

El arte que se ve como arte es distinto que el arte que hace ver

M. Zambrano

El poeta es alguien para quien cada palabra no es el final sino el inicio de un pensamiento.

Brodskij

Pensar en otra luz*

La visión y la luz, así como los modos de ver y los medios de visibilidad, constituyen una característica recurrente en toda la obra de María Zambrano. Representan un núcleo teórico y experiencial, poblado de paradojas y enigmas, sobre los cuales la filósofa reclama con insistencia nuestra atención, y se tornan iluminadores si en lugar de tratar de disolverlos en la pura luz de la lógica, los recogemos en la «lógica del sentir»¹ de nuestra propia experiencia de vida. Podríamos decir incluso que se trata de una de las características más peculiares del *movimiento mediador* que define el pensamiento de María Zambrano, en el que el pensar se entrelaza de forma constante con el ver. Pero donde el ver no debe entenderse como la simple función de un órgano que, semejante a un rayo de luz, imprime su lectura en el mundo, ni el pensar se identifica con un ver con los ojos de la mente en la «luz impenetrable de la inteligencia», según una larga y victoriosa tradición filosófica.

¿Hay una luz —parece preguntarse Zambrano— capaz de «piedad»² para los estratos más íntimos, ambivalentes e irreduciblemente opacos del ser humano, para aquello que germina sin evidencia ni figura, a menudo invisible pero no imperceptible? ¿Una luz que esté en condiciones de *tratar* con las múltiples realidades con las que entramos en contacto de varios modos en nuestro sentir, con las zonas de la vida «agazapadas por avasalladas desde siempre o por nacientes»³, con todo lo que permanece en el oscuro *es gibt* (“se da”; “hay”) como sepultado vivo por carecer de apariencia, sin la posibilidad de darse un rostro, de llegar a ser en su aparecer, y, por tanto, de *pensarse*?

Ciertamente, no puede ser la luz transparente y diáfana asumida por el pensamiento filosófico como metáfora y modelo propios, que desdeña las sombras, por considerar que no están a su altura, y las arroja humilladas a sus pies, haciéndolas así indiferentemente todas iguales; ni puede «*alumbrar ningún abismo sin reducirlo a lisa claridad*».⁴ Si, por un

* Este texto corresponde a la Introducción de la autora a la versión italiana de *Algunos lugares de la pintura*, traducido con el título *Luoghi della pittura* en Medusa, Milán, 2002.

¹ Expresión utilizada por C. Revilla, «Claves de la “razón poética”», en *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*, a cargo de C. Revilla, Editorial Trotta, Madrid, 1998.

² La «piedad», a la que se dedica un importante capítulo en *El hombre y lo divino*, Siruela, Madrid, 1992, es definida por Zambrano como «saber tratar con lo otro», pág. 194.

³ M. Zambrano, *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona, 1993, pág. 15.

⁴ Id., «España y su pintura», en *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, 1991², recopilación a cargo de Amalia Iglesias. Esta obra se citará a partir de ahora del modo siguiente: ALP, seguido del número de página.

lado, la luz plena del sol (filosófico) conduce a la gran conquista de la abstracción, en su presunta autosuficiencia de astro único y en el olvido de su nacimiento, por otro, deja definitivamente en la sombra su propia raíz de experiencia vital, y con ella, las diversas realidades en el mismo hacerse de la vida, donde el sentido, un sentido en busca de su forma, se da unido al sentir. Esto es, deja *sin rescate*⁵ las formas íntimas del vivir humano, «los ámbitos que en sus oscuros movimientos de pasión y en su sufrir no resuelto»⁶ configuran las «entrañas» de nuestra historia sobre la tierra. Éstas, a su vez, se encierran en una vida hermética y se llenan de rencor entre inercia y rebelión ciega, dispuestas siempre al dominio de fuerzas oscuras e incontrolables.

Existe, parece decir también Zambrano, una necesidad vital (que es principalmente «política»), una «razón práctica» de *pensar en otra luz*. Una luz que penetre en la penumbra para abrir en ella «hilos de luminosidad» y que no arroje las sombras a los ínferos de la oscuridad, sino que las revele, las sostenga y las acoga en un *anuncio*: la promesa de encontrar una claridad que no aniquile su aspiración a ser salvadas en la luz.

Por otra parte, los «infiernos inagotables» del ánimo humano y de la historia no pueden afrontar la luz solar en la que se disolverían, y la luz en la que pueden aparecer no es la luz atemporal y uniforme de la idea. Porque «en la historia, lo que en estas tumbas de la verdad germina y trasciende no es visible sino

en ciertos momentos, en otros no se ve y nunca acaba de verse. Nunca puede ser apresada en un concepto, ni en una idea, como toda verdad en estado naciente».⁷ Ni puede ser revelada por aquella forma de conciencia «sin inicio» identificada con la cartesiana «*clarté*», porque se debe «distinguir entre lo que se presenta como claro y lo que en su palpar oscuro crea claridad».⁸

Es cierto que la inspiración poética o la visión mística, esos *otros modos de ver*, ya lo han intentado expresar, pero la gran apuesta de Zambrano es precisamente «no renunciar a la filosofía» sino abrir en ella, poniéndola en juego en una circularidad de saberes, otra perspectiva, a fin de que el pensar y el sentir, separados e incompatibles a la luz de la razón pura, se alíen en un «sentir iluminador». En el fondo, «saber contemplar, ¿no era acaso lo que le había pedido a la Filosofía?».⁹

Por ello, hay que volver a ver para volver a pensar. Dar visibilidad en primer lugar a la luz misma y penetrar en sus sinuosidades escondidas, oscurecidas y olvidadas por aquel «culto a la luz» (transparente, homogénea y definitivamente abstraída de las sombras) cuyo «teólogo» es Platón, y en el que la tradición filosófica se ha reconocido siempre. Sin embargo, ello no quiere decir para Zambrano elaborar una nueva metafísica o una mística de la luz, ni contraponer una teoría romántica de la noche, porque «demasiada luz llega a confundir y borrar casi tanto como ninguna».¹⁰ Más simple, y fenomenológicamente, significa

⁵ Sobre la importancia y la peculiaridad del gesto del rescate en el pensamiento de Zambrano remito a R. Prezzo, «Il pensare che riscatta il vivere», en L. Boella, R. De Monticelli, R. Prezzo y M.C. Sala, *Filosofia, ritratti, corrispondenze*, a cargo de F. De Vecchi, Tre Lune Edizioni, Mantua, 2001.

⁶ J. Moreno Sanz, «Introducción» a M. Zambrano, *La razón en la sombra. Antología*, Siruela, Madrid, 1993, pág. XXIX.

⁷ M. Zambrano, «La tumba de Antígona», en *Senderos*, Anthropos, Barcelona, 1989, pág. 216.

⁸ Id., «La experiencia de la historia (Después de entonces)», en *Senderos*, ed. cit., pág. 15.

⁹ Así se expresa Zambrano respecto de su afanada vocación filosófica en las páginas autobiográficas, escritas en tercera persona, de *Delirio y destino* y recogidas también en «Una visita al Museo del Prado», en ALP, pág. 59.

¹⁰ Id., «Nostalgia de la tierra», en ALP, pág. 18.

volver a partir de un gesto esencial: el de dirigirse de nuevo a *sentir* la luz en su originalidad viviente, en su «*vivencia*». Un gesto que, por otra parte, necesita de un saber, un saber que nos pone en movimiento porque es un saber contemplar y un disponerse a la visión.

Veamos entonces qué *luz escondida en la luz declarada* hace visible María Zambrano a lo largo de su reflexión.

La luz, esa «no-cosa anterior a todas las cosas que por ella existen», es nuestro medio, «el medio de la vida humana»: «Vivir humanamente —escribe en un ensayo de 1960¹¹ con palabras que se asemejan a algunas formulaciones de Merleau-Ponty— es ver y ser visto, es moverse en la visibilidad». Entrar en la vida significa entrar en la visibilidad. Como el espacio y el tiempo, la luz es para Zambrano un «a priori» del ser humano. Pero ésta todavía lo es más originariamente, si se puede decir así, porque el ser humano no es simplemente un ser arrojado-al-mundo, y antes de ser-para-la-muerte (como querría la definición heideggeriana) es un *ser-dado-a-la-luz*.

Al hablar de «a priori» hay que hacer una precisión necesaria. En Zambrano se trata de «a priori» que van más allá, o preceden (o, dicho de otro modo, dejan en *epoché*) al sentido pensado en las kantianas formas de la sensibilidad. Fiel al «saber que se busca», al movimiento de la conciencia en su mismo hacerse y a lo que para ella significa pensar («pensar es, ante todo, en su raíz, descifrar lo que se siente, el sentir originario», repite numerosas veces), Zambrano no busca tanto lo que posibilita nuestra experiencia como la experiencia misma en el ser que nace con nosotros y respecto del cual estamos, contemporáneamente, dentro y

fuera, sintiéndonos igualmente al descubierto y en nosotros mismos. Aquí, en este ensayo, los hilos que nos atan al mundo no se entrelazan de manera unívoca en un claro esquema reticular sino que se muestran *retorcidos, ambivalentes y reversibles*.

El ser humano es dado a la luz en una suerte de ofrenda y de acto sacrificial (es un «sacrificio a la luz») que es, al mismo tiempo, de promesa y esperanza en una «pasividad activa» y no puramente en el destino. Porque a la luz —a la que es dado— el ser humano debe ir en busca de una «necesaria libertad», movido como está por el anhelo de aparecer en una luminosidad que lo revele a sí mismo y a los demás, y que a la vez lo sustente y contemple. Pero aquella ceguera originaria, aquella «placenta de sombra» de la que proviene, nunca podrá ser borrada, salvo que se ciegue a sí mismo. Como la tragedia de Edipo nos recuerda.

La luz recibida en *statu nascendi* no es una luz simplemente *vista* sino íntimamente *sentida*. Ésta luz «hiere», como la luz de la aurora que se insinúa en la oscuridad del ser encerrado en sí y, al mismo tiempo, saliendo de ella pero nunca en una salida definitiva, abre y revela. Es esta luz, viva y mortal, «trágica y auroral», es esta herida, la que, según Zambrano, puede *dar razón* del ser humanamente vivo. Éste tiene en sí, *es* en sí, aquella misma herida abierta que no le permite encerrarse en su ser, en su estar. No verla, rechazarla, no reconocerla significa dejar de revelarse en ella. Por esto es necesario seguir naciendo, en el resurgir de una conciencia discontinua que siempre aparece de nuevo desde un fondo de ceguera, mediadora «entre el destino y la libertad naciente»,¹² entre el *ser-dado-a-la-luz* y el *venir-a-la-luz*. Una luz, por tanto, «de la que

¹¹ Id., «España y su pintura», en ALP, pág. 71.

¹² Id., «La tumba de Antígona», cit.

el sujeto *participa haciéndola*, no recibéndola en modo inerte». ¹³

El ver como *revelación* sólo se da entonces en el abrirse de quien mira, y comporta un *incipit* reiterado y asimismo un pacto siempre renovado entre la luz y las sombras, el fondo oscuro y la visibilidad. El fondo es la condición de toda posibilidad de ver y éste se hace visible en cuanto la mirada se detiene ya que es este fondo inaccesible lo que le permite detenerse, actuando como «posibilidad de la visión». La opacidad no es, por tanto, la negación de la claridad, pura privación de luz, sino la posibilidad misma de la visión, su oscuro espesor. Así, la luz de la aurora emerge siempre de una oscuridad, y se destaca de un fondo sobre el que «queda *pintada*». ¹⁴ Del mismo modo, la pintura surge de un fondo de opacidad, indispensable a toda pintura y también a lo que hay de *pictórico* en el mundo. En este fondo originario —que no debe entenderse en el sentido de un pasado perdido en la noche de los tiempos, sino de una intimidad siempre presente—, se inspira de modo constante la pintura. Ella está siempre adherida a un fondo (sea pared, telón o lienzo): es superficie que se adhiere al fondo, sombra que se revela en la luz.

Es precisamente el intento de pensar en otra luz el elemento que guía los ensayos que Zambrano dedicó, en distintos momentos y ocasiones, a la pintura, y que fueron recopilados luego en 1989, gracias al cuidado de Amalia Iglesias en *Algunos lugares de la pintura*. En ellos no hay intención alguna de constituir un capítulo de estética, entendida como filosofía del arte o crítica de arte, para incluir en una obra más amplia. Más bien, como escribe

Zambrano en su *Introducción*, estos ensayos quieren testimoniar, celebrando el «hecho extraordinario» de la existencia de la pintura, lo sustancial que para ella hay en este arte y aquella «luz especial, propia, entrañable» en la que se da. Ciertamente, las espléndidas páginas dedicadas a *La Tempesta* de Giorgione, al *Niño* de Velázquez, a la *Santa Bárbara* del Maestro flamenco de Flemalle, a los dibujos eróticos de Picasso o a los de un inédito García Lorca, a algunas pinturas de Goya y Zurbarán, están llenas de observaciones y consideraciones dignas de la mejor crítica de arte, pero Zambrano no elige «sus» cuadros basándose en abstractos cánones estéticos («porque yo de lo que es mejor o peor, en pintura ni en nada, no sé», ¹⁵ afirma con modestia); no es ésta la mirada con que contempla tales pinturas. Con las cuales, en cambio, entreteje un diálogo íntimo y personal, en el que el ojo mira «con toda el alma, con toda la inteligencia y hasta con el llamado corazón», y ello equivale a «participar de la esencia contenida en la imagen, volverla a la vida». ¹⁶

Para Zambrano los lugares de la pintura son ante todo «lugares privilegiados» donde «detener la mirada», porque recuerdan y revelan, pero sólo a quien sabe disponerse a la visión respondiendo a la llamada de lo que nos invita a ver, otra luz, otra forma de visibilidad a las que la filosofía parece haber renunciado. La pintura «no es hija de la luz de la filosofía diáfana, transparente, sino de la luz religiosa de los misterios». ¹⁷ Fue precisamente un *culto* a una luz sin nacimiento ni cuerpo lo que impidió que Grecia desarrollara el arte de la pintura, observa muy agudamente Zambrano. Mientras que la luz en la que la pintura nace, y que continuamente la inspira, vive de una

¹³ Id., «La experiencia de la historia», cit., pág. 15.

¹⁴ Id., *De la aurora*, Ediciones Turner, Madrid, 1986, pág. 13, cursivas mías.

¹⁵ M. Zambrano, «Santa Bárbara del Maestro de Flemalle», en ALP, pág. 121.

¹⁶ Id., «Una visita al Museo del Prado», en ALP, pág. 59.

constitutiva y más humana paradoja («nace en la cavernas, pero nace de la luz [...] luz trémula del resplandor del fuego»); es luz que no se impone victoriosa sino que se expone en su propio límite, más parecida a la «luminosidad desigual [...] de la lámpara de aceite, indecisa, oscilante y vacilante», a aquella «luz menor» de la llama de una candela a la que se refiere Bachelard, que hace agudizar la vista sin poder disolver nunca la opacidad de lo real pero, «fiel a su centro, no se encierra en su contenido, sino que siempre rebosa un poco, impregnando de su propia luz su penumbra».¹⁸ Así, el amor que anima la pintura no se identifica con el deseo de inmortalidad; antes bien es amor de vida que nunca agota la fuente de su sed, amor como *adoración* de las cosas en su aparecer. Por esto la pintura «es la más humana de las artes».

A diferencia de la música o de la poesía a las que se les atribuye un origen semidivino, no hay ningún mito griego que narre el nacimiento de la pintura. Disponemos sólo de aquella humana anécdota *artesanal* que Plinio el Viejo recuerda en su *Historia naturalis*. Se trata de la crónica de la hija del alfarero corintio Butade, la cual se enamoró de un joven, pero al tener éste que partir, la muchacha trazó en la pared, a la luz de un farolillo, el perfil del rostro amado (*umbram ex facie eius*), «contorneando» de este modo, en una suerte de abrazo, «la sombra humana con una línea», en el paradójico intento (magia y encantamiento) de dar presencia a un espectro. A partir de aquellas líneas su padre creó un modelo en arcilla que dejó secar y luego lo hizo cocer en

el horno junto con otros objetos cotidianos, dando así cuerpo a la sombra.¹⁹

Zambrano parece adherirse espontáneamente a este relato. También para ella las artes plásticas «no son nada más que hijas del hombre» y «frente al poeta y al músico, “inspirado”, visitado por las musas, el pintor y el escultor tendrán siempre un rostro y una figura de obrero». Las artes plásticas son en primer lugar «trabajos», y en ellas no vemos tanto el producto de una inspiración como la «obra de muchos días» en la que estará siempre «impreso el tiempo que ha tardado en hacerse».²⁰ Además, la pintura, en particular, tiene que ver pues con el sueño y los fantasmas, porque naciendo «en las cavernas para apresar mágicamente algo que huye y se escapa, las almas de los vivientes codiciados»,²¹ tiene «la necesidad de apresar las sombras», una necesidad que deriva de la soledad humana.

La pintura no sólo tiene que ver con los fantasmas sino que, podría decirse, sabe qué hacer con ellos: *sabe tratarlos* y, a su modo, los *rescata*. Pero ¿qué es y qué quiere un fantasma? Zambrano afronta la cuestión en un texto de 1959, *Mitos y fantasmas: la pintura*, que constituye una aportación muy original, aunque ignorada, al debate sobre el estatuto del fantasma y sobre la espectralidad, del que, en ámbitos diversos y con resultados distintos, Freud y, más recientemente, Derrida son reconocidos como los pensadores más significativos. En una iluminadora comparación con el mito, y superando el tópico que ve en el fantasma algo irreal, puro producto de la fantasía, Zambrano

¹⁷ Id., «España y su pintura», en ALP, pág. 84.

¹⁸ G. Bachelard, *La fiamma di una candela*, Editori Riuniti, Roma, 1981, pág. 7 (original francés: *La flamme d'une chandelle*, PUF, París, 1986, 8ª).

¹⁹ Sobre la fortuna de esta narración en la historia de la pintura véase V. I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla pop art*, trad. de B. Sforza, Il Saggiatore, Milán, 2000; *pittura alla pop art*, trad. de B. Sforza, Il Saggiatore, Milán, 2000; véase también M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Turín, 1992.

²⁰ M. Zambrano, «España y su pintura», en ALP, pág. 75.

²¹ Id., «Sueño y destino de la pintura», en ALP, pág. 94.

ofrece una lectura que merece especial atención.

A diferencia de los mitos, que, si bien con leve apoyo en lo real, nacen esencialmente de la fantasía y son sueños que «tienden a cobrar realidad» suscitando a una acción colectiva que los realice, el fantasma es «realidad ensoñada» y nace de la realidad misma. De aquellas realidades arrancadas del tiempo que transita demasiado veloz y no les deja tiempo de nacer del todo; sofocadas en los lugares inciertos de la sombra, de la privación de una luz que las revele sin disolverlas, del silencio, en el fondo innominado que no es idea sino sentir, mudo padecer en el ser. Los fantasmas son reveladores de aquella herida íntima que siempre vuelve a doler, ya que «la originaria apertura de la vida humana a las cosas que la rodean es padecerlas». Porque las cosas que no son «nada» a la clara luz de la conciencia, son «algo» cuando se las padece. «Por eso, en cierto sentido son más reveladores del alma humana los fantasmas que la siguen y persiguen, que los mitos que presiden su histórica carrera», la «historia declarada» y su «destino».²² El fantasma es la «decantación» de lo que en la realidad está obligado a vivir en un estado espectral, de «lo que en realidad tiene de obsesionante, de obsesivo» y que permanece insoluble, no resoluble por el «disolvente de la conciencia». Los fantasmas no son realidad ni cuerpo sino lo que emana de un cuerpo, lo que se desprende inesperadamente de ellos, «como esas figuras en que se condensa la niebla desprendida del lago». Los espectros, realidad incompleta que permanece en lo indefinible, revelan las diversidades de la sombra que la conciencia como Espíritu ha unificado en el único horizonte de no-luz.

Y cuando el fantasma, este *revenant*, vuelve, representándose a distancia de tiempo, «en un espacio no controlado por la conciencia», se insinúa con «rencor y anhelo», como alguien a quien no se recuerda, como una «sutil venganza de lo que sufre y padece», olvidado en la oscuridad todavía palpitante y que siente y anhela una mirada que lo contemple. Y no toma cuerpo sino sólo apariencia, necesitado como está de que su fondo oscuro se adhiera a una forma, y, a su vez, «restituye apariencia» en el cuerpo en el que se manifiesta. No es realidad lo que necesita, sino poder aparecer, ver y ser visto, hacerse visible, por ello vuelve a pedir ayuda para sustraerse, aunque sólo sea por un momento, al imparable flujo del tiempo.

La actitud adecuada al fantasma, afirma Zambrano, es por tanto la actitud «contemplativa» de la mirada que se detiene en el fondo oscuro en que éste se agita, y que se toma tiempo y le da tiempo para asomarse, por un instante, en el aparecer. Es la mirada de la pintura donde los seres se dan en «un estar siempre haciéndose», en una luz que nunca olvida la oscuridad de la que proviene, en un espacio en que lo pintado «tiembla, se adelanta y se adentra, amenazando abismarse»²³ y a veces «se retrae». La pintura rescata, así, al fantasma procurándole el medio adecuado de visibilidad para poder aparecer, no simplemente *visto* sino *revelado* en el sentido de su existir, revelándolo precisamente en su retraerse como algo refractario a la vista. La pintura rescata al fantasma ofreciéndole no la eternidad, sino -en el *continuum* del tiempo- el vacío de un instante, en el que algo acontece: el *instante perenne*, el *eco*, su surgir no suprimible, su evidencia sensible, la epifanía que lo sacraliza.

²² Id., «Mitos y fantasmas: la pintura», en ALP, pág. 62.

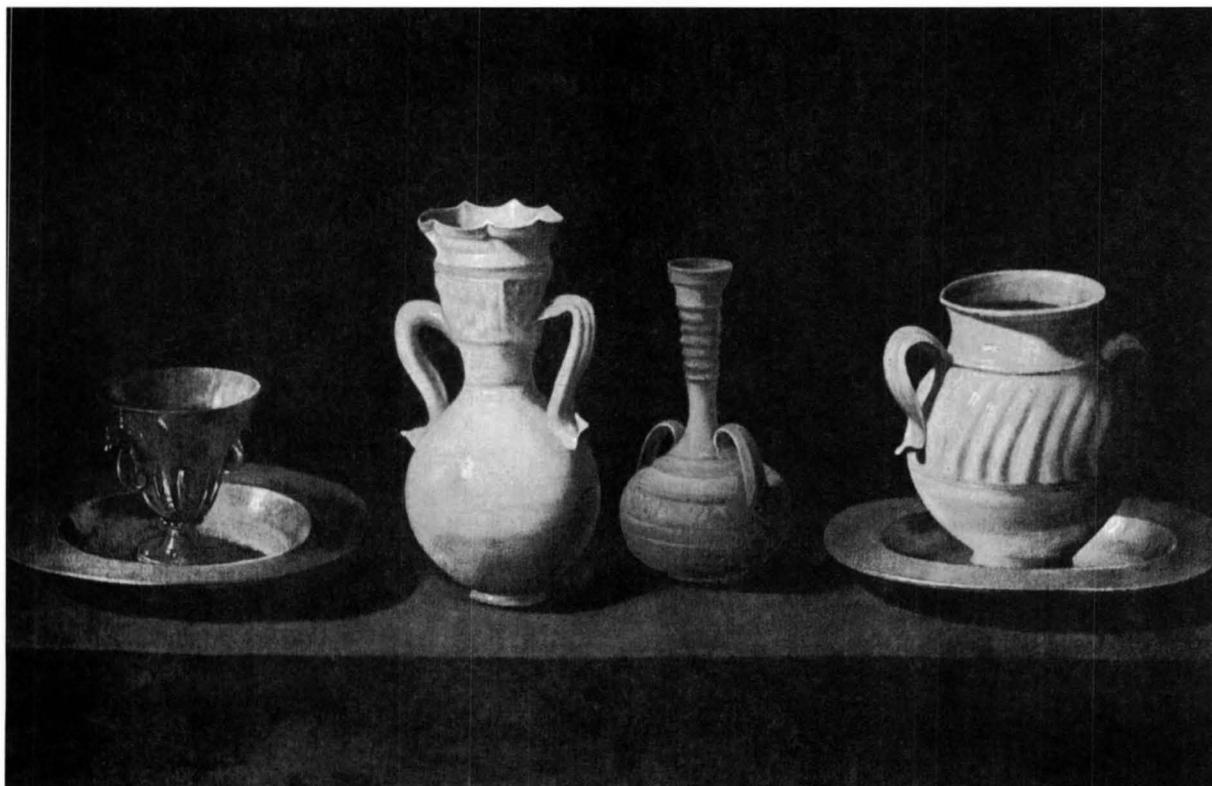
²³ Id., «Sueño y destino de la pintura», en ALP, pág. 93.

Y es sobre todo en la pintura de España, tan pobre de luz filosófica, donde Zambrano capta la luz de una mirada que «aunque pura y elevada, [...] reposa siempre en el fondo originario del sentir corpóreo». Y que, «lejos de separarse de su fondo sensual, se sumerge en el mismo» como para «verlo desde dentro y sentirlo en su propia superficie luminosa» a fin de que «al ser iluminado, no pierda nada de su *condición umbrosa*, de aquella mágica oscuridad de las tinieblas donde los cuerpos tienen más intensidad que en la luz»; a fin de que *no se pierda el misterio de la desnuda existencia en las tinieblas*.²⁴ Como sucede espléndidamente en Velázquez, en Goya y, sobre todo, en la pintura de Zurbarán (que «sólo ha pintado la quietud en que quedan seres humanos y cosas cuando han cumplido o están todavía cum-

pliendo el proceso de ser») y en su «inimitable blanco»: la blancura misma, espectro en que todos los colores se recogen. «Esa blancura —señala Zambrano— que en las clases de filosofía nos habían dicho que era invisible» se torna aquí visible «no porque en verdad haya llegado a ese absoluto de la blancura, sino porque la anuncia»,²⁵ y en la cual lo que está pintado está en la plena promesa de su ser. Lo que aparece entonces es una aurora: el *aparecer de una aparición*.

Es éste el «enigma que rodea la pintura» que María Zambrano quiere, hablando de lo que ve en ella, «tener despierto» en el pensamiento.

Traducción: Rosa Rius Gatell



Zurbarán, *Bodegón*

²⁴ Id., «Mitos y fantasmas: la pintura», en ALP.

²⁵ Id., «Francisco de Zurbarán», en ALP, pág. 143.