su tragedia. Y esto ocurrió debido al traslape de tiempos que Zambrano experimentó mirando pinturas de toda la historia de España y, después, teniendo la imagen real de la ciudad de Madrid y la gente.

Quizá todos los descubrimientos nazcan cuando se ven simultáneamente dos imágenes distintas de la misma realidad. Y simultánea es la imagen real que cae sobre la imagen todavía palpitante, aunque en este caso fuera la imagen de una imagen¹⁴⁷.

Y del icono dice que es una forma “como sustraída del fluir del tiempo para que aquellos que han de vivir en otro tiempo la encuentren ahí y la incorporen al suyo. La existencia de la imagen del arte, enriquece esa ‘complejidad de los tiempos’ que tanto le preocupaba”. (A quien le preocupaba era a la misma Zambrano).

Sin embargo, una vez más, esta permanencia a través del tiempo del momento apresado por la pintura no es en términos de contenido, sino de una manera distinta. No está únicamente en el retrato de los reyes españoles, ni en la figura de la Niña del Tiziano esta complejidad de los tiempos. No se trata de un simple acumulado de imágenes viejas y nuevas. El icono que contiene

el tiempo antes que el espacio [...].Un cuadro muestra un suceso que le ha sucedido a alguien y que le sucede a quien lo mira”.

¹⁴⁷ “Una visita al museo del Prado”, *ed.cit.*, p.58.

una esencia pasada se actualiza en el momento de la percepción y se agrega al tiempo presente, alterando de esta forma la concepción de ambos:

Los cuadros de Gaya manifiestan, por el contrario, que la pintura, ella, existe; que sigue existiendo. Y no como persistencia a la desesperada de un pasado, sino como huella, como viva impronta que la pintura, ella, deja indeleble a través de quien es capaz de recibirla. Revelándose así la continuidad de la pintura en su tradición viviente [...]¹⁴⁸

Es decir, lo que se mira en la pintura de otro tiempo no es su referente, sino la forma que tuvo la pintura de mirarlo y hacerlo pleno, la esencia o la vida que ésta contuvo en determinado momento y que no deja de poder ser recuperada a través del lienzo. La sobreposición de tiempos que Zambrano describe al mirar pinturas antiguas, nuevas y también la realidad circundante es una sobreposición elocuente, que no sólo traza una línea cronológica, sino que habla de un modo de ser, dibuja una figura para el español: “había logrado ver al fin un instante al pasar esa fauna que da el carácter a una ciudad; por haberlos visto y escuchado el metal de sus voces, y la escritura de sus manos en el aire, en contraste con los iconos de aquellos reyes y personajes de otros tiempos”¹⁴⁹.

Y, en otro sentido, probablemente Zambrano esté haciendo referencia a un espíritu de la pintura que ha perdurado a través del tiempo. Esta manera de ser de la pintura tiene que ver con el otro de los sentidos en que el tiempo afecta la percepción de la pintura y, al respecto, puede hablarse de un antecedente muy claro: cuando en “La pintura de Ramón Gaya” Zambrano habla de una pintura que se mira en su acontecer, que fluye como el agua y que aparece, como un ser vivo, está aludiendo a la obra de Gaya *El sentimiento de la pintura*.

En 1960 Gaya volvió por primera vez en veintiún años a España. Ese mismo año, en la galería Mayer de Madrid, tuvo una exposición de su obra y presentó ese libro, *El sentimiento de*

¹⁴⁸ “La pintura de Ramón Gaya”, *ed.cit.*, p.3.

¹⁴⁹ “Una visita al museo del Prado”, *ed.cit.*, p.58.

la pintura (en la editorial Arión). El artículo de Zambrano está claramente escrito en referencia a este suceso. Ella incluso menciona el título del libro, dando una pauta ya innegable para la lectura de su propio texto.

El libro de Gaya tiene un carácter bastante variado. Los textos que contiene pertenecen a diversas épocas y puede verse claramente una diferencia a lo largo de los años en el pensamiento del autor¹⁵⁰. Lo que aquí más nos concierne serán los aspectos del libro de Gaya que Zambrano elige resaltar en su artículo, aquello en lo que más coinciden ambos.

El texto más reciente del volumen (“El sentimiento de la pintura”, de 1959) parece extraer conclusiones de todos los artículos anteriores y conformar, a partir de ellos, lo que Gaya presenta como su pensamiento sobre la pintura. En este artículo él expone dos de las ideas del libro que más eco encuentran en la reseña de Zambrano: que cada obra es una expresión de la esencia misma de la pintura y que la pintura puede compararse con el agua, debido a su carácter fluido y sólo en cierta medida material. Gaya lo propone así:

Ese hombre al que después vamos a llamar pintor, recibe de las cosas y de los seres algo así como una visita apremiante, exigente; la realidad se le planta delante con descaro, pero al mismo tiempo se diría que le habla en secreto, con una voz especialísima. El sentimiento de la pintura, o mejor, el sentimiento que más tarde ha de *convertirse* en pintura, es eso: una jugosidad encerrada, contenida en la carne de la realidad; es como una sustancia interior, invisible, pero que a los ojos del pintor verdadero, nato, parece manifestarse, ofrecerse. Se diría que el pintor puede ver, por un milagroso acto de transparencia, esa agua escondida como un tuétano. Porque el pintor la percibe, pero la percibe hundida, fundida en el cuerpo duro y hermético de la realidad, debajo de su hermosa corteza, latiendo, sí, pero no como un corazón, no como algo sensual, sino latiendo como un alma.¹⁵¹

¹⁵⁰ Los textos (en el orden seguido por el libro) son de los años de 1959 (“El sentimiento de la pintura”), 1945 (“Homenaje a Velázquez”), 1947 (“Portalón de par en par”), 1951 (“El silencio del arte”), 1956 (“El Greco, naturaleza en pena”), 1957 (“Holanda y sus tres pintores”), 1952 (“Milagro español”) y 1953 (“Roca española”).

¹⁵¹ Gaya, Ramón, *El sentimiento de la pintura (diario de un pintor)*, Madrid, Arión, 1960, pp.36-37.

Este pintor comparte con Zambrano numerosos elementos: ambos consideran al artista un sujeto tiranizado por su vocación, que crea más por obediencia a un impulso que le aqueja que por deseo; piensa la naturaleza y la realidad como misteriosas y con un volumen oculto que puede ser accedido por medio del arte; y propone que frente al arte se desarrollan actitudes cercanas a las religiosas (santidad en el artista, para Gaya; contemplación y meditación en el espectador, para Zambrano). Sin embargo, como se ha dicho, lo vivo de la obra permanece como el factor más importante a considerar.

Para Gaya, el artista no realiza un comentario de la realidad, ni siquiera una visión determinada de ella. Para él, el arte es vida en sí mismo y dentro de la vida tiene que observarse y comprenderse. “[E]l arte no es otra cosa, no puede ser otra cosa que vida, carne viva, aunque, claro, no sea nunca *mundo*”¹⁵². Es por esto que a él le parecen absurdas las conclusiones de los críticos, estetas y eruditos, porque miran a la obra como un objeto de estudio (como si arte y vida fueran cosas separadas) y no como algo vivo; han tratado de entender el arte por medio de ideas y no por medio de sentimientos. Y es por esto que el oficio de pintor es el de quien está profundamente abrasado por lo vivo, no por la pintura misma. Gaya, como Zambrano, es muy crítico frente al arte por el arte¹⁵³, porque éste se ocupa primero de la pintura que de la vida, siendo que únicamente esta última constituye una verdadera obra de arte.

Un pintor es un hombre, me atreveré a decir, *igual* que los otros, pero más gravemente, más vivamente herido por la realidad. No es, pues, una ‘visión’, sino una *herida*; no es una visión nuestra de la realidad, sino una acción, una actuación de la realidad misma sobre nosotros, una violencia suya sobre el alma nuestra.¹⁵⁴

¹⁵² *Ibid.*, p.14.

¹⁵³ Profundamente crítico. Incluso desprecia los términos *arte* y *artístico* como pertenecientes a dicha corriente; los equipara a *estilo*, abigarramiento excesivo e innecesario de la forma. Él prefiere hablar de *creación* y *artista creador*.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.35.

Ahora bien, Gaya casi no hace referencia al público ni al efecto de la obra sobre éste (su libro está muy claramente escrito desde la sola perspectiva del artista), pero Zambrano, espectadora y no artista (no artista *plástica*, hay que anotar) vuelca este carácter de lo vivo de la obra hacia la relación pintura-espectador.

Como se ha dicho, el presenciar una esencia profundamente viva bajo la forma de una obra plástica es una revelación. Y estos descubrimientos causan que se mire de una forma distinta la propia realidad y el propio tiempo. También logran que se acceda por instantes a lo sagrado que permanece siempre bajo las superficies, siempre velado.

Para ella, la importancia de considerar la pintura fluida como el agua está en que la pintura no constituye un objeto fijo, sino que ella acontece, ocurre en el momento de la observación y, en definitiva, no permanece la misma a través del tiempo. Porque si cada lectura, cada meditación articula lo recibido por la obra con lo visto en la realidad y con el propio tiempo, cada resultado será una pintura distinta. La experiencia personal en el caso de la recepción de la obra pictórica parece fundamental para Zambrano.

El caso de la anécdota descrita en “Una visita al museo del Prado” es un ejemplo ideal de lo anterior y es otra forma más que se lee en estos artículos en la cual la presencia de una obra plena de realidad y de presencia altera al sujeto que la mira. Este artículo habla, como se ha dicho, de cómo Zambrano llegó a comprender desde una perspectiva diferente (desde la multiplicidad de los tiempos que le preocupaba) la tragedia que acosaba a los españoles¹⁵⁵. Esta tragedia es, en realidad, la preocupación que me parece más grave en el artículo.

¹⁵⁵ Recuérdese que, a pesar de que el artículo fue escrito en el año de 1955, la anécdota implica haber sucedido antes de 1939, año en que ella parte al exilio.

Zambrano y su acompañante discuten sobre si los españoles conforman una masa (refiriendo a lo discutido por Ortega en *La rebelión de las masas*) o un pueblo. Ella pregunta: “no crees que si ellas [las masas] tienen ante sí rostros que no se esconden, personas enteras, no dejarán de ser masas, serán pueblo”. La conversación termina cuando él señala que en tanto que haya pueblo, lo que está por suceder será trágico. Entonces es que Zambrano comienza a considerar si en efecto puede haber tragedia en el pueblo o si la tragedia es una forma puramente individual del destino. Sin embargo, el fragmento citado es lo que más me interesa, porque da a entender que la presencia de las cosas o personas que están plenamente en sí produce un efecto radical sobre las personas. La diferencia entre ser masa y ser pueblo es enorme. Si algunas personas plenas, presentes pueden producir tal efecto sobre la gente, ¿qué no puede entenderse como similar el efecto de una obra plena y presente, sobre quien la mira?

Y es que la propuesta de Zambrano sobre qué es lo que distingue al arte verdadero, formulada aquí antes, tiene que ver con esto. No hay un momento en que ella plantee los requerimientos para que una obra acceda a la calidad de arte; sin embargo, a lo largo de numerosos artículos se encuentran sugerencias que sostendrían que, para Zambrano, las verdaderas obras de arte son las que se presentan enteras y manifiestas y de ahí viene su calidad y su efecto.

Una obra plena, en este sentido, sería en la cual el autor y el estilo desaparecen y lo que está frente a nosotros es la absoluta presencia de la pintura (*la* pintura, el espíritu de la pintura, en el sentido que Gaya describía) y la de aquello que ésta revela. Los cuadros que Zambrano describe se ofrecen “ en una rara forma de presencia: rara, por presentarnos una verídica faz de la

pintura [...], tras de la cual queda como invisible el pintor. Y más que el pintor mismo, ese ‘yo’ que la mayor parte del arte contemporáneo nos arroja en cara”¹⁵⁶.

Es decir, la obra no expresa lo pensado o sentido por un autor, sino que (como se ha repetido) fundamentalmente revela algo oculto. Ahora bien, este revelar por medio de una forma, este ser la exteriorización de una interioridad, es dotar a algo que se encuentra a medias ausente cuerpo y ser. Es presentificar lo latente. En este sentido es que me refiero a que la pintura, el verdadero arte, está plenamente en sí. Es su presencia contundente la que provoca un efecto sobre los espectadores, lo que los altera.

La idea está, aunque siempre expuesta brevemente, en casi todos los artículos que nos ocupan: en “Una visita al museo del Prado”, la autora cuenta que acude a las pinturas porque necesita ver:

“Yo vengo aquí porque no veo, me doy cuenta de que no sé ver, de que de verdad pocas veces he visto algo. Claro que hay también pocas cosas visibles” –decía ella–. “Querrás decir dignas de verse, ¿no?” –“Claro, todo lo que está ahí en la realidad, ¿da la cara? No, de entre todo lo real sólo unas cuantas cosas dan la cara de verdad, se manifiestan”. – “¿Quieres decir que las demás son monstruos?” –“No, más bien engendros a medio nacer, larvas o lo que ha quedado, la vida y la historia consumen y no todas las cosas vivientes, personas o culturas, están siempre en situación de visibilidad, de entereza.[...]”¹⁵⁷.

Estas cosas contadas que se encuentran en situación de entereza son también nombradas por ella *elementales*. Lo elemental “es lo que se ha cumplido enteramente, lo que está de acuerdo consigo mismo, lo verdadero”¹⁵⁸. Y distingue un arte que se ve como arte de un arte que hace ver, sugiriendo que únicamente el que hace ver accede a este estatuto de verdadero, únicamente el que trae a la vista algo por medio de una forma entera.

¹⁵⁶ “La pintura de Ramón Gaya”, *ed.cit.*, p.3.

¹⁵⁷ “Una visita al museo del Prado”, *ed.cit.*, p.48.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

En “El sueño de España en su pintura”, se describe que:

No basta que las cosas, que un paisaje o un ser cualquiera sea visible para que sea plástico, para que tenga valor plástico. Diríase que cuando algo lo tiene, está como queriendo salir de sí mismo, derramándose contenidamente, ensimismada y desbordándose, preñada de algo. Forma que contiene a otras que no se descubren a simple vista; colores que esconden otro color que lucha y se esconde.¹⁵⁹

Y sobre este ensimismamiento se habla también en “El misterio de la pintura española en Luis Fernández”¹⁶⁰. Ahí, el ensimismamiento es presentado como otro nombre para la fidelidad, en la cual abunda la pintura española y que consiste en un confinamiento, una especie de ceñimiento a la materialidad del objeto presentado: “el espacio que lo envuelve apenas existe como tal: aparece tan lleno y cargado que, en lugar de sensación de espacio, la da de sustancia. [...] Las cosas [...] sumergidas en una atmósfera tan material como ellas”¹⁶¹. En opinión de Zambrano, en la nueva pintura este ensimismamiento adquiere un carácter casi místico, en el cual se vuelve una fuerte afirmación de que “la palabra final no está dicha y que, a pesar de todas las revelaciones, algo permanece en un secreto sagrado, cargado de silencio”¹⁶².

Todas estas parecen ser características de lo que Zambrano considera ese sentimiento de la pintura: está entera y completa, en acuerdo consigo misma y con tanta presencia que incluso parece desbordar; es tan absolutamente material como el objeto que retrata y, al mismo tiempo, guarda siempre algo del misterio de aquella cosa que está revelando, de la esencia que está trayendo a la luz. Y, de esta forma, la obra que más de acuerdo esté con la esencia de la pintura, la obra que más “puramente pictórica” sea, será aquella que tenga más plenitud de presencia, en

¹⁵⁹ “España y su pintura”, en *Algunos lugares de la pintura*, ed.cit., p.77.

¹⁶⁰ “El misterio de la pintura en Luis Fernández” en *Índice*, Madrid, 1969, núm. 251-252, pp.34-37. También apareció en *España, sueño y verdad* [1965], Madrid, Siruela, 1994, pp.203-211.

¹⁶¹ *Ibid.*, p.34.

¹⁶² *Ibidem*.

el modo de preciso que corresponde a la obra plástica: revelando, pero sosteniendo aun el carácter misterioso de lo revelado. Dando a ver, más que siendo vista ella misma.

Y aunque el arte –cuando de él se trata– mantiene siempre esa su manifestación más ligada a la confusión y al misterio de lo sensible que el pensamiento, se distinguen sus obras reveladoras por una cierta pureza –más acá y más allá del ‘arte puro’–, por una unidad que es presencia antes de ser figura, pues que la figura, si la hay, se impone por la presencia; un hacerse, un estar haciéndose que se queda¹⁶³.

Es decir, la obra de arte verdadera lo es por su presencia. ¿Qué puede deducirse entonces, de la obra de arte como elemento pleno frente a un público? Difícilmente se hallará una respuesta clara, pero a mi parecer, esta relación se resuelve en un cambio: quienes presencian una obra de este carácter necesariamente sufren una alteración en su persona. El cambio debe ser absolutamente personal (recuérdese la pureza de ánimo que Zambrano dice que debe tenerse para permanecer “en el propio centro” frente a la obra) y probablemente vaya en el sentido de una comprensión distinta de la realidad, por medio del contacto con una porción de lo oculto.

En este respecto, me interesa también anotar que en Zambrano es claro que no puede generalizarse una descripción de la experiencia estética porque ésta ocurre de maneras muy distintas según las condiciones del receptor. Esto es algo que en sus artículos no se dice tal cual, pero que queda claro tanto por los silencios como por las anécdotas relatadas y por la manera de la propia Zambrano de acercarse a las obras.

Esta individualidad del acercamiento al arte es congruente con la filosofía de la vida que ella tiene, con un pensar que se base en la experiencia en su particularidad y no lo generalice todo en un concepto, con un pensar que considere el fluir del tiempo y la manera en que éste altera las

¹⁶³ “Verdad y ser en la pintura de Armando Barrios”, *Algunos lugares de la pintura, ed.cit.*, p.252. Antes en *Anthropos (suplementos)*, Barcelona, 1987, núm. 2, pp.34-36.

cosas e imposibilita su sujeción por la razón, que considere la multiplicidad de las posibilidades de una vida y la importancia inestimable de *una* vida humana.

La particularidad en la recepción tiene no sólo que ver con las circunstancias históricas del individuo (el traslape de tiempos de que se ha hablado y la forma que tiene el arte de revelar lo que ocurre ocultamente en determinado momento), sino primordialmente con lo secreto. Ya no lo secreto del mundo (que también, se recordará), sino secretos personales, ya sea voluntarios (así describe Zambrano su relación con la obra de Zurbarán, como un descubrimiento que prefiere mantener secreto) o simplemente sean el misterio de la vida que a cada cual le ha tocado vivir y que no a todos corresponde conocer, lo inefable de cada individualidad. En esta medida, tiene que ver con lo que cada persona es en su construcción, con las experiencias que la conforman y con sus preocupaciones personales.

En numerosas ocasiones a lo largo de los artículos de Zambrano, esta relación personalísima y contemplativa es comparada con una actitud mística. Es otro elemento fundamental que la autora comparte con el pensar de Gaya:

No comprendieron que Velázquez no tenía nada de eso que ellos tanto conocen y estiman [...]. La grandeza quema la personalidad. De las cenizas de esa hoguera total es de donde nace la fe —esa especie de frialdad que es la fe—, pero la hoguera no puede ser de fuego, ya que el fuego, aun el mayor, está siempre atado a la tierra, debatiéndose desesperadamente en la tierra; la hoguera no puede ser de fuego, sino de santidad¹⁶⁴.

Los orígenes e implicaciones de esta identificación de la actitud frente al arte (ya sea por parte del artista, tal como propone Gaya, ya sea por el público, en Zambrano) con una actitud religiosa se analizarán en el capítulo siguiente.

¹⁶⁴ Gaya, *El sentimiento de la pintura, ed.cit.*, p.82.

IV. Sobre lo sagrado y la pintura.

1. “Amor y muerte en los dibujos de Picasso” (1951) y “España y su pintura” (1964)

Al hablar del amor en la obra de María Zambrano estamos señalando uno de los temas principales de su reflexión y uno de los ejes alrededor de los cuales ella conforma su propuesta de la razón poética. El amor está presente a lo largo de toda su obra como uno de los elementos que ella observa en la historia del pensamiento no canónico, uno de los ámbitos de la vida humana que se han visto sometidos por la razón hegemónica y que resultan de insuperable valor para una nueva propuesta frente a dicha instancia.

En este capítulo se observará la manera como este tema fundamental de la obra de Zambrano aparece expuesto en los artículos “Amor y muerte en los dibujos de Picasso”¹⁶⁵ y “España y su pintura”¹⁶⁶. En ellos, la autora aplica una reflexión ya ampliamente trabajada, la mayoría de las veces en relación con obras literarias, al trabajo de pintores españoles y a la tradición plástica de dicho país.

Los artículos pertenecen al periodo durante la cual Zambrano escribió sus obras fundamentales *Hacia un saber sobre el alma* (1950), *El hombre y lo divino* (1955), *La España de Galdós* (1960), *España, sueño y verdad* (1965) y *El sueño creador* (1965). Ambos artículos fueron escritos durante la estancia de Zambrano en Roma, momento de intensa actividad cultural para la autora, no sólo debido a su amplia producción periodística, sino también a las relaciones que sostuvo con personajes cardinales de su tiempo. Puede decirse que en esta fase de la obra de

¹⁶⁵ L’amour et la mort dans les dessins de Picasso”, en *Cahiers d’Art*, París, Francia, núm. 26 (1951), pp.29-32; “Amor y muerte en los dibujos de Picasso” en *Orígenes*, vol. IX, núm. 31, La Habana, 1952, pp.17-22. “Amor y muerte en los dibujos de Picasso” en *España, sueño y verdad* [1965], Madrid, Siruela, 1992, pp.185-192.

¹⁶⁶ “España y su pintura”, en *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Acanto, 1991, pp.69-90. Inédito de 1960, fue parte del proyecto de un libro titulado *España, lugar sagrado de la pintura*; “España y su pintura. El canon: Zurbarán”, *España, sueño y verdad*, Edhasa, Barcelona, 1965, pp.244-247.

Zambrano la razón poética comienza a aparecer en su plenitud¹⁶⁷. El concepto de amor (central para la razón poética) se hallará, por lo tanto, también ampliamente trabajado y con diversas implicaciones.

Para comenzar, me parece importante hacer un breve recuento de las ideas de Ortega acerca del amor y el arte expuestas ya en el primer capítulo, dado que, en mi opinión, pueden hallarse varios puntos de coincidencia entre éstas y las ideas de Zambrano.

En primer lugar, Ortega señala que la experiencia amorosa es incomunicable. Se trata de un movimiento en lo más íntimo de nuestro ser: el centro o fondo vital que nos constituye se mueve hacia lo amado y busca unirse con ello, mezclarse de tal forma que se pierda la individualidad. Aquí existe ya cierta relación con el acto creativo, puesto que al tratarse de un proceso tan individual y particular, el discurso cotidiano no basta para expresarlo; así, se buscarán diferentes formas de comunicación (tal como la pictórica o la poética) para plasmar lo vivido en el enamoramiento. Por otro lado, en relación con las artes, Ortega nos recuerda que el amor es considerado afán de engendrar en la belleza.

Para él es también fundamental la idea platónica de que el amor liga las cosas del mundo entre sí. Es, de esta forma, un modo de comprender el mundo. Puesto que la atención se fija completamente en lo que se ama y puesto que cada cosa amada necesariamente lleva a amar (y atender) aquello a que está unida, por medio del proceso amoroso se alcanza una comprensión amplia del mundo circundante:

Preguntemonos por el sentido de las cosas –o lo que es lo mismo, hagamos de cada una el centro virtual del mundo.

¹⁶⁷ Una de las diversas propuestas de dividir la obra de Zambrano por etapas la ha ofrecido Jesús Moreno Sanz. Él observa cinco periodos: razón integradora (1928-1936), razón armada (1936 y 1937), razón misericordiosa (1937-1939), razón mediadora (1940-1956) y, finalmente, su razón poética, la cual se basa en las tres anteriores. La evolución de los artículos aquí estudiados coincide con esta propuesta.

Pero ¿no es ésto lo que hace el amor? Decir de un objeto que lo amamos y decir que es para nosotros centro del universo, lugar donde se anudan los hilos todos cuya trama es nuestra vida, nuestro mundo, ¿no son expresiones equivalentes? ¡Ah! Sin duda, sin duda. La doctrina es vieja y venerable: Platón ve en el ‘eros’ un ímpetu que lleva a enlazar las cosas entre sí; es –dice– una fuerza unitiva y es la pasión de la síntesis. Por esto, en su opinión, la filosofía que busca el sentido de las cosas, va inducida por el ‘eros’. La mediación es ejercicio erótico. El concepto, rito amoroso¹⁶⁸.

Tal como Platón lo describe, esta función comunicativa la lleva a cabo el amor porque se trata de un demonio, un intérprete o mediador entre los hombres y los dioses. Dado que Eros no posee bondad y belleza (si los busca, será porque carece de ellos), no puede tratarse de un dios; si claramente tampoco es un mortal, el resultado es que el amor es un *daimon*:

Traduce y transmite a los dioses lo que procede de los hombres y a los hombres lo que viene de los dioses, es decir, plegarias y sacrificios de los unos y órdenes de los otros, así como recompensas por los sacrificios; además, como se encuentra entre unos y otros, cumple una función integradora, para que el Todo se encuentre trabado consigo mismo¹⁶⁹.

Esta conexión por el amor con lo sagrado resulta fundamental para comprender la función que Zambrano le otorga.

De Ortega es importante retomar, por último, sus planteamientos acerca de las diferentes luces que el pensamiento puede proyectar sobre la realidad. Entre una luz de lo profundo y una luz de lo aparente, él ve una diferencia fundamental: si la segunda pertenece a una mirada pasiva y ofrece la claridad de la impresión, la luz que ilumina lo profundo responde a una mirada meditativa, que se detiene e interpreta, reconoce el carácter velado de los objetos y a partir de esa perspectiva, los desentraña. El concepto no cabe en esta luz que revela lo latente, sino que constituye una segunda mirada *sobre* la cosa (luz derramada en su superficie), mirada ajena al

¹⁶⁸ Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote*, ed. cit., p.114.

¹⁶⁹ Platón, *El Banquete*, ed. de Manuel Sacristán, Icaria, Barcelona, 1996, p.80.

proceso meditativo y que, a diferencia de él, no accede a todos los planos ocultos dentro de la cosa, sino que incluso, en su luminosidad, los oscurece más.

La metáfora de la luz como un modo de proyectar el pensamiento sobre los objetos es uno de los elementos que, en los artículos observados, se puede encontrar que Zambrano tiene más en común con la doctrina de Ortega. En “Amor y muerte en los dibujos de Picasso”, la autora conjunta esta metáfora de la luz con la calidad mediadora que el pensamiento platónico describe en el amor, de tal forma que si esta luz ilumina lo profundo (tal como proponía Ortega), lo hace debido a su posición entre lo presente y lo latente.

Zambrano hace un paralelo entre el dibujo y la luz como elementos límite. Ambos son cosas que lindan con la ausencia, de tan puras. Ambos son apenas materiales (también indefinibles e inasibles) y, en ese sentido, se encuentran en una situación fronteriza entre lo presente y lo ausente, entre lo que está “más allá y más acá, dentro y fuera de lo que es propiamente cosa”¹⁷⁰. Así, debido a su calidad etérea y su posición intermedia, el dibujo, como la luz, propicia el aparecer, es un elemento que favorece la revelación. “El dibujo manifiesta lo primero y lo último de la presencia material de las cosas. Es lo invisible que muestra a lo visible y lo hace aparecer y es la luz que se esconde para que se manifieste la sombra”¹⁷¹. Es decir, tanto dibujo como luz funcionan como confines, como puentes entre dos ámbitos ordinariamente separados.

Zambrano describe esta luz como primera manifestación de la inteligencia y manifestación, también, de la nada creadora, un ser cercano al no ser. Es decir, manifestación de la inteligencia por ser un elemento que, como ella, penetra en las cosas y las hace visibles; por

¹⁷⁰ Zambrano, María, “Amor y muerte en los dibujos de Picasso”, *ed.cit.*, p.185.

¹⁷¹ *Ibid*, p.186.

iluminar, como la inteligencia lo hace. Y manifestación de la nada creadora porque del no ser, de lo oscuro, de lo incognoscible, extrae una visión y la ofrece para su conocimiento. La creación a partir de la nada, se verá, tiene una íntima relación con lo que Zambrano concibe como el proceso místico, por el cual un profundo internarse en la realidad hace llegar hasta los límites de ella (los límites con la nada) para, a partir de ahí, realizar el acto creativo.

Ahora bien, si el dibujo como la luz lleva a cabo esta acción iluminadora de lo visto, es necesario ver en qué sentido lo hace. En el segundo artículo, “España y su pintura”, la autora desarrolla el tema de la función de la luz. Describe la clase de luz que hace que España abunde en plástica natural:

Es una luz religiosa, ardiente, de sacrificio, que proclama su origen en el fuego; [...] luz y fuego que dice de la destrucción creadora; luz que es vida cósmica, vibración del centro de nuestro universo; no alumbra simplemente, no ilumina sin más; al alumbrar, consume, hace arder, llama y atrae a las cosas todas hacia sí, las hace salir de sí mismas. Y las cosas con su opacidad y su peso, le resisten, y el hombre tiene, ha tenido siempre que trabajar para encontrar el pacto de esta lucha, forzado de ese juego a desafío entre la luz y la materia¹⁷².

Es decir, es una luz que no únicamente alumbra, sino que altera radicalmente el objeto a que se aplica, lo reduce a un mínimo (lo inmola) y lo transforma en otro objeto, resultado de la consunción del primero. Es también una luz atractiva, tal como la que aparece en el tópico de la palomilla que irremediamente va hacia el fuego y se consume. Y, para Zambrano, esta luz se opone a otra que se ubica en el pensamiento griego (y por la cual la autora explica que dicha cultura no haya desarrollado tanto la pintura como la española¹⁷³): es la luz clara del pensamiento. La filosofía griega buscaba una visión clara y transparente de lo mirado:

¹⁷² “España en su pintura”, *ed.cit.*, p.79.

¹⁷³ En la concepción de Zambrano, la pintura únicamente tiene el primer tipo de luz, puesto que no reduce los objetos a un concepto, sino que los presenta en su plenitud y profundidad corpórea.

El amor de la transparencia de la diafanidad conduce inexorablemente hacia el descubrimiento de la abstracción, de esa luz homogénea y sin sombras, donde las cosas ya no son las cosas reales, inmediatas, pasto de los sentidos. En el origen del amor a la luz que conduce a la filosofía, está la renuncia a la visión sensorial y también la renuncia a la otra luz. La luz del pensamiento filosófico no es la luz viviente del sol, sino la claridad, principio de la vida según Platón, el teólogo de esta luz, pero vida misma, no la vida en su integridad; *luz que no puede alumbrar ningún abismo sin reducirlo a lisa claridad*¹⁷⁴.

Mientras la primera luz tiene un acercamiento ritual al objeto, busca sacrificarlo, tomarlo en su plena materialidad para consumir y transformarlo, esta luz de la razón tiene un acercamiento más práctico: le interesa extraer del objeto una idea clara, una figura lisa y totalmente visible. Se trata de dos modos de visión con caminos y propósitos distintos y que obtienen, por lo tanto, diferentes perspectivas del objeto.

La luz que es como fuego, para Zambrano, no se opone a la calidad material del objeto visto, ni pretende reducirlo a menos que sí mismo (no niega ningún aspecto de él, no lo conforma a un concepto) sino que busca incluso volverse como él. Es una mirada que intenta ensimismarse como lo están las cosas del mundo, que quiere interiorizarse para comprender el interior de ellas. Que, en lugar de arrancarles su misterio y homogeneizarlo con la claridad de su propio pensamiento, busca hacerse misterioso él mismo, mirar la cosa en su propia condición.

Luz que traspase, que trasverbere, que se incendie e incendie, sin destruir, como si fuera posible un incendio que consuma esta ignición pura, que se traslade a la tierra el foco de la luz solar, su fuego central mismo y que las cosas opacas y frías vibren y sean ellas mismas. Que la materia no se ilumine sino que se incendie. Es la luz de la resurrección¹⁷⁵.

Así, esta luz no niega los sentidos (al no negar la materialidad), sino que busca potenciarlos, busca una apreciación de lo sensible en su máxima plenitud y en tanto que sensible.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.83.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.84.

Zambrano describe cómo la pintura tiene un aspecto táctil, además del visual. Que ofrece los objetos en su volumen, en el espacio que ocupan, en su textura y densidad. Y aunque esto no necesariamente ocurre en toda pintura, sí ocurre en la española y, paradigmáticamente, en la de Zurbarán. En sus obras, describe Zambrano, los objetos de la realidad aparecen como aun más plenos que en la realidad misma. Y es que se trata de una luz que se opone a la de la realidad, se opone a la luz natural. Esta otra luz (la de la pintura) se distingue, pues, por su artificialidad. Es un tipo de iluminación con el que se ha pactado (Zambrano habla de un sacrificio de la carne hecho a ella), con tal que muestre aquello que la luz natural no alcanza. Es una luz modificada para presentar lo corpóreo como tal, en su plena dimensión y textura, más que como una imagen plana.

Ahora bien, si esta luz es equiparada al fuego, lo es también a la pasión amorosa. La relación se inserta profundamente en la tradición lírica y mística, y en este caso Zambrano resalta particularmente el aspecto de la consunción, de la voracidad que comparten tanto el fuego como el amor apasionado. Ambos devoran sin destruir, consumen hasta reducir el objeto a su forma más esencial, mínima. Y es esta forma la que, para la autora, ofrece el dibujo.

Si la pintura nos muestra al objeto iluminado por esa luz reveladora y lo presenta pleno en una presencia aun más plena que en la realidad; si en la pintura la luz como fuego se ensimisma y alcanza todo el volumen y carácter del objeto presentado, en el dibujo lo que se mira es el resultado del incendio: se mira lo último del objeto, su límite, el contorno donde termina él y comienza lo otro, “lo primero y lo último de la presencia material de las cosas”¹⁷⁶. La forma mínima a que el fuego lo redujo.

¹⁷⁶ “Amor y muerte en los dibujos de Picasso”, *ed.cit.*, p.186.

Y esta imagen del objeto por su puro contorno, falto de volumen y contenido, es una forma en la que éste adquiere continuidad temporal:

La escultura y aun la pintura son trasuntos de los cuerpos. En ellas existe el peso de los cuerpos, las relaciones de la materia, su modo de existir. [...] El dibujo nos presenta un género de presencia impalpable; el hueco de un cuerpo viviente; la imagen tiende a imprimirse en la oquedad, única forma que tienen los cuerpos de eternizarse, fijándose por su ausencia¹⁷⁷.

El elemento temporal que este fragmento sugiere forma parte fundamental del problema que observa el artículo (y que concierne a toda la discusión sobre el amor). El fuego y el amor consumen debido a que se sienten llamados por el objeto; lo hacen porque éste los atrae irremediablemente, porque lo desean. Y este deseo no es únicamente de poseer el objeto por instantes, sino de poseerlo continuadamente, de permanecer en su presencia. Así pues, el fuego y el amor consumen para hacer durar el objeto amado, para mantenerlo siempre presente para ellos. Ésta es la causa de la reducción que llevan a cabo: se busca extraer del objeto aquéllo en él que no sea perecedero, que no vaya a decaer y desaparecer con el paso del tiempo.

Este aferramiento a la supervivencia de la cosa se ve en la pintura siempre logrado a medias: como el objeto mantiene su carácter material, tiene siempre el peligro de desaparecer y se sostiene como un fantasma, en constante lucha contra la muerte. En el dibujo, en cambio, se ha despojado a la cosa de todo aquello que la hacía efímera y se ha guardado en el pensamiento su forma más esencial, apenas su figura. Todo aquello que no era la pura esencia lo ha consumido el alma, en su pasión devoradora y en su necesidad de salvar el objeto amado.

Pues vivir es consumir hasta llevarlas a la libertad de su muerte, las pasiones. [...] Y la pasión central de la vida es el amor; el gran río que las recoge a todas para llevarlas hacia la muerte a que aspiran. Sólo el amor puede adentrarse en la muerte; [...]. Sólo el amor alcanza a tener visión; sólo el amor puede desprenderse de todo; sólo él puede

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.187.

contender con la esperanza y la desesperación vencíendolas. El amor anticipa la muerte y hace a la vida de quien lo vive morir mil muertes y lograr así, obedeciendo, la libertad.

El amor o pasión se presenta como una angustia en quien ama. A pesar de que la presencia de lo amado representa un absoluto éxtasis, el amante sufre en la no continuidad de dicha presencia. Cada instante del objeto que se ama se presenta como separado, sin formar un trazo o continuidad temporal (esta continuidad la aseguraría el concepto, pero sacrificando la materialidad y el carácter sensitivo del objeto). Y cada uno de esos instantes está siempre pereciendo. Lo ideal sería la continuación del éxtasis y es esto precisamente lo que busca el artista al plasmar el proceso de su enamoramiento.

Esta idea de la creación artística como resultado de la desesperación por seguir teniendo presentes las cosas amadas que el tiempo destruye aparece muy clara en *Filosofía y poesía*, si bien referida a ese otro arte, el de la palabra. Ahí Zambrano articula sus ideas acerca del origen divino tanto del pensamiento como del arte y su idea acerca del proceso mismo del crear, como impulsado por una pasión y conducido por un proceso de ensimismamiento.

Frente al tiempo sucesivo y el perecimiento de todos los objetos de este mundo, frente a la multiplicidad de cosas y su incesante cambio, el filósofo y el poeta tomaron diferentes rutas de solución¹⁷⁸. Mientras que el filósofo se opuso violentamente a este carácter de lo real y buscó someterlo a una unidad y a un sentido (negando, necesariamente, aquello que hacía al mundo fugaz y cambiante: su materialidad y su infabilidad), el poeta eligió detenerse en el momento de

¹⁷⁸ La oposición que Zambrano hace entre arte y filosofía en el contexto griego es un aspecto muy peculiar de su filosofía, según la lectura de Tomás Segovia (“Después de Zambrano” en *Sobre exiliados*, México, COLMEX, 2007, pp.211-220). En su interpretación, que me parece muy interesante, ocurre cierta ambigüedad entre la esperanza y la desesperanza y su relación con filosofía y poesía. Si bien la razón parecería ofrecer más esperanza que el delirio poético, puesto que propone una salvación de las cosas por una verdad inmóvil y eterna, en realidad este concepto no se funda en una experiencia real, sino que es puramente abstracto y, en esa medida, no proporciona un verdadero sentimiento de esperanza. Únicamente la poesía, que inmortaliza al poeta y al instante, realmente reconforta frente a la constante pérdida y frente a la muerte.

la posesión, abrazar todo lo diverso y voluble, disfrutarlo mientras fuera posible, para después sufrir su inevitable pérdida. Así pues, el discurso del filósofo mira siempre al frente (es el discurso de la esperanza), a la progresiva ordenación de su conocimiento y al perfeccionamiento de sus conceptos, pero el poeta mira siempre hacia atrás, desesperado, en una profunda nostalgia por el momento previo a la escisión, un tiempo en el que los seres no estaban individuados y, por lo tanto, no podían desaparecer.

Es decir, aunque ambos sufrieron por igual la pérdida de lo amado (las personas, las cosas, la propia vida que terminará) y la separación del hombre y lo sagrado que no podrá ya resarcirse, decidieron lidiar con ella de formas opuestas.

Ahora bien, para Zambrano es muy importante señalar los momentos privilegiados en la historia donde filosofía y poesía han unido sus caminos. Uno de los que ella encuentra es el de la poesía y el pensamiento místico. Se trata de procesos similares: el poeta y el místico son llevados por un profundo enamoramiento, que lo es de algo que saben que no podrán mirar nunca de frente (tal como pretende el filósofo), sino que tendrán que conocer siempre de manera indirecta, sugerida. Este amor les causa una concentración desmedida en el objeto amado, de tal manera que pierden toda capacidad de atender otras cosas. Les causa, también, un intenso placer a la vez que desesperación y los hace capaces de sacrificarlo todo por aquello que aman.

Tanto la atención prestada al objeto como este afán de sacrificio son relacionados con un tipo de voracidad. En “Amor y muerte en los dibujos de Picasso”, así como en “España en su pintura”, se habla de la autofagia como un momento fundamental en este proceso descrito de enamoramiento y revelación: “la autofagia hunde sus raíces en el mismo amor; amor que se devora a sí mismo, que se destruye ante su objeto y que destruye a su objeto hasta reducirlo a

polvo”¹⁷⁹. Este símil con el proceso de alimentación se relaciona con el del fuego que consume. Se trata, en fin, de una consunción, pero una consunción dirigida específicamente hacia lo más esencial de la cosa amada, de tal forma que lo que se tiene al final del proceso es su más íntimo centro y su figura más real. Y es una consunción en tanto que aquello que se obtiene se obtiene para sí, para tenerlo y retenerlo, para agregarlo al propio ser.

El artículo de Zambrano sobre San Juan de la Cruz¹⁸⁰ ofrece luces a este respecto. Si para ella (tal como lo dice en “España y su pintura”) la plástica española es profundamente religiosa sin necesidad de tener contenidos explícitamente religiosos, esto es porque la luz que maneja (en especial, la de Zurbarán) es, para ella, básicamente una metáfora del proceso místico: algo que es proyectado sobre los objetos, algo no material como ellos y que sin embargo los presenta en su plena materialidad, al tiempo que ofrece a la vista lo oculto en el interior de este objeto. Y todo guiado por una necesidad voraz de apresar aquello que se fuga, de consumirlo.

En San Juan, esta extinción comienza siempre por sí mismo, es un perfecto ejemplo de la autofagia mencionada. El proceso de su mística comienza por dejar de existir separadamente, perder su ser hasta el punto de lograr el no-ser, de tal forma que la propia persona quede atrás, relegada siempre y dejando espacio para aquello que habrá de venir.

Podría mirarse esta negación de la vida como un acercamiento hacia la muerte, pero Zambrano aclara que San Juan no necesita de la muerte para alejarse de su vida, sino que trasciende la realidad a fuerza de internarse tanto en ella. El proceso místico, entonces, ocurre

¹⁷⁹ “Amor y muerte en los dibujos de Picasso”, *ed.cit.*, p.191.

¹⁸⁰ Es significativo que en la mística (momento de unión de filosofía y poesía) “se muestra claramente que de ese amor platónico, o más bien neoplatónico y gnóstico, que reprime y supera al deseo carnal, no se puede hablar más que en términos de deseo carnal, o sea en lenguaje erótico” (Tomás Segovia, “Después de Zambrano”, *ed.cit.*, p.217).

dentro del alma, en lo más propio del hombre, y procura acercarse a lo que le es ajeno, a aquello que está fuera y separado de su alma.

Ahora bien, lo que lo hace tender tan fuertemente a aquello separado de su alma es el amor. El místico ama algo que no tiene, busca la unión con algo que extraña y le hace falta:

Lo primero que se echa de ver en el místico es una soledad sin compañía posible, una soledad sin poros, una soledad comunicable que hace le sepa la vida a ceniza. Lo que el místico busca es salir de esa soledad atravesando como la crisálida su cárcel. 'Mónada' sin ventanas, el alma humana del místico sólo ha de hallar remedio en devorar su propia cárcel, su propia alma.[...] ha realizado la más fecunda destrucción, que es la destrucción de sí mismo, para que en este desierto, en este vacío, venga a habitar por entero otro, [...] hay por fuerza un espacio en esta transmutación en que nada hay, en que es la nada absoluta¹⁸¹.

Es lo que describe Zambrano en la oquedad de los dibujos de Picasso. Es esta nada la que él retrata por medio de los trazos sin materia y sin volumen. Porque el proceso amoroso del artista es en este punto paralelo al del místico: ambos se resuelven en un lindar con la nada, en la llegada a los límites del ser, entre la vida y la muerte, para a partir de ahí crear de nuevo.

En la poesía de San Juan es importante observar también cómo lo visual tiene su correlato con procesos espirituales. La concepción que Zambrano tiene de la vista, la luz y la mirada como formas metafóricas de describir la relación del hombre con lo sagrado proviene en gran medida de su lectura de este poeta místico. Obsérvense fragmentos tales como "Mil gracias derramando / pasó por estos sotos con presura / y, yéndoles mirando, / con sola su figura / vestidos los dejó de

¹⁸¹ "San Juan de la Cruz (De la 'Noche oscura' a la más clara mística)", *Sur*, Buenos Aires, Diciembre de 1939, año IX, p.49.

hermosura”¹⁸², “¡Oh cristalina fuente, / si en esos tus semblantes plateados / formases de repente / los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibujados!”¹⁸³, y el siguiente:

Cuando tú me mirabas,
su gracia en mí tus ojos imprimían:
por eso me adamabas,
y en eso merecían
los míos adorar lo que en tí vían.
No quieras despreciarme;
que, si color moreno en mí hallaste,
ya bien puedes mirarme
después que me miraste,
que gracia y hermosura en mí dejaste¹⁸⁴.

Todos dejan en claro que en este trato alegórico con Dios la vista es un elemento fundamental. Es el medio de más intensa comunicación: los personajes del “Cántico espiritual” se enamoran por medio de la vista y también por medio de ella se admiran continuamente. Y, lo que es más, la vista transforma; el solo paso de la mirada convierte lo visto y le plasma el carácter del ojo que observa.

San Juan también describe una llama como el fuego de Zambrano (similar también a la luz de lo profundo, de Ortega). Es la luz que ilumina la noche y la entrada del amado por la ventana. Ésta ofrece una guía certera por los caminos oscuros e ilumina “las profundas cavernas del sentido, / que estaba oscuro y ciego”¹⁸⁵. Y es un “cauterio suave”, una “regalada llaga”. Es decir, es también un fuego que destruye pero sin producir daño, sin degradar.

Otra forma de acercarse a la explicación de algo como este fuego que consume sin destruir es la metáfora del hambre, tal como se ha visto. “Voracidad que traspuesta a lo humano

¹⁸² San Juan de la Cruz, *Obras completas*, ed. Lucinio Ruano de la Iglesia, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002, p.134, vv. 21-25 del “Cántico espiritual”.

¹⁸³ *Ibid*, p.136, vv. 56-60. Este fragmento aparece citado en el artículo de Zambrano sobre San Juan.

¹⁸⁴ *Ibid*, p.138, vv. 156-165.

¹⁸⁵ *Ibid*. p.110.

es amor, hambre irresistible, de existir, de alcanzar ‘presencia y figura’¹⁸⁶. Lo que se consume es transformado, es reducido a su máxima pureza y aprovechado. Tal como sugiere Tomás Segovia en su lectura del platonismo en Zambrano, se trata de una búsqueda para adquirir el *ser* que no se tiene. Es decir, el amor platónico frente al que la autora se postula es un amor por carencia. Para Platón era necesario que el ser únicamente fuera accesible al conocimiento, no a la experiencia y es por esto que el amor (absolutamente experiencia) lo tiene que ser de lo que se carece, de un *ser* que únicamente se obtiene por otra vía.

Recuérdese cómo lo más pleno es lo que propicia la revelación. Esta atracción por las obras que plasman un objeto en absoluta presencia lo es por obras que ofrecen *ser*. Ya sea el íntimo ser de la pintura misma, ya lo sea del objeto representado, puede verse ahora claramente que el proceso de ensimismamiento tanto frente a la obra como en el momento de su construcción es una tendencia hacia la plenitud en el *ser*, por medio de cada uno de los entes. Es una búsqueda, por medio del arte como medio privilegiado (debido a su discurso alterno y sin pretensiones hegemónicas, tal como se leyó en *Filosofía y poesía*), de lo verdadero que corre bajo todas las cosas, del núcleo dentro de toda materia que, no está sólo oculto o encerrado bajo ella, sino que también constituye la presencia sensible de todo lo que se nos aparece.

Es importante el momento de acercamiento a la nada que describe la autora en el proceso de San Juan. El fuego amoroso disocia y devuelve al caos lo que tenía cierto sentido. Va dejando sueltas las potencias y, después, las consume a ellas también. Así, sola y vacía el alma del místico, logra por fin acercarse a la frontera entre lo vivo y lo muerto.

San Juan nos muestra que se puede haber dejado de vivir sin haber caído en la otra vida en este mundo en que se gusta la realidad más recóndita de las cosas. No ha sido un

¹⁸⁶ “San Juan de la Cruz (De la ‘Noche oscura’ a la más clara mística)”, *ed.cit.*, p.52.

abandono de la realidad, sino un internarse en ella, un adentrarse en ella, [...] Por eso no es la *nada*, el vacío lo que aguarda al alma a su salida; ni la muerte, sino la poesía en donde se encuentran en entera presencia todas las cosas¹⁸⁷.

Es decir, esta reducción a lo mínimo y dilapidación de todo lo que separaba del “pasto” verdaderamente amado lleva, como conclusión de todo este movimiento, a una actividad artística, creadora. Y no únicamente por el tipo de discurso de que se trata, tal como hemos dicho, sino especialmente porque “la unidad con que sueña el filósofo solamente se da en la poesía. La poesía es *todo*; el pensar escinde a la persona, mientras el poeta es siempre *uno*. De ahí la angustia indecible y de ahí también la fuerza, la *legitimidad* de la poesía”¹⁸⁸. Podría con esto pensarse incluso que, si el filósofo centra su búsqueda del conocimiento en la llegada a una verdad unitaria, bajo esta perspectiva aun según los estándares filosóficos el arte ofrece una vía más legítima para conocer.

Picasso “nos sugiere que el amor sea uno y la muerte múltiple. Pues su muerte, no el término de la vida, sino ese país, ese desierto, ese elemento, [...]. La muerte que puede tener mil caras, que puede modularse infinitamente porque no es límite, sino elemento de la creación”¹⁸⁹. Es también esta pluralidad de la muerte de la que se habla (el vacío descrito, la ausencia de la figura dibujada) lo que propicia se exprese en formas de arte.

Para sostener esto último me parece bastante útil acudir a un artículo de Louis Massignon¹⁹⁰ titulado “Los métodos de realización artística de los pueblos del Islam”¹⁹¹. La

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.58.

¹⁸⁹ “Amor y muerte en los dibujos de Picasso”, *ed.cit.*, pp.188-189.

¹⁹⁰ Él publicaba en este momento por primera vez en *Revista de Occidente*, pero para entonces tenía ya fama como uno de los mejores orientalistas de Europa. Especializado en pensamiento musulmán, centraba sus trabajos alrededor de la figura de al-Hallach (o Al-Hallaj, según la transcripción), un hereje crucificado en el año 922. Su obra principal justamente trata de este personaje: *Passion d'al-hallaj, martyr mystique de l'Islam* (París, Geuthner, 1922). La

primera edición de *Filosofía y poesía* tenía un epígrafe de este artículo y en una carta a Juan Soriano del 14 de marzo de 1976 Zambrano le sugiere que lea el *Al Hallaj* de Massignon (su obra más importante), a causa seguramente del interés del pintor por el estudio de lo sagrado y las religiones. Y, se verá, el enfoque que este autor aplica a su lectura de las manifestaciones artísticas del islam coincide en gran manera con el pensamiento de Zambrano.

El artículo de Massignon, publicado en *Revista de Occidente*, defiende la existencia de toda forma de arte en la cultura musulmana y observa la manera en que las concepciones sobre lo sagrado determinan la forma de expresión artística y le imprimen una calidad distintiva. Él contraargumenta la creencia común de que en el Islam se prohíbe toda imagen y, con base en numerosos textos sagrados y relatos musulmanes antiguos (conformadores después de la norma religiosa), sostiene que en realidad lo que llegó a verse como una prohibición era, más específicamente, una restricción. Se buscaba evitar la idolatría y evitar que cualquiera incurriera en la arrogancia de pretender imitar la obra creadora de Dios.

Lo que nos importa aquí es la relación inseparable que Massignon establece entre las concepciones musulmanas del arte y la metafísica del Islam. En una concepción del universo que afirma que no hay formas, sino únicamente elementos que Dios decide ordenar de forma que aparentan una unidad natural o propia, el arte necesariamente tendrá también este carácter atómico y disgregado.

Mientras la concepción griega supone que existen cosas *naturales* en sí mismas, que duran porque a Dios le plugo hacerlas perpetuarse, engendrarse, reproducirse, conforme a tipos de cristalización y de equilibrio, en el Islam la idea profunda y dominante de

traducción al español del artículo aquí mencionado (una lección de Massignon dictada en el Collège de France y publicada antes en *Syria*) estuvo a cargo de Emilio García Gómez.

¹⁹¹ *Revista de Occidente*, 1932 (octubre, noviembre y diciembre), tomo 38, vol. 4, pp.257-286.

Dios, que todo lo impregna, prohíbe semejante concepción. Toda criatura, incluso esa mesa que vemos, no dura para el teólogo musulmán, ya sea *motázil* o *axarí*¹⁹².

Es decir, en esta teología el tiempo no es lineal ni durativo, sino desintegrado en una multitud de instantes y sin orden predispuesto. Y, en relación con esto, no hay tampoco formas o figuras. Así, por ejemplo, mientras que la armonía era para los griegos una prueba estética de la existencia de Dios, para el Islam es precisamente lo contrario: se comprueba su existencia con el cambio de todo lo que no es él, un cambio que permanece gracias a su voluntad. Así pues, el arte musulmán es un medio para demostrar lo anterior: que las cosas no existen fijamente y por sí mismas, sino que están en constante cambio. Tal y como Gaya (se recordará) describía una pintura que fluye como el agua, es el arte musulmán del que está hablando Massignon. Obras que resaltan el movimiento, la fugacidad de lo retratado.

Lo que es interesante es que Massignon describe este cambio como una inanimación. Las figuras en la plástica musulmana aparecen como estáticas, como petrificadas. Y es precisamente esa falta de aliento vital lo que prueba su cambio, en tanto cosas sin sostén propio. Esta paradoja aparecía ya sugerida en el capítulo anterior: para que en el espectador se produzca un cambio, tiene éste que quedar pasivo frente a la obra; para que la pintura sea fluida, debe representar un objeto sólido, pesado, pleno de sí mismo.

Me parece que lo que Massignon sugiere es que en la representación de objetos, si se los plasma inanimados, se los está presentando sin fundamento también. Él aclara que para el artista musulmán es de importancia primordial no caer en la soberbia de pensarse creador de vida, como Dios. Es por ello que sus figuras aparecen tan artificiales y anquilosadas, porque se evitó representarlas vivas. Y, si esta vida que insufla Dios, este orden que él imprime a la naturaleza

¹⁹² Massignon, Louis, “Los métodos de realización artística en los pueblos del Islam”, *ed.cit.*, p.262.

toda es su fondo y su fundamento, es ésta la que lo sostiene, la que lo hace continuar siendo. Es así que lo no vivo, lo no creado por Dios cambia hacia el perecimiento, porque cae, sin el sostén de la voluntad divina.

La meditación que Zambrano describía frente a la obra puede verse como algo similar a esto anterior: el detenimiento es una manera del sostén, del equilibrio. La impulsividad de la serie de discursos sobre el arte que ella describe como inútiles para un verdadero acercamiento a la obra, su velocidad y violencia por comprender, los despojan de un fundamento sólido: de ese centro inamovible que la autora describe como indispensable para poder llevar a cabo el movimiento de cambio hacia la obra y por causa de ella.

Así también el objeto representado en la pintura. Entre más sólidamente está emplazado, más presencia tiene, más ser. Y sólo a partir de esta plenitud del objeto absolutamente real, absolutamente presente, puede hablarse de una pintura que fluye, que continuamente está desvelando los planos ocultos del objeto sólido. Es decir, es necesaria la solidez y la densidad para que pueda haber planos ocultos, es necesaria la presencia quieta para que pueda correrse alrededor de ella y volver; no podría darse la revelación (un proceso, un cambio en el pensamiento y en el alma de quien la sufre) si no fuera por la fijeza de la condición de lo latente.

Esta condición de las cosas que habrá de ser aceptada en su plenitud (tal como el poeta acepta la brevedad de lo que ama y acepta lo inefable de lo sagrado que lo llama), entonces, obliga a una determinada actitud frente a lo pasado. Massignon lo describe en el arte musulmán de esta forma:

No se trata, pues, de vivificar la idea por las imágenes, de erigir ante nosotros caricaturas, de remedar al Creador, de hacer revivir lo que no existe. Se trata, por el contrario, de tomar las cosas –las cosas que nosotros hemos sentido– tal cual ellas subsisten actualmente, es decir, petrificadas, inanimadas. La metáfora no pretende en

modo alguno resucitar la emoción. Para los musulmanes, consiste exactamente en tomar el recuerdo como tal, en una forma descriptiva, por lo mismo que ellos no creen que el hablar de una cosa pueda hacerla revivir¹⁹³.

Es una clase de nostalgia pasiva, que suscribe la pérdida y, aunque la sufre, no pretende revertirla. Esta nostalgia es “la unión del recuerdo a una cierta fidelidad amorosa, que tiene más de fidelidad que de amor.[...] una nostalgia del paraíso verde y fresco, que rememoran en medio del desierto de fuego y arena”¹⁹⁴. Como la entrega total del poeta enamorado, esta fidelidad a lo amado tal como fue en el preciso momento del idilio es absoluta. Massignon recoge una anécdota árabe sobre un par de enamorados, en la cual llega el día en que el amante no soporta escuchar la voz de su amada porque está haciéndolo perder a la amada que tuvo momentos antes, sustituyéndola por otra.

El fragmento que cita Zambrano en su libro es también muy significativo:

Hallach pasaba un día con sus discípulos por la calle de Bagdad, cuando les sorprendió el sonido de una flauta exquisita. “¿Qué es eso?”, le pregunta uno de sus discípulos. Y él responde: “Es la voz de Satán que llora sobre el mundo”.

[...] “Satán llora sobre el mundo porque quiere hacerlo sobrevivir a la destrucción; llora por las cosas que pasan, quiere reanimarlas, mientras caen y sólo Dios permanece. Satán ha sido condenado a enamorarse de las cosas que pasan y por eso llora.”¹⁹⁵

Este aspecto tan interesante también aparecía en San Juan: su insistencia en el olvido y su relación con la memoria y la nostalgia, respecto a la actividad creativa. Este poeta místico pone de manifiesto que es necesario olvidarlo todo, todo lo que constituye la vida del que recorre el camino místico, puesto que Dios decidirá lo que sea recordado. A la vez, el amor que se describe

¹⁹³ *Ibid*, p.280.

¹⁹⁴ *Ibid*, p.281.

¹⁹⁵ *Ibid*, p.284.

en su poesía lo es por algo que parece haberse tenido, pero se perdió (tal como el amor nostálgico del musulmán).

Zambrano habla de este sentimiento de pérdida y dolor en dos sentidos distintos, pero relacionados. El primero ya se ha descrito y consiste en la nostalgia sentida casi en prevención de la pérdida de los objetos amados, por la erosión del tiempo. Sin embargo, otro sentido para este recuerdo y esta ansia de retorno sugiere un tiempo en que la relación con lo profundo era distinta, más cercana:

Es la antigua ternura, más vieja que el amor; la fidelidad de las entrañas aquietadas que nuestra concepción moderna del amor-pasión ha olvidado. Picasso, con su memoria ancestral lo ha traído ante nuestros ojos, ha desenterrado a un antiquísimo dios o diosa; una divinidad del amor no cristalizado en una definición, pues no ha tenido que dar cuentas, ni justificarse; puro, libre. Y así más que amor, puede llamarse ternura¹⁹⁶.

Ternura porque no se estaba lejos de lo amado (recuérdese que esta ausencia es un elemento fundamental del amor, tal como aparece ahora), sino que se lo tenía. No existía la diferenciación que causa la soledad humana y su ansia de retorno, de reunión.

Esta relación entre el tiempo (entendido aquí como tiempo mítico frente a tiempo humanizado) y la forma o la individuación de los entes tiene que ver con la concepción de Zambrano de lo sagrado y de la relación que el ser humano ha tenido con ello en determinados momentos. Y tiene que ver con el carácter paradójico de su defensa de las formas, a la vez que su lamentación por ellas.

2. “El misterio de la pintura española en Luis Fernández” (1951), “La aurora en la pintura de Juan Soriano” (1954) y “Sueño y destino de la pintura” (1964)

¹⁹⁶ “Amor y muerte en los dibujos de Picasso”, *ed.cit.*, p.192.

A lo largo de los capítulos anteriores se ha visto ya en gran medida cómo funciona lo sagrado en la pintura para Zambrano. Se ha dicho que la obra es un medio privilegiado de expresión de lo oculto tanto en las personas como en la historia; en la realidad toda. Que si el arte accede al misterio de lo humano y lo sensible mejor que el pensamiento racional, hay aun obras privilegiadas que, por su presencia, ofrecen una revelación mayor. Se ha visto que para Zambrano aquello que se revela es un plano de lo oculto, lo profundo, que no se contrapone a la materialidad de los objetos presentes, sino que se encuentra *en* ella (así lo retoma, en parte, de las ideas de Ortega). Que existe cierta mirada que accede a esto profundo, comparable con una luz ígnea, que ilumina lo oscuro sin reducirlo a una superficie clara (sin eliminar su misterio) a la vez que consume y transforma. Es decir, que este plano no es accesible a la luz de la razón, de modo que para conocerlo y expresarlo es necesario acudir a tipos distintos de discurso, a miradas diferentes (tal como lo son la mística o la poética).

Se ha dicho que la obra pictórica funciona como un icono: que contiene su propia presencia (la presencia de la pintura, una cualidad que fluye y que hace a la obra siempre cambiante) y una presencia más: la del objeto pintado que en ella aparece como absolutamente presente. En esta medida, la obra es un punto de inflexión de la temporalidad. En ella la mirada se detiene, a la vez que la esencia de la pintura fluye y se presentan al espectador tanto el tiempo presente en todo su peso como el tiempo de creación de la obra y el tiempo propio de la sustancia apresada por ella (la del objeto que representa).

Ahora, pues, pretendo únicamente resolver las cuestiones que me parece han quedado sugeridas, pero no desarrolladas en los capítulos anteriores y ofrecer un esquema lo más claro posible de la forma como es y funciona el arte pictórico para Zambrano. Esta forma, puede verse ahora, es básicamente de trato con lo sagrado.

En primer lugar, me interesa atender un problema que ha aparecido a lo largo de los artículos y que me parece que desde esta perspectiva puede resolverse. Se trata de la relación entre la forma y el tiempo. En los primeros artículos, que hablan sobre la discusión alrededor de la vanguardia, la autora da a entender que la forma en la pintura es lo relativo a la vida humana, lo que alude a la realidad que nos circunda. Desde ahí Zambrano articula su crítica al nuevo arte que, falto de tierra (de fundamento), carece también de forma humana, no representa la totalidad de lo que somos, con nuestra corporalidad y sensibilidad, con nuestras pasiones y tormentos y responde, así, a un estado de cultura paralelo¹⁹⁷.

En “Una visita al museo del Prado” se hablaba de la obra como icono, como una forma que guarda un secreto, que contiene una esencia que, a la vez que ensimismada, se desborda casi. La forma se entiende aquí como un contenedor, como un medio que restringe, pero también como el modo de presentarse de dicha sustancia.

Y, finalmente, con lo anotado del artículo de Massignon sobre el arte del Islam, quedó sugerida una relación entre la forma y el tiempo, tal que únicamente en el ámbito del tiempo lineal puede hablarse de una forma: donde no hay un orden predispuesto (no hay una sola temporalidad inamovible), las cosas no pueden darse en figuras, en formas, puesto que cada una de sus partes existe individual, aisladamente. La forma como composición, como reunión armónica de unidades sólo se da donde el tiempo corre en un solo sentido y tiene duración.

¹⁹⁷ Es importante anotar que la disolución de la forma no siempre es negativa, en la visión de Zambrano. En su artículo “Pablo Neruda o el amor de la materia” (*Hora de España*, no.23, noviembre de 1938, recopilado en *Senderos*), ella describe al poeta como enamorado de la materia, una materia virginal y primigenia, lo que lo lleva a elaborar versos con formas disueltas y gastadas. En este caso, Zambrano describe un retorno a la materia primigenia no por deshumanización, sino por deseo (casi místico) de retornar a lo profundo de la tierra. Así, la falta de formas no tiene en sí un sello negativo o positivo (simplemente es un retorno a lo básico, indiferenciado, previo a la individuación), sino que es el contexto en que se presenta lo que define su interpretación.

Porque no sólo la forma; el tiempo es, en efecto, un tema de reflexión fundamental para Zambrano y se encuentra en íntima relación con la crítica cultural que lleva a cabo.

A la reducción del tiempo a un tiempo lineal, sucesivo, plano, como modo único de temporalidad, Zambrano opone la tesis de *la multiplicidad de los tiempos*. [...] Aceptando la tesis de Aristóteles sobre la diversidad del tiempo que nos lleva a una concepción del movimiento, el tiempo es el cambio en el espacio que advierte el movimiento, por lo que cada movimiento debe contener un tiempo diverso¹⁹⁸.

Para Zambrano esta multiplicidad de los tiempos refiere al tiempo subjetivo, ignorado por la concepción del tiempo como exclusivamente lineal y unívoco (el tiempo objetivo). Al recuperar la variedad de modulaciones temporales que la experiencia implica, la autora está recuperando la gravedad de dicha experiencia, está incorporándola a un pensamiento filosófico que, por tradición, la consideraba ajena al conocimiento y la verdad.

Tal como había aparecido en “Una visita al museo del Prado”, donde se narra cómo para la autora se hizo evidente la tragedia que se avecinaba sobre los españoles al contemplar las obras del museo, al traslapar un tiempo sobre el otro, esta posibilidad de convivencia de más de un momento en el tiempo tiene diversas consecuencias: por un lado, el presente no está aislado, sino que se conforma también de los pasados que saltan a él y se le agreguen, de los distintos ritmos de la experiencia (ya sea la lentitud de la meditación, ya sea lo repentino y fugaz de la revelación, ya sea la continuidad del fluir de la esencia pictórica). Por otro lado, el futuro no está aislado tampoco. Así como el pasado y el presente pueden convivir y entremezclarse, los sucesos futuros pueden hacerse, a momentos, presentes también¹⁹⁹.

¹⁹⁸ Julieta Lizaola, *Lo sagrado en el pensamiento de María Zambrano*, México, Ed. Coyoacán, 2008, pp.67-68.

¹⁹⁹ Un momento así, de revelación de la tragedia por venir (tal como la narrada en “Una visita al museo del Prado”), se encuentra en *Delirio y destino* (1989, aunque escrito en 1953), donde Zambrano narra que de pronto se le aparecen las calles de Madrid inundadas en un mar de sangre.

¿Cuál es, entonces, la relación entre este tiempo fluctuante y las formas en la pintura? A mi parecer, la relación entre ambas es ineludible y, sin embargo, compleja. En el pensamiento de la autora el presentarse en formas responde a un tiempo lineal y sucesivo. En efecto, únicamente donde la temporalidad tiene un orden fijo puede hablarse de materia también ordenada según determinada figura. Así, si en el tiempo de la vida cotidiana, en el tiempo desapercibido y de la realidad empírica (“el tiempo del principio de realidad con el que puede establecer comunicación con los demás”²⁰⁰) las formas contienen por completo las sustancias y se presentan como unívocas; en un tiempo distinto, de orden cambiante y sin restricción alguna, es razonable que las formas cesen de contener de la misma manera la sustancia (que ésta se desborde, salga de su encierro) y, también, que se ofrezcan planos distintos sobrepuestos, antes no visibles:

Las obras de la pintura, en cambio, no están –lo que se dice *estar* nunca del todo–. Van como un río; transcurren, pasan, suceden. Su lugar es el tiempo antes que el espacio del que pueden pasarse, sin duda. Ocupan el espacio abriendo otro en el que lo pintado tiembla, se adelanta y se adentra, amenazando abismarse, y se ensimisma, como algo ajeno y aun reacio a la visión²⁰¹.

Porque hay momentos privilegiados de alteración temporal. Así como lo es el sueño (relacionado con la atemporalidad), lo es el contacto con el arte. Si frente a una obra se propicia la multiplicidad de los tiempos, la alteración del ritmo y el orden del tiempo lineal, las formas, dependientes de esta sucesión, se verán también alteradas. Estos momentos en que la mirada está más atenta, en que a la conciencia se aparece lo cotidianamente no presente son instantes de aprehensión de lo otro, de lo oculto, son desgarramientos del velo (la forma) que normalmente contiene todo ello. Es así como, me parece, Zambrano habla de un acceso a lo oculto, encerrado

²⁰⁰ *Ibid.*, p.75.

²⁰¹ “El sueño de España en su pintura” en *Cuadernos de Bellas Artes*, México, D.F., enero de 1964, año V, tomo 1, p.46.

bajo la forma aparente de las cosas, en el momento de contacto con la obra de arte: porque se trata de un momento, también, de alteración temporal.

Existe otro sentido en el cual me parece puede hablarse de la relación entre el tiempo y las formas. Zambrano continuamente refiere un tiempo primigenio, previo a la disgregación violenta del hombre de lo divino y la naturaleza (previo a la racionalización de ello), tiempo en el cual el pensamiento no había individuado todos los objetos ni aislado al hombre de su entorno pleno de sacralidad.

Al comienzo del libro *El hombre y lo divino* se habla de un principio (por demás, presente a lo largo de la obra de Zambrano) que antecede al discernimiento por la razón: “en el principio era el delirio: el delirio visionario del Caos y de la ciega noche. La realidad agobia y no se sabe su nombre. Es continua ya que todo lo llena y no ha aparecido todavía el espacio, conquista lenta y trabajosa. Tanto o más que la del tiempo”²⁰². Es decir, tanto el espacio como el tiempo son conquistas, son creaciones humanas por obtener su propio espacio de vida, por construir mediante el entendimiento un ámbito de desarrollo independiente.

Por otro lado, en esta obra se describe un proceso de individuación del hombre a partir de un momento en el cual los dioses estaban inmersos en todo aspecto de la vida humana. Aquí, el hombre sentía el espacio alrededor de sí lleno de presencias que, si bien reconocía como distintas de lo que él era, impedían su soledad. La autora describe dicho estado inicial como de persecución de los hombres por los dioses:

[...] se está perseguido sin tregua por ellos y quien no sienta esta persecución implacable sobre y alrededor de sí, enredada en sus pasos, mezclada en los más sencillos acontecimientos, decidiendo y aun dictando los sucesos que cambian su vida, torciendo

²⁰² María Zambrano, *El hombre y lo divino* [1953], México, FCE, 2005, p.30.

sus caminos, latiendo enigmáticamente en el fondo secreto de su vida y de la realidad toda, ha dejado en verdad de creer en ellos²⁰³.

Aunque irremediabilmente atado a ese plano de lo otro, a esa realidad distinta, lo que el hombre hizo fue independizarse, colocar esa esfera de lo otro en un espacio alejado de su mundo y ganar su propio ser, su propio espacio. Y a pesar de que este proceso resultaba necesario frente al acosamiento de los dioses, el resultado también fue una profunda soledad del ser humano en el mundo, un sentimiento de separación con todo lo que lo rodea.

Es, sin duda, el aspecto primario, original de la tragedia que es vivir humanamente. Pues antes que entrar en lucha con otro hombre y más allá de esa lucha, aparece la lucha con ese algo que más tarde, después de un largo y fatigoso trabajo, se llamarán dioses²⁰⁴.

Es este el sentido en el que comprendo la forma de que hablan los primeros artículos: es profundamente humana porque es el momento de la diferenciación, de la individuación del hombre frente a la naturaleza y frente a los dioses. Es el signo de la presencia de la razón, humana por excelencia. Es por ello que la forma se identifica, en este contexto, con el humanismo.

Y es en este sentido que Zambrano habla de una nostalgia en el artista (mencionada al final del capítulo pasado): él se lamenta existir en soledad, lamenta su forma diferenciada y apela a un momento en que no era así²⁰⁵. Sin embargo, es un estado profundamente paradójico, puesto que se tiene que vivir en este momento de separación para que ocurran momentos de contacto con lo sagrado tal como se presentan en la pintura. Es decir, no podría darse la revelación si no fuera por la calidad de oculto. Necesitamos las formas para acceder a las sustancias que ellas

²⁰³ *Ibid.*, p.27.

²⁰⁴ *Ibid.*, p.28.

²⁰⁵ “Solamente el hombre en la plenitud de su soledad, perdido en el mundo y tembloroso, [...] sólo así puede nacer la necesidad de fijar las imágenes en la pared de la cueva o en la superficie de la peña. Sólo el hombre desvalido, prisionero de su tiempo instantáneo puede sentir la necesidad de apresar las sombras”. (Zambrano, “España y su pintura”, *ed. cit.*, p.75).

contienen, que confinan. Y, además, el contacto con aquello no puede prolongarse mucho puesto que, se ha visto, es el contacto también con lo más terrible tanto de la realidad como de nosotros y en determinado momento se necesita volver a la seguridad de la independencia, de la incomunicación .

Ahora bien, el primer artículo que comentaré en esta sección nos trae a la vista varios aspectos de la pintura que hemos ya observado antes: la fluidez de la pintura, su calidad de inacabada y su movimiento. Sin embargo, lo que me interesa resaltar es la importancia que Zambrano dota, en este texto, al origen de las artes y, en particular, al lugar y modo de darse primero la pintura. En “Sueño y destino de la pintura”²⁰⁶ Zambrano describe este arte como nacido de las cavernas, como un medio para apresar las almas de los seres que se desea poseer.

Fuese la caza o cualquier otra forma de apropiación el ansia que acuciaba a aquellos “pintores” –a aquella sociedad, más bien– se trataba de arrancarle el alma a aquellos seres y tenerla allí, ni viva ni muerta: viva, mas desprendida y apresada. El alma, el alma que es el “ser” para el que todavía no ha hecho filosofía, y para el que sueña²⁰⁷ .

Ya en “La destrucción de las formas” había descrito la autora al arte pictórico como un rito, como el gesto de ofrecimiento que hace de algo natural un objeto simbólico, cargado de sentido de lo sagrado. Aquí Zambrano recuerda que la pintura tiene en sus comienzos no un propósito únicamente mimético, no pura imitación causada por un asombro original sino, una apropiación por la figura, un gesto de magia que extrae por medio de la representación la esencia de lo representado.

Y, para ella, este origen es determinante. En “España y su pintura” también se trabaja este aspecto. Ahí Zambrano describía que, a diferencia del origen semidivino de la poesía y la música

²⁰⁶ María Zambrano, “El sueño de España en su pintura”.”, *Cuadernos de Bellas Artes*, año V, no.1, México, enero de 1964, pp.45-50. Después, como “Sueño y destino de la pintura”, en *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Acanto, pp.91-98.

²⁰⁷ *Ibid.*, p.48.

(traídos al hombre por algún dios), la pintura es únicamente hija del hombre. Si aquéllas fueron entregadas como don divino para el consuelo del ser humano, el arte pictórico surge solamente del trabajo y tiene siempre una intención práctica. La pintura es un hechizo y tiene determinada finalidad. “Imagen hechizada; tal es la obra plástica, ante todo, revela la doble condición de la soledad humana: trabajo y encantamiento”²⁰⁸. Su condición de obra, de producto del esfuerzo y no de la inspiración, es fundamental, puesto que, en esta medida, resulta la más humana de las artes. El carácter de encantamiento es precisamente el que nos ocupa en “Sueño y destino de la pintura”.

Es importante anotar que, si para Zambrano el alma apresada por estas primeras pinturas es equivalente al ser, la percepción de una obra de arte en efecto es una búsqueda de ser, de cierta plenitud de la que se carece. Así, dado que transmite ser el arte es un determinado tipo de realidad también. Zambrano está descartando toda concepción estética que considere a las obras separadas de la realidad humana, recordemos. También está defendiendo que en el arte (tanto en su creación como en su recepción) puede generarse conocimiento de una validez equivalente al conocimiento filosófico. Así, siendo la pintura una de las más corpóreas de las artes, la realidad que conforma es también material y en este sentido hablará a quien se acerque a ellas. La pintura, dice Zambrano, fiel a su origen oculto en una caverna, nos habla siempre como en secreto, dando la impresión de revelar algo que debería permanecer oculto. Es decir, tanto la forma de la revelación (siempre paradójica, manteniendo el misterio de lo revelado) como lo hecho visible por ella comparten aspectos de nuestra realidad: su calidad dual de aparente y profunda y, por otro lado, su materialidad.

²⁰⁸ Zambrano, “España en su pintura”, *ed. cit.*, p.76.

El origen de la pintura es fundamental, entonces, porque determina la forma de la visión. En “La aurora de la pintura en Juan Soriano”²⁰⁹ Zambrano conecta el nacimiento del arte pictórico con el tipo de luz que lo representa, explicando así esta relación que antes aparecía como poco clara:

Y la pintura es la más misteriosa, e intelectual al par, de las artes. Nacida en una cueva a la luz vacilante y viva de la antorcha, o de la mariposa de aceite, la misma luz que alumbra delante de los retratos de los muertos, la que se enciende a las ánimas del purgatorio. No es la luz natural la que originó la pintura, [...] sino más bien la sombra desgarrada por un rayo de luz en un instante para que el misterio de la imagen, ánima, fantasma real, aparezca y quede fijado para siempre. Cosa del otro mundo, aparición, misterio que se hace visible hiriendo la pupila y el ánimo²¹⁰.

Dos aspectos importantes de las primeras manifestaciones de la pintura la determinan en su desarrollo: en primer lugar, su calidad de encantamiento, de hechizo para apresar el alma o el ser de las cosas y, en segundo lugar, su situación de ocultamiento, la clase de espacios en que primero se dio, donde lo pintado no estaba a la vista de todos, donde la luz no era la natural. Así, una pintura nacida como trabajo y no como don, nacida en un ámbito oscuro y con el propósito del hechizo que permite apropiarse de algo se manifestará, en cualquier momento histórico, como un arte plenamente humano y que, por lo tanto, expresa y deja conocer su vida y espacio material; como un arte que busca siempre detener o contener alguna esencia de lo representado y que lo hará, necesariamente, bajo una forma que la sujete, es decir, de un modo que no la despoje de su calidad de oculta. Cada arte, para Zambrano, reitera su origen:

Y así, por paradójico que parezca, una obra de arte está más abierta al futuro cuanto más fiel y verdaderamente reitere su gesto inicial, porque lo inicial de las acciones esenciales del hombre, lo más humano del hombre, es ese abrir el futuro, ensanchar la herida por

²⁰⁹ *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Acanto, 1991, pp.223-234. Fechado en Roma el 19 de diciembre de 1954, formó parte del *Catálogo de la exposición “Óleos y acuarelas de Juan Soriano”* en el Salón de la Plástica Mexicana, México, D.F., marzo de 1955.

²¹⁰ *Ibid.*, p.224.

donde la luz irrumpe, la luz que revela y que conforma lo que aún no dio la cara, el misterio de las cosas²¹¹.

Es decir, es lo auroral lo que otorga continuidad histórica a la pintura, su capacidad de abrir luz entre las sombras. Sólo mientras se mantenga fiel a este principio, que es la intención que alimentó su origen, permanecerá en la posibilidad de seguirse dando²¹².

Este carácter auroral es lo que en la actualidad devuelve a la pintura a sus comienzos, a ser profecía, anunciación, acción sagrada (más allá de mágica). El callejón sin salida a que habían llegado los abstraccionismos y el surrealismo se ve resuelto en una obra como la de Juan Soriano, que regresa a lo figurativo (a la forma perdida), pero siempre en este modo de presentarse y presentar: que, similar a la Anunciación, lo que los cuadros pinten sea “el misterio del instante en que el pasado y el futuro se anudan, se hacen [...] el instante entre todos, pues todo el pasado desemboca en él y se descifra, se hace explícito y actual por el futuro; instante que es acto, que actualiza el pasado por el futuro que se abre”²¹³.

Hay una segunda función de la pintura auroral que me parece de enorme interés, en este artículo: las obras con este carácter también cumplen la tarea de ubicar los objetos del mundo en un espacio y en un orden, colocarlos según determinada armonía. Esto tiene la importancia de que, para Zambrano, así es como la pintura redime los objetos y seres excluidos del orden cotidiano: estableciendo su propia organización, dota a cada uno de un sitio, de una presencia merecida. “La pintura de Juan Soriano [...] es encuentro de los primeros acordes, de las primeras equivalencias y reducciones, como si fuera midiendo el espacio que a cada criatura corresponde,

²¹¹ *Ibid.*, p.225.

²¹² Recuérdese que este aspecto era el que Zambrano consideraba determinante de la diferencia entre una verdadera obra de arte y la que no lo es: si presenta al objeto en su absoluta mismidad, si ofrece esta verdad oculta bajo los objetos. Y es éste el carácter que dota a la obra de efecto sobre el espectador.

²¹³ *Ibid.*, p.226.

y al figurarlas las integra en una órbita”²¹⁴. La plena presencia de que gozan las obras auténticas como la de Soriano, puede decirse, tienen entonces no solamente el efecto de revelar por momentos algo de lo oculto bajo la realidad y las cosas, sino también dotar a éstas de un sitio dentro del pensamiento, dentro de lo considerado verdadero. Me parece que el posicionamiento de las cosas por medio del arte de que Zambrano habla en este artículo se refiere a que la obra artística también aporta conocimiento, puesto que también conforma nuestro imaginario, construye al lado de los conceptos de la razón el mundo que proyectamos a nuestro alrededor. Al aparecer pleno en una pintura, el objeto se plantea como una realidad.

Ahora bien, “El misterio de la pintura en Luis Fernández”²¹⁵ ofrece un último punto a considerar en este momento, que es la siempre presente localización de lo que en sus artículos reflexiona Zambrano. Me refiero a que su pensamiento sobre la pintura gira alrededor, generalmente, de la pintura española. Y no únicamente por posibilidad de medios (es verdad que en la mayoría de los casos ella tuvo una relación personal con el pintor de quien habla), sino por convencimiento y por la constancia y fidelidad de la contextualización de su pensamiento.

Porque ya es claro para este punto que cuando la autora refiere el plano de lo sagrado no está aludiendo a un espacio ultraterreno, separado de nuestra realidad, sino que para ella justamente lo sagrado corre por dentro de cada cosa de este mundo, lo sostiene en su materialidad y en su presencia. Sin embargo, aún en ocasiones parecería que su pensamiento no halla un piso fijo donde ubicarse. Es por esto que me parece muy significativo que para Zambrano el paisaje de España tenga una trascendencia en la historia de su pintura, que para ella la religiosidad de su pueblo determine el modo de su expresión artística. Para Zambrano, es absolutamente

²¹⁴ *Ibid.*, p.233.

²¹⁵ *Índice*, núms. 251-252, Madrid, agosto de 1969, pp.34-37.

fundamental que lo que está diciendo (sin importar los campos semánticos a donde inevitablemente nos lleve su lenguaje) lo dice desde determinado momento histórico y respecto a determinado lugar.

Así, por ejemplo, en el artículo sobre Luis Fernández a ella le interesa decir que la fidelidad que ve en su obra es perteneciente a la pintura española toda, abundante en intensidad y profundamente sustancial. Y establece una relación entre esto y el paisaje y tierra de España, que parecen manifestarse al mismo tiempo que se ocultan.

Y esa, justamente, se nos figura que sea la definición de lo plástico. Un paisaje, un objeto, un rostro humano son plásticos cuando, al mismo tiempo que ofrecen una generosa manifestación que “da la cara”, guardan y reservan una posibilidad inagotable de manifestaciones: materia que no ha sido enteramente absorbida por una forma y que parece engendrar, con no se sabe qué elemento fecundante, una serie de formas posibles e igualmente reales, que se insinúan, que se presienten. Por eso, lo plástico es silencio: el silencio de algo que no se decide a dejarse revelar²¹⁶.

Es ésta la forma como la pintura española es profundamente religiosa, independientemente de la cualidad profana o sacra de sus contenidos.

Y no he visto ni un solo cuadro profano de Fernández... Mas, como reservamos el nombre de religioso para lo que se deriva de una religión declarada, diremos mejor que toda su pintura, ella y hasta sus temas, son sagrados. Ella, por su fidelidad a la luz de los misterios, a la luz cálida, entrañable, que ilumina y entenebrece todos sus cuadros, hasta los que parecen no tenerla.²¹⁷

Así es como el arte aporta conocimiento y puede pensarse que nos ofrece verdades. No las ofrece por medio de contenidos (en este sentido refuta Zambrano la crítica de Platón al arte de no conocer aquello que representa), sino que es un modo de aparecer, un espacio en el cual la mirada

²¹⁶ *Ibid.*, p.34.

²¹⁷ *Ibid.*, p.36.

tiende hacia lo meditativo y lo visto puede devenir revelación²¹⁸. “[E]l arte hace uso de un conocimiento que mantiene secreto. Y un secreto que, mostrado, lo sigue siendo, es un misterio. Y así, aun los secretos de la vida humana son misterios cuando el arte los toca”²¹⁹.

El presentar a la pintura con esta función reveladora de lo sagrado es, entonces, no sólo una respuesta frente a la serie de posturas que exigían del arte determinada serie de contenidos para validarlo²²⁰, sino que es parte básica de la crítica al racionalismo que permea toda la obra de Zambrano. En este aspecto, ella sigue las concepciones de Rudolf Otto acerca de las elaboraciones puramente racionales sobre lo irracional en este mundo: no puede reducirse la experiencia de lo sagrado a un discurso lógico, contener el sentimiento religioso en conceptos cerrados y fijos; hay un grado de inefabilidad en el ámbito de lo sagrado que necesita reconocerse como tal y experimentarse como tal.

Traducido por Fernando Vela y publicado en la *Revista de Occidente* (1925), el texto de Otto *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios* fue, según las palabras de Zambrano²²¹, uno de sus puntos de partida para la amplia reflexión que desarrolla acerca de lo sagrado y el sentimiento religioso en el hombre. En este texto de Otto, resulta fundamental el modo como se da el acercamiento a lo numinoso²²². Él trabaja diversas formas de comunicarse la

²¹⁸“Existen lugares privilegiados en toda realidad, aun en esa extraña realidad que es una obra de humana creación, lugares en que se crea un medio de visibilidad, donde la claridad se hace transparencia y la oscuridad se aclara en misterio” (Zambrano, “La obra de Galdós: *Misericordia*”, *ed. cit.*, p.23).

²¹⁹ Zambrano, “La aurora de la pintura en Juan Soriano”, *ed. cit.*, p.224.

²²⁰ No solamente me refiero a la condena platónica. También hay que anotar que para principios del XX la discusión sobre el arte comprometido se encontraba ya en un punto bastante álgido, en el cual la mayoría de las veces se lo juzgaba únicamente con base en las anécdotas o imágenes que retrataba cada obra.

²²¹ “El descubrimiento de lo sagrado también se lo debo, o estaba propiciado por un libro apasionadamente leído en mi adolescencia, publicado por la Revista de Occidente, de un autor alemán, Rudolf Otto, *Lo santo*, y yo me di cuenta de que no era lo santo sino lo sagrado” (Zambrano, “A modo de autobiografía”, *Anthropos* núm. 7071, 1987, p.72).

²²² Para Otto, lo numinoso es aquello dentro de la esfera de lo religioso que está más allá de toda explicación y de toda razón. Se encuentra en el fondo de todas las religiones (la reflexión de Otto no gira alrededor de ninguna práctica religiosa en particular, sino del sentimiento religioso en general) y no se puede definir estrictamente, más

experiencia de lo numinoso (separadas en directas e indirectas): por medio de determinada actitud de solemnidad o respeto (un cierto tono de voz, la pasividad o el silencio) o por medio de la expresión de sentimientos que se asemejen al religioso, tal como el de lo grotesco o temible o el de lo sublime. Para él, es por medio de la expresión de lo sublime que el arte intenta transmitir un sentimiento religioso. Si bien en Otto hay una cierta clasificación de distintas manifestaciones artísticas en la historia como más o menos efectiva expresión de lo sublime, es de anotarse que, en general, él hace referencia a manifestaciones visuales y poéticas.

Así, al acercarse al sentimiento religioso por medio de discursos visuales o metafóricos (pintura y, más usualmente, poesía), Zambrano está siguiendo un pensamiento como el de Otto, que encuentra este fondo de lo sagrado no en las palabras litúrgicas o ritos particulares de determinada religión, sino más bien en un modo de darse la expresión y vivencia de dichas palabras y, especialmente, en este tipo de discursos artísticos que, con sus particulares medios expresivos (ajenos a los conceptos fijos y a una razón con pretensiones objetivistas), procuran evocar un sentimiento y provocar una experiencia que semeje la de lo sagrado. A Zambrano, entonces, no sólo le interesa hablar de lo sagrado por estos medios y no en determinada práctica religiosa, sino que por medio de esta elección, está tomando una postura crítica respecto al trato de lo inefable.

Es decir, la manera de tratar lo sagrado que tiene la autora es crítica en dos sentidos: el primero, respecto a un racionalismo científicista, defiende el volumen emocional del ser humano (tanto sus pasiones como sus dolores y, en particular, el sentimiento religioso) y la vida interna como igualmente válida que la externa y objetiva; el segundo sentido es una crítica a la manera

que por aproximación a partir de sus modos de darse, a partir de los sentimientos que produce o las formas de expresión que se le acercan.

como determinadas tradiciones (la cristiana, por ejemplo) intentaron reducir a lo expresable, a lo racional, todo el plano de lo sagrado, despojándolo de su inherente misterio. Es por esto que para Zambrano es tan importante resaltar siempre (no hay caso en que hable de revelación y no mencione este aspecto) que por más que se abra lo oculto para su visión fugaz, en ningún punto pierde su calidad de profundo y secreto.

Conclusiones

A lo largo de esta lectura queda despejada una idea fundamental que corre detrás de los diez artículos de Zambrano: que la obra pictórica es un espacio de visibilidad, de apertura de posibilidades, un ámbito de revelación, donde los objetos, las personas y los sucesos que no encuentran cabida en el orden racional pueden hallar un espacio y un orden propios. A Zambrano le interesa observar que el acercamiento que propone el arte puede abrir posibilidades inexploradas por el pensamiento más canónico. Si el discurso racional niega la transitoriedad de los objetos en el mundo, negando así también su corporalidad; si ignora los volúmenes incognoscibles de la realidad y los planos profundos del ser humano (sus pasiones, sus terrores, su religiosidad), está ofreciendo una visión parcial y trunca de lo real.

En esta medida, el pensamiento de Zambrano acerca del arte plástico es el de un arte interconectado con diversos aspectos del ser humano: así como apela a su sensibilidad, tiene también un carácter político, un carácter epistemológico y una fundamental relación con el sentimiento religioso. Y en todos estos ámbitos se trata de un arte que ejerce un cambio: el contacto con la obra es una constante sugerencia, ya sea acerca de lo que la obra misma es (las formas y corrientes que la constituyen), acerca del espectador, acerca de la sociedad en que se presenta o la realidad misma.

Por medio de la selección de artículos y su ordenamiento, quise sugerir que estos diversos espacios de acción de la obra corresponden con momentos de la reflexión de Zambrano. Por un lado, la observación de cómo el arte se presenta en una sociedad, cómo en unas ocasiones está relacionado con las élites y en otras se identifica con el pueblo, corresponde con el momento de la descripción y el comienzo de un análisis que después se tornará más crítico. Por otro lado,

cuando Zambrano mira en detalle la actividad del pintor y los efectos sobre quien mira la obra, puede observarse un paso más hacia el planteamiento de una propuesta: la autora ya deja dicho que la pintura es más que sí misma, que puede incluir más tiempos y más contenidos que el tema de que trata; que hay un sentimiento que sobrecoge al artista y lo impele a crear; que la experiencia de acercamiento a una obra tiene un carácter distintivo de alteración al espectador. Todo esto se ve finalmente resuelto en la propuesta global (pues no habla únicamente de la obra de arte) de un mundo con más planos que el presente y de un arte que provoca el momentáneo contacto con algo de aquello que permanece siempre oculto en la materialidad de las cosas y en los momentos que conforman la cotidianidad.

Este trabajo no trata, pues, más que de una propuesta de lectura de estos artículos: es un intento de ordenamiento y de interpretación que procure imitar el movimiento de las ideas de Zambrano y reconstruir una posible progresión.

En el primer capítulo, así, lo puesto en relieve es, por un lado, el discipulado inicial de Zambrano de Ortega y, por otro, el hecho de que se trata de una autora desde sus comienzos intensamente preocupada por su entorno social. Es un intento de describir, mediante la narración de las diferencias que fueron surgiendo entre la autora y su maestro, cómo en ella desde un principio el pensar filosófico estuvo unido a un pensar político y cómo para la autora, claramente, el discurso es acción en sí mismo, es decir, que la dirección y el modo de pensar y hablar tienen tanto peso político como las acciones más patentes. Esto es fundamental porque nos da una pauta para comprender mejor su tipo tan especial de escritura y la notoria diferencia de su pensamiento respecto al canon filosófico tradicional e incluso del siglo XX. Si el modo mismo de la expresión es un hacer político, para Zambrano será fundamental desarrollar un modo de expresarse propio y distinto, sugerente de corrientes de pensamiento alternas y de vías de conocimiento no clásicas.

El distanciamiento con Ortega me parece interesante también porque es un momento en el que, puede decirse, se asiste a la génesis de las ideas propias de la autora que después constituirán su particular propuesta sobre, en este caso, el arte y cómo aporta determinado tipo de conocimiento. Pienso que los puntos en los que ella difiere de Ortega (que haya un volumen de la realidad inaccesible para la razón, que haya también en el ser humano elementos inexplorados e ilimitables por el pensamiento, y la necesidad de un saber que los abarque) serán en los que pondrá después más énfasis, pues representan para Zambrano el espacio donde la lucha por la apertura debe librarse.

En este momento, para llegar al punto de describir las respuestas que Zambrano da a la cuestión de la obra, su creación y su recepción, me pareció importante tener un antecedente de qué tanto de esas respuestas estaba ya dicho y qué carácter y nuevos contenidos nos proporcionó la autora.

El primer capítulo contiene también un breve análisis de la relación, en la época referida, entre las ideas de Heidegger y Ortega y Gasset y queda sugerido que en dicho momento Zambrano habrá tenido poca relación con el primero o, en tal caso, una relación mediada por su maestro. Esta es una discusión que tendría que desarrollarse más ampliamente; para los efectos de este trabajo, se deja únicamente como un esbozo y una vía de reflexión.

Tras lo anterior analizo la postura de Zambrano frente a las discusiones de su época acerca del arte, desde la idea de que su crítica a la vanguardia se inserta en su reflexión sobre la crisis del racionalismo. La corriente más en boga era la del arte por el arte, que proponía un arte puro, que no contuviera nada más que su propia forma; en poesía, se trataba de versos que no hablaran más que de sí mismos, que carecieran de emoción o concepto alguno, que fueran únicamente fabricación poética. Para Zambrano, la estilización resulta en deshumanización. La

interpretación de la autora sobre las corrientes cada vez más formales del arte de su tiempo da a entender una de las características más interesantes que ella adjudica al arte: el reflejar las fuerzas y el flujo subyacentes a la cultura de su momento.

Y, por otro lado, esto abre el problema de la forma. Se trata, en mi opinión, de un tema básico a analizar para comprender la idea que Zambrano tiene de arte, de obra y de ciertas técnicas. Es bastante compleja, en ocasiones confusa y habría de observarse muy en particular. Lo que aquí queda sugerido es la relación de la forma con el tiempo. La forma se entiende como una especie de contenedor, un límite que captura una esencia o materia (así se entiende cuando Zambrano describe la pintura como un icono que contiene la presencia que aquello que representa, a la vez que contiene su propia esencia). Por un lado, las vanguardias que desintegran la forma semejan un retorno a lo indiferenciado, a un momento previo a la humanización de la naturaleza, a su comprensión por el *logos*; es decir, a un momento de trato con la materia primigenia y con lo sagrado. Aquí, el tiempo de lo humano es el tiempo de lo individuado, de lo ordenado, y es un tiempo lineal; de esta manera se relaciona la forma con la temporalidad lineal: sin un orden en el tiempo, una consecución y continuidad, no podría darse la forma, entendida como una figura, una composición, un ordenamiento y la delimitación de entidades individuales.

En el segundo capítulo abordo también la relación de Zambrano con la obra de Nietzsche. Por su amplitud, este tema no puede desarrollarse de modo completo en este trabajo; queda puesta en relieve la influencia que en términos políticos (según su lectura española inicial) y en términos retóricos habrá tenido Nietzsche sobre Zambrano. Es claro que en conceptos filosóficos y tendencias de pensamiento este autor tiene abundante eco en la obra de Zambrano; sin embargo, en este trabajo únicamente está analizada la presencia de la obra de Nietzsche según su recepción inicial en España y, en particular, en relación con Ortega.

En relación con esto, queda cada vez más clara la postura propia de Zambrano frente al arte: le interesa su deselitización, su retorno a la tierra, a la vida humana y su entorno. Le interesa, me parece, proponerlo como un modelo de apertura, de pluralidad de discursos, frente a la filosofía occidental que ella mira como estancada y ya estéril.

La idea de revelación es parte de esta propuesta del arte como apertura de posibilidades y es uno de los puntos centrales del análisis de Zambrano. Al respecto, apunto que lo revelado refiere a varias cosas: lo oculto en el ser humano, sus pasiones, terrores y deseos profundos; lo oculto bajo la historia presente, un flujo continuo que funde pasado, presente y futuro; en última instancia, lo sagrado.

Zambrano pone siempre especial acento en la dialéctica entre lo oculto y lo revelado. No puede darse la revelación por la pintura si no se encuentra aquello que se revela antes oculto. Y al mirarse no puede permanecer en visibilidad, ni perderá, aun durante esos momentos, su carácter de profundo. Es por ello que la autora nos recuerda que la pintura habla siempre como en secreto; fiel a su origen en la caverna, ofrece siempre un mensaje esquivo que requiere determinadas condiciones para ser percibido.

Cada una de estas distintas revelaciones producirá un distinto efecto en quien la vive: aquí es fundamental el aspecto experiencial del contacto con la obra. Si bien se sabe que el desvelamiento es como un rayo, momentáneo e intensamente iluminador, los efectos producidos no pueden generalizarse. Con este aspecto de experiencia está relacionado el rechazo general de Zambrano a las teorías particulares de las artes: es de notarse que ni para propósitos de su elaboración filosófica acude a ellas.

Respecto a esta experiencia surge una cuestión interesante: si bien para Zambrano la condición ideal para que se dé el desvelamiento es la meditación, el detenerse frente a la obra,

dicha revelación se describe como un movimiento, un cambio repentino. Esta diferencia entre los ritmos, sin embargo complementarios en un mismo proceso, es uno de los problemas más sugestivos que surgieron a lo largo del desarrollo de este trabajo.

Y aquello que produce revelación es lo que está pleno, lo que está en sí o, como también lo nombra Zambrano, lo elemental: lo enteramente cumplido, concordante consigo mismo. Esto se relaciona con el último capítulo que trata del amor. Queda sugerido que esta búsqueda de plenitud es una búsqueda de *ser*, y el producto de un sentimiento de nostalgia por lo perdido. Se extraña el momento, ya mencionado, de lo indiferenciado, en que la máscara de lo humano no se había puesto aún y se vivía en trato con los dioses. En el caso de los artistas, esta nostalgia se expresa en creación, en intentos por redimir la pérdida sin embargo irreparable.

Como referencia fundamental para comprender lo que expone Zambrano sobre la nostalgia y el sentimiento amoroso, está la poesía de San Juan de la Cruz. El análisis de sus versos reveló varias metáforas que la autora recupera (fundamentalmente la de la llama “que consume y no da pena”) y, en general, permitió observar un discurso en el cual diversos elementos visuales son utilizados para explicar procesos espirituales. Es de suponerse que cuando Zambrano habla de elementos tales como la mirada, la luz y la imagen, está utilizando los términos más que literalmente, en un modo metafórico para describir los procesos que ocurren en el espectador y la serie de elementos involucrados en la revelación de conocimiento.

En este sentido, cabe comentar un aspecto presente en todo lo anterior, pero quizá no suficientemente clarificado: si bien Zambrano en efecto está interesada en decir que mediante el arte puede obtenerse conocimiento, es importante considerar que en numerosas ocasiones cuando ella refiere los procesos visuales llevados a cabo por las obras (por ejemplo, la iluminación de ciertos objetos o la desintegración de las formas) está hablando, metafóricamente, de procesos de

pensamiento (la concentración sobre determinado objeto, la deshumanización). En esta medida, puede pensarse que las pinturas mismas que Zambrano describe serían elementos utilizados como metáforas visuales concretas para explicar las ideas que la autora tiene sobre los distintos acercamientos a la realidad.

Esto es, finalmente, una aplicación de la razón poética, entendida como un pensamiento distinto del racional (conceptual y lógico) y basado en el proceso metafórico de referir tácitamente un elemento mediante la descripción de otro: Zambrano nos demuestra, en breves artículos, este método por el cual el pensamiento da una vuelta, busca desvelar lo oculto desde vías tangenciales, intenta aprehender la realidad sin desmaterializarla, sin desmenuzarla, sino buscando sus más ricas manifestaciones y asumiéndola en su plenitud.

Desde principios del siglo XX, tal como Zambrano presenció, el pensamiento sobre el arte se encuentra paulatinamente más confundido, frente a obras que cada vez se ajustan menos a parámetros fijos, que van hallando nuevos espacios de intervención y nuevos medios materiales. Esta apertura de los parámetros de creación artística ha provocado que diversas teorías que pretenden explicar al arte en sí mismo o según una sola perspectiva (ya sea la política, la institucional, la técnica) fallen en sus propósitos de comprenderlo plenamente. Dentro de este panorama, la propuesta de Zambrano es de enorme valor porque nos propone un arte interconectado con todo aspecto de la vida humana (el sentimental, el político, el cognoscitivo) y porque lo plantea como toda una forma de mirar la realidad, más que únicamente la imitación o elaboración sobre ésta.

Para ella, pensar mediante el arte es una forma alterna de pensar, respecto a la lógica racional. Con cada obra accedemos a modos distintos de comprender, a nuevos caminos para

acercarnos no sólo a aquello de que la obra habla, sino a lo que en ésta encontramos en común con nuestra propia vida y entorno.

Por esto el arte es para Zambrano tan profundamente político, a mi parecer. Esta libertad que la obra promueve es la postura que ella sostiene: su lectura de la crisis social no va enfocada tanto hacia un cambio de orden gubernamental o ideológico. Ella no propone que el esquema de poder sea invertido: al hablar de esta libertad, se está oponiendo a toda exclusión, a todo desconocimiento. Ni la filosofía debería ser hegemónica respecto a las artes ni tampoco estas últimas respecto a aquélla. Ambas aportan conocimiento, ambas transforman este mundo. Lo que a Zambrano interesa es, primordialmente, que ningún aspecto de lo humano sea dejado de lado. Que vivamos en plena aceptación de nuestra existencia paradójica, en ocasiones desesperante, en otras causa de éxtasis. Para Zambrano, las obras plásticas contribuyen a volvernos capaces de redimir nuestra íntima condición.

Bibliografía

Directa

- Zambrano, María, “Nostalgia de la tierra” [1933], *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Acanto, 1991, pp. 15-22.
- _____, “La destrucción de las formas” en *El Hijo Pródigo*, México, año II, vol. IV, núm. 14, 15 de mayo de 1944, pp. 75-81 [Edición facsimilar México, FCE, Colección de Revistas Literarias Mexicanas, 1983].
- _____, “Amor y muerte en los dibujos de Picasso” [1951] , *España, sueño y verdad*, Madrid, Siruela, 1994.
- _____, “Picasso en Roma” [1953], *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Acanto, 1991, pp. 163-170.
- _____, “Una visita al museo del Prado” [1955] , *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Acanto, 1991, pp. 47-60.
- _____, “La aurora de la pintura en Juan Soriano” [1955], *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Acanto, 1991, pp. 223-234.
- _____, “España y su pintura” [1960] , *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Acanto, 1991, pp. 69-90.
- _____, “La pintura de Ramón Gaya”, *Ínsula*, Madrid, año XV, núm. 160, 1960, pp. 3 y 7.
- _____, “El sueño de España en su pintura”, *Cuadernos de Bellas Artes*, México, D.F., año V, núm. 1, enero de 1964, pp. 45-50.

_____, “El misterio de la pintura en Luis Fernández” en *Índice*, Madrid, 1969, núms. 251-252, pp. 34-37.

_____, *Filosofía y poesía* [1939] , México, FCE, 1987.

_____, “San Juan de la Cruz (De la ‘Noche oscura’ a la más clara mística)”, *Sur*, Buenos Aires, año IX, núm. 63, diciembre de 1939, pp. 43-60.

_____, “La destrucción de la filosofía en Nietzsche”, en *El hijo pródigo*, año II, vol. VII, núm. 12, 15 de febrero de 1945, pp. 71-74.

_____, *El hombre y lo divino*, [1953], México, FCE, 2005.

_____, *La España de Galdós*, [1960], Madrid, Endymion, 1990.

_____, “Un frustrado ‘pliego de cordel’ de Ortega y Gasset”, en *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, núm. 89, 1963, pp. 187-196.

_____, “Verdad y ser en la pintura de Armando Barrios”, *Anthropos (suplementos)*, Barcelona, núm. 2, 1987, pp. 34-36. *Algunos lugares de la pintura*, Acanto, Madrid, 1991, p.252.

_____, *Delirio y destino*. Madrid, Mondadori, 1989.

_____, *Esencia y hermosura. Antología*. Selección y prólogo de José-Miguel Ullán, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2010.

Indirecta

Abellán, José Luis, *María Zambrano, una pensadora de nuestro tiempo*, Barcelona, Anthropos, 2006, pp. 102-105.

Blasco Pascual, Francisco J., *Poética de Juan Ramón*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1982, pp. 271-303, “Capítulo III. Poesía frente a literatura”.

- Claudet, Francisco, *Los orígenes culturales de la II República*, México, S.XXI, 1993, pp. 127-147, “4. Una generación literaria neorromántica”.
- Clemente, José Edmundo, *Ortega y Gasset, estética de la razón vital*, Buenos Aires, Ed. La Rreja, 1956.
- Gaos, José, *Obras completas, X- De Husserl, Heidegger y Ortega*, México, UNAM, 1999, pp. 231-270, “Ortega y Heidegger”.
- Gaya, Ramón, *El sentimiento de la pintura (diario de un pintor)*, Madrid, Arión, 1960.
- Lizaola, Julieta, *Lo sagrado en el pensamiento de María Zambrano*, México, Ed. Coyoacán, 2008.
- Maillard, Chantal, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*, Barcelona, Ed. Anthropos, 1992.
- Maillard, María Luisa, *Estampas zambranianas*, Valencia, Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2004, pp. 97-118, “Machado, Ortega y Zambrano ante la teoría del ‘arte por el arte’”.
- Massignon, Louis, “Los métodos de realización artística de los pueblos del Islam”, en *Revista de Occidente*, tomo 38, vol. 4, 1932 (octubre, noviembre, diciembre), pp. 257-286.
- Moreno Sanz, Jesús, “Introducción. El lamento de Eurídice”, en *La razón en la sombra. Antología crítica de María Zambrano*, Madrid, Siruela, 2004, pp. 15-48.
- _____, “Cronología y genealogía filosófico-espiritual” en *La razón en la sombra, antología crítica*, Madrid, Siruela, 2004, pp. 673-730.
- Murcia Serrano, Inmaculada, “Lo numinoso y lo sagrado. La influencia de Rudolf Otto en el pensamiento religioso de María Zambrano”, texto presentado en el XL Congreso de Filósofos Jóvenes en Sevilla, 2003: “Religiones, mitos e ídolos”.

Nietzsche, Friedrich, *La ciencia jovial. "La Gaya Scienza"*, trad. José Jara, Caracas, Monte Ávila Editores, 1990.

_____, *Más allá del bien y del mal*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Buenos Aires, Alianza, 1997.

Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote* [1914], ed. Julián Marías, Madrid, Cátedra, 2007.

_____, "Sobre el punto de vista en las artes" [*Revista de Occidente*, 1924], en *Goethe desde dentro. El punto de vista en las artes*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1940, pp. 96-118.

_____, *La deshumanización del arte* [1925], Barcelona, Planeta, 1985.

_____, *Goethe desde dentro. El punto de vista en las artes*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1940.

_____, *Estudios sobre el amor* [1941], Navarra, Ed. Salvat, 1971.

_____, *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela* [1964], Madrid, Espasa-Calpe, 1984, pp. 160-214.

_____, *La rebelión de las masas: Con un prólogo para franceses y un epílogo para ingleses*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1955.

_____, *Obras completas, tomo IV – 1926/1931*, Madrid, Santillana Ediciones, 2005, pp. 760-764.

Ortega Muñoz, Juan Fernando, *María Zambrano*, Málaga, Ed. Argural, 2000, pp. 46-51.

Otto, Rudolf, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, trad. Fernando Vela, México, Alianza Editorial, 2007.

Platón, *El banquete*, edición y traducción de Manuel Sacristán, Barcelona, Icaria, 1996.

- Rivara Kamaji, Greta, *La tiniebla de la razón. La filosofía de María Zambrano*, México, Itaca, 2006.
- Sánchez-gey Venegas, Juana, “La segunda década del exilio: María Zambrano y Ortega en sus escritos en torno a 1955”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, núms. 34-35, 1999, pp. 65-74.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, “El compromiso político intelectual de María Zambrano”, *Revista de la Universidad de México*, México, núm. 16, 2005, pp. 5-14.
- San Juan de la Cruz, *Obras completas*, ed. de Lucinio Ruano de la Iglesia, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.
- Segovia, Tomás, “Después de Zambrano” en *Sobre exiliados*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 211-220.
- Sobejano, Gonzalo, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 2004.
- Stanton, Anthony, “La sacralización de la materia: María Zambrano y Pablo Neruda”, en *Homenaje a María Zambrano. Estudios y correspondencia*, ed. de James Valender *et. al.*, México, El Colegio de México, 1998, pp. 67-80.
- Vela, Fernando, “La poesía pura (información de un debate literario)”, en *Revista de Occidente*, Madrid, tomo XIV, número 41, 1926 (octubre, noviembre y diciembre), pp. 217-239.
- Zweig, Stefan, *La lucha con el demonio (Hölderlin-Kleist-Nietzsche)* [1925], trad. Joaquín Verdaguer, Barcelona, El Acantilado, 1999.