

Artículos

Carmen Revilla

“No es la realidad visible el objeto ni el motor de la pintura, sino la oculta o no aparecida aún. Mas, al salvarla, la pintura la pasa por la realidad, la forma según ella, aceptando la ley de la presencia y la figura”.

María Zambrano, *Verdad y ser en la pintura de Armando Barrios*

La “ley de la presencia y la figura”. La pintura en la obra de María Zambrano

Es la propia autora la que, para la edición de *Algunos lugares de la pintura* (1991), escribe en su Introducción que ésta, la pintura, ha sido para ella una “presencia constante” y un “lugar privilegiado”, que alberga la “semilla esencial del arte”. La permanencia de este interés, del que hay constancia explícita y ya muy clara al menos desde el año 1933, parece decir algo en torno a su proyecto intelectual, haciendo de la pintura un foco que centrará siempre su atención. De hecho, en las palabras de esta Introducción a la recopilación de una parte representativa de sus escritos sobre el tema María Zambrano ofrece indicaciones que, a mi modo de ver, habrían de vincularse a algunos de sus textos más maduros y centrales, corroborando que no se trata de observaciones meramente ocasionales.

Así, en el tercer párrafo, dice: “La pintura nace en las cavernas, pero nace de la luz, de una luz especial, propia, entrañable, no una luz cualquiera. Entre la penumbra y esa luz reveladora, la pintura se instala en un tiempo diferente, que la acerca a lo intangible, a la morada de lo misterioso”¹¹. Recordemos ahora esa obra nacida de un “escribir irreprimible”, *Claros del bosque*, cuando tras guiar los “pasos” del lector a alguno de esos “claros” que son “espejos del centro” y “lugares de la palabra”, donde se dan a ver figuras, gérmenes de una “razón fecundante”, y son medios de visibilidad en los que al depositarse la luz en el fondo oscuro e infernal de donde brota la vida le permiten espejear las entrañas del cielo del que la luz desciende, casi finalizando dice: “Irresistiblemente brota la vida desde sus reiterados infiernos hacia arriba, llamada por sus oscuros cielos inmediatos, que se derramarán en luz un día heridos por la aurora. Una aurora que será

¹¹ O.c., p. 11.

una entraña a su vez, una entraña celeste”¹². Si aproximamos ambos textos el paralelismo y el eco mutuo que sus palabras encuentran nos permiten pensar que, ciertamente, en estos escritos sobre pintura estamos muy cerca de ese descenso de la razón a las entrañas por las que discurre el *logos sumergido* que, emergiendo a la luz, deviene razón poética, fecundada en el juego de elementos primarios y cuya función consiste en sacar del silencio el fondo originario de la vida.

El misterio de la pintura para María Zambrano se cifra tal vez en que ésta le permite ver más acá y más allá del mundo de representaciones, estructurado en un lenguaje que muestra siempre su insuficiencia. Por eso la pintura será “espejo” que le ofrece una realidad, un nivel de realidad que pide ser nombrada: “Me ha llevado la pintura a escribir sobre ella. Le estoy agradecida porque 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”¹³.

De origen muy diverso, sus escritos sobre pintura, en ocasiones, son fruto de la reflexión sobre lo que en el espejo del arte, contemporáneo a los acontecimientos que vive, se le hace patente (“Nostalgia de la tierra”, “La destrucción de las formas” que formará parte de *La agonía de Europa*, “Una visita al Museo del Prado” que lo hará de *Delirio y destino*, “Mitos y fantasmas: la pintura”, “España y su pintura” etc.); en otros momentos, recuerdan las inolvidables palabras de Sócrates en el *Fedro* en torno a lo que, sin el apoyo de la escritura, queda inscrito “con ciencia en el alma del que aprende”, como el modo en el que ella misma decide que la enseñanza de

Ortega permanezca y vaya surgiendo al dictado de la necesidad, abandonando sus apuntes de clase al salir de Madrid, en el inicio de su exilio: son los escritos que hablan de presencias que la han acompañado siempre, forjando la identidad de su memoria y la trama de su personal manera de mirar (“El cuadro *Santa Bárbara*, del maestro de Flemalle”, “El enigmático pintor Giorgione”, “Francisco de Zurbarán...”); en otros casos, en fin, son transcripción, se diría que casi directa, de la experiencia que esta “impronta del hombre, huella y señal de su paso por el mundo” le suscita, dejando también un inestimable testimonio de su interés y sensibilidad, de su proximidad y familiaridad con este arte (son los escritos sobre “El color” de Venecia, pero, sobre todo, sobre figuras como García Lorca, Picasso, Joan Miró, Luis Fernández, Wifredo Lam, Gregorio Prieto, Juan Soriano, Ramón Gaya, Baruj Salinas, Armando Barrios, Angel Alonso...).

Y sin embargo, una nota común parece identificar estos textos inequívocamente: la capacidad de acoger y de reconocer; para su autora, en el ámbito pictórico “todo es revelación, todo lo sería de ser acogido en estado naciente”¹⁴; hay por su parte una llamada a atender al juego de libertad y obediencia a la materia que la obra, cuando alcanza el “cumplimiento de la promesa del arte” que hace justamente que “nos acompañen inacabablemente”¹⁵, encierra y constituye “su propia ley... la fidelidad a su propio ser”¹⁶; y lo que reclama atención es algo “en estado naciente”, “semilla” aún por germinar, que habla del inacabamiento esencial de la obra de arte. Por eso, estas obras se entienden como acontecimientos: “la pintura es ya de por sí un extraño fluir que permanece, un río temporal que se queda; no una forma de

¹² María Zambrano, *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 144.

¹³ *Algunos lugares de la pintura*, ed. cit., p. 12.

¹⁴ O.c., p. 285.

¹⁵ O.c., p. 171.

¹⁶ O.c., p. 285.

estar, sino del pasar"¹⁷, y sus obras "van como en un río, transcurren, pasan, suceden... la pintura es suceso... que se manifiesta en formas y figuras"¹⁸.

Ciertamente, como suceso, la obra sucede al espectador, al que involucra en su acontecer y reclama. Sin embargo, y a diferencia de la orientación que las investigaciones de la llamada "estética de la recepción" ha venido siguiendo, la actitud que, para María Zambrano, la obra pide es la "contemplación"; actitud "estática" que corresponde, justamente, a lo que tiene vida, y aún a un estado de máxima concentración y pasividad: "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"¹⁹. La insistencia en lo que hay de "extrañeza" en la obra de arte alerta respecto a cualquier precipitación: el mirar contemplativo es eminentemente atento y receptivo, y la tensión que del espectador se requiere se polariza en esta dirección: "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 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 la persona está muy en su centro. Y todo, sentidos inclusive, funciona desde este centro de la persona, que así, invulnerable, puede aventurarse sin perderse"²⁰.

A mi modo de ver, en estas consideraciones que pertenecen al texto de 1960 sobre "La pintura de Ramón Gaya", se encuentra, necesitada de las múltiples aclaraciones que ella misma va ofreciendo, el núcleo original y personal de su tratamiento del arte y de la pintura.

En primer lugar, conviene destacar cómo, antes que a una teoría del arte o incluso a un cuestionamiento en torno a qué sea la obra, la autora se interesa por el que mira y contempla, por lo que puede aportar la mirada, haciendo de la pintura un ámbito de participación en la revelación de lo real. Parece, en este sentido, sintonizar con el planteamiento hermenéutico que remite a la crítica fenomenológica la defensa de la experiencia del arte como una experiencia de verdad²¹.

De este modo, recogiendo algo de la enseñanza orteguiana -especialmente de *Ensimismamiento y alteración*, que sin duda está presente en su advertencia respecto a la importancia de salvaguardar el "centro", principio de identidad del individuo, en la aventura estética-, perfila un modo de comportamiento que, adecuándose a lo contemplado, atiende particularmente a aquello que al mirar se deposita: la identidad del observador en virtud de un centro en el que conviven la "máxima vigilia de la conciencia" y la "pasividad del alma". Y apunta así un tema que desarrollará en *El sueño creador*, allí "donde la conciencia no se aventura", donde el hombre "reducido a sujeto consciente quedaría como en un sueño", sumido en la pasividad de un presente espacializado, que surge de su continua actividad, pero de donde despierta también por un sueño cuya

¹⁷ O.c., p. 66.

¹⁸ O.c., p. 93.

¹⁹ O.c., pp. 213-214.

²⁰ Ibid.

²¹ Ya en *Verdad y método* Gadamer había afirmado: "En el fondo la liberación respecto a los conceptos que más estaban obstaculizando una comprensión adecuada del ser estético se la debemos a la crítica fenomenológica contra la psicología y epistemología del siglo XIX... La vuelta fenomenológica a la experiencia estética enseña que ésta... ve la auténtica verdad en lo que ella experimenta", *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977, p. 123.

forma es arrastrarlo, “llevarlo a otro lugar”, un “lugar adecuado” en el que la simbiosis conciencia-alma permite que sus contenidos lleguen a ser gérmenes de creación²². En este sentido dirá que “todo lo que es creación hunde sus raíces en el sueño”²³, o bien “un sueño la pintura... Un sueño realizado... que ha entrado en la realidad”²⁴, “instante vivo, viviente de tiempo entre dos sueños”²⁵.

Ahora bien, no por tener su raíz en el sueño el referente de María Zambrano a la hora de considerar la creación pictórica va a ser el surrealismo. Este movimiento, como, en otro sentido, el impresionismo, el expresionismo o el cubismo, en lo que tienen de movimientos programáticos para ella aparecen en deuda con esa tendencia disolvente de la conciencia a la que se refiere con tanta lucidez ya en “Nostalgia de la tierra”: al imponerse la filosofía de la conciencia, el destino de las realidades ha sido bien su disolución (en sensaciones, representaciones, en definitiva, fantasmas), bien su petrificación (en cosas carentes de principio vital); la pintura que a esta situación corresponde —el texto es de 1933— es tanto el impresionismo, pintura de fantasmas, como el cubismo, pintura de razón, o el expresionismo, que no parte del objeto sino de su raíz en el artista; e igualmente lo sería el surrealismo, por el mismo motivo, porque no une la realidad al sueño²⁶ y, por eso, “no advirtió que el sueño sólo puede unirse a la realidad entrando en ella de algún modo, realizándose de alguna manera, lo que veda ante todo que sea mostrado en su primitiva condición de sueño, pues al hacerlo así se le deja encerrado en su caverna:

se le niega justamente lo que pide: hacerse vida”²⁷. En esta línea hay que atender también al escrito, de 1954, sobre “La aurora de la pintura en Juan Soriano”, en quien encuentra un “retorno de la pintura a lo que fue su origen y su larga vida de siglos, a ser una acción sagrada”; retorno que el surrealismo y el expresionismo, el cubismo y el abstraccionismo en general habrían buscado en un intento, a su juicio, frustrado²⁸.

No es de extrañar, pues, que en su acercamiento a la obra de distintos pintores, incluso de los que por su condición de clásicos y por el lugar que ocupan en la historia del arte sería más fácil hacerlo, prescindiera de su ubicación en ningún género de movimiento, de su catalogación o adscripción a tendencias sistematizadas y precisas. Y no es de extrañar porque a María Zambrano le interesa la experiencia de la obra, esa mirada que, como la del artista, “transforma las cosas en seres, las figuras en presencias y verdades”²⁹, y, en buena medida, la aproximación a la misma que se sirve de este andamiaje tiene mucho de ese comportamiento, propio de la conciencia estéticamente formada, al que Gadamer se refiere como “distinción estética”, un comportamiento abstractivo en el que la obra pierde, algo al menos, de lo que desvela, aún satisfaciendo el gusto y las expectativas del espectador³⁰.

Para Gadamer, la “distinción estética”, en la que la obra “pierde su lugar y el mundo al que pertenece”, corresponde a la “conciencia estética” que “constituye el centro vivencial desde el cual se valora todo lo que vale como

²² Vid. María Zambrano, *El sueño creador*, Madrid, Turner, 1986, pp. 43-46.

²³ *Algunos lugares de la pintura*, ed. cit., p. 235.

²⁴ O.c., p. 94.

²⁵ O.c., p. 97.

²⁶ En este sentido puede leerse, en el escrito sobre Ramón Gaya, la observación siguiente: “Criaturas, las del arte, hijas del sueño, nacidas en el medio que las libera. Por eso, quien así hace, como Ramón Gaya, no necesita pintar sueños aparte —no necesita, ni puede—, como hizo el surrealismo desviándose de su intuición primaria de que el arte una la realidad y el sueño”, o.c., pp. 216-217.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ O.c., pp. 226-228.

²⁹ O.c., p. 258.

³⁰ Sobre este tema véase *Verdad y método*, ed. cit., pp. 125 ss.

arte". Frente a esta forma específica de la conciencia moderna, como se sabe, apelará a la conciencia hermenéutica, capaz de experimentar la obra y comprenderla como juego, cuyo despliegue implica como jugadores al autor, al intérprete y al espectador; esta tesis ha dado lugar a posiciones que defienden que "todo encuentro con una obra posee el rango y el derecho de una nueva producción", lo que, a su juicio, es "de un nihilismo hermenéutico insostenible". No obstante, el debate con una estética de la recepción, que pone en juego el sentido de la obra, continúa abierto. En este contexto, la referencia zambrana a la "simbiosis" alma-conciencia ofrece posiblemente una perspectiva relevante respecto a la consideración de lo que es la "conciencia hermenéutica". Y tanto más si se piensa en intentos de conjugar la búsqueda de la alteridad y de la identidad remitiendo a la "construcción de la subjetividad a través de la política radical de la diferencia y de la otredad... de la política habermasiana de 'inclusión del otro'", como recientemente se ha hecho con ocasión de la obra de Txomin Badiola, de la que se subraya, justamente, lo que hay en ella de "reivindicación de una 'forma' incompleta, imperfecta, contradictoria y, sobre todo, incómoda para el receptor... Forma-receptáculo-centrifugador de ideas que se resuelve a modo de un *rite du passage* de motivos recurrentes", donde los "discursos transversales explícitos", las referencias, son "presencias surgidas de pensamientos utópicos fracasados".³¹

Hay que insistir, sin embargo, en el hecho de que si María Zambrano se detiene particularmente en la mirada que contempla la obra, lo

hace impulsada por lo que ésta permite ver en condición de "espejo". Así como las obras de los diferentes "ismos" le muestran el acabamiento de un proceso de desestructuración, por ausencia de formas que den cauce al discurrir de la vida, el arte que alcanza su cumplimiento "es medio de conocimiento y revelación"³² en función de esa "virtud" que consiste "más que (en) dar a ver, (en) dejar que cierta zona de la realidad aún no vista, se dé a ver. Como si fuera ella misma y no la intención del pintor quien la saca a la luz"³³.

Aparecen de este modo diferencias con las tesis de Ortega que ponen de relieve, no ya una inversión previsible a partir de determinado momento en la trayectoria intelectual de la autora, sino la muy diferente orientación de su mirada, incluso cuando parece referirse explícitamente a las posiciones de su maestro. Como se recordará, en *La deshumanización del arte*, Ortega parte de la consideración de la obra como "poder social que crea dos grupos antagónicos"³⁴; la comprensión de las obras de arte, en su actualidad, habría proporcionado, pues, un criterio de discriminación social: frente a la "masa", "inerte materia del proceso histórico", una "aristocracia instintiva" aparecería dotada de un especial "órgano de comprensión" que le permite "contemplar", manteniendo una distancia respecto a la obra, en lugar de volcarse en una actitud de "convivencia" que excluiría la experiencia estética³⁵. Esta situación la ha propiciado, a su juicio, la aparición de un "arte artístico", esto es, "para artistas", claramente diferenciado, aunque es su consecuencia "inevitable", del tradicional que más que objeto artístico es "extracto de vida"³⁶, "más o menos -dirá- era el arte confesión"³⁷. En el arte que abando-

³¹ Anna M^a Guasch, "Deconstrucción de la posmodernidad" en ABC Cultural, 29 de marzo de 2002, comentando la exposición de Txomin Badiola en el MACBA, "Malas formas", como "montaje de carácter escenográfico que no permite que el espectador pueda simplemente ver o contemplar las obras. Debe enfrentarse a ellas y cuestionarse el método de trabajo de su creador en el que se suman estrategias artísticas, cinematográficas, teatrales y literarias".

³² *Algunos lugares de la pintura*, ed. cit., p. 139.

³³ O.c., p. 236.

³⁴ Ortega y Gasset, "La deshumanización del arte" (1925), en *Obras completas*, Madrid, vol. 3, Revista de Occidente, 1966, p. 354.

³⁵ O.c., p. 357.

³⁶ O.c., p. 359.

³⁷ O.c., p. 368.

na la originariedad del punto de vista de la “realidad vivida” se cumple una “tendencia a la deshumanización” que prosigue la “inversión inhumana”, característica de la modernidad, en la que las ideas han dejado de ser instrumento a través del que dirigirse a las cosas, convirtiéndose en contenido y objeto en sí mismas.

Cuando, en 1945, María Zambrano escriba “La destrucción de las formas” –un texto que incorporará a *La agonía de Europa*, cerrando con él significativamente su reflexión sobre la situación europea, marcada por la violencia, fruto del estallido de fuerzas contenidas, pero también por la esperanza-, se referirá, ciertamente, a la “deshumanización” orteguiana, a la perceptible desfiguración del rostro de lo humano, a la pérdida de la forma como elemento revelador que, en Occidente, hace de la máscara un rostro. Para ella, sin embargo, esta situación del arte pone de manifiesto un “proceso de desintegración en el cual van apareciendo los elementos”, de modo que el hermetismo que lo caracteriza es también posibilidad de contacto con la materia, con la *fysis*, con lo sagrado. La tendencia a la deshumanización, pues, no tiene ahora el sesgo sociológico con el que aparece en Ortega; alude más bien al surgir de lo sagrado, de cuya “servidumbre” había liberado al ser humano “el hallazgo del concepto”; “en la expresión artística, donde el alma se hace patente a sí misma”³⁸, se hace visible la estructura ontológica de lo real: “En la desintegración de lo humano aparecen los elementos, y por la mecánica del intelecto es natural que al desintegrarse algo, aparezcan en seguida los contrarios” y “otra vez la *fysis*, sagrada, hermética; ahora después de haber sido pensada, repensa-

da y hasta calculada. La *fysis* otra vez en su realidad irreductible y sin rostro”³⁹. Naturalmente, este momento ontológico tendrá su dimensión, podría decirse, antropológica: “Eclipse de lo humano que se verifica en la vida también. Es la noche oscura de lo humano que semeja un retiro de una luz y un *logos* donde no se encontraban ya sino diferencias, discernimientos; una retirada y un retroceso del Dios de la teología en busca del Dios que devora y quiere ser devorado”⁴⁰; son las palabras con las que acaba la descripción de *La agonía de Europa*.

Al cambiar las dramáticas circunstancias en las que escribe esta obra, María Zambrano dirá: “Arte es creación siempre, mas creación según la pauta de lo encontrado”, “abandonándose a la vida y dejándose llevar por ella”⁴¹, recordando así las palabras que había dirigido a Ramón Gaya: “Lo que estás haciendo es maravilloso. Pero lo es porque viene, nace de algo más maravilloso todavía”⁴². Porque, para ella, “esto es la suprema calidad de un arte: cuando parece abandonado a su elemento, cuando parece poseído... Es en la pintura cuando olvidamos que el cuadro está pintado y penetramos dentro de su espesor y pasa de ser una superficie adamada a ser interior maravilloso, un medio nuevo donde ingresamos. El arte alcanza su perfección, como tal vez todo lo humano, cuando entrega sus armas a fuerza de haberlas usado, cuando parece no existir”⁴³. Por ello, añadirá en otro momento, “se distingue el arte verdadero por ofrecer un destello de la revelación, no de la ‘esencia’ del arte, sino de su vida”⁴⁴.

Y se detiene ante esos “cuadros... desprendiéndose, fluyendo, como lugares de vida”⁴⁵ en los que se opera la entrada en un

³⁸ *Algunos lugares de la pintura*, ed. cit., p. 29.

³⁹ O.c., p. 34.

⁴⁰ O.c., p. 41.

⁴¹ María Zambrano, “El cine como ensueño” (1990), en *Las palabras del regreso*, Salamanca, Amarú, 1995, p. 209.

⁴² Carta del 18 de mayo de 1959, en *Algunos lugares de la pintura*, ed. cit., p. 206.

⁴³ “El cine como ensueño”, ed. cit., p. 209.

⁴⁴ *Algunos lugares de la pintura*, ed. cit., p. 251.

⁴⁵ O.c., p. 212.

medio de visibilidad en el que encuentra “figuras que son como palabras” porque “arte y pensamiento tienen en común el ser acciones que salvan de la vida algo visible, contemplable”⁴⁶. El arte lo hace, por una parte, según el orden del *logos sumergido* –“oficio de la pintura y de todas las artes plásticas... ir poniendo en orden las cosas visibles y rescatar a las criaturas rechazadas por el hombre, devolverles su lugar, su número”⁴⁷-, acordándose así, por otra, a la condición de los hombres: “Una obra de arte es tanto más verdadera cuanto más revela del secreto apenas desflorado de la condición humana”⁴⁸.

He aquí el contrapunto al *Origen de la obra de arte* que Heidegger propone y con el que mantiene, sin embargo, estrecho parentesco. Para María Zambrano el venero de donde el arte brota “es el silencio de la tierra... que al mismo tiempo que se manifiesta, se oculta. Y ésa, justamente, se nos figura que sea la definición de lo plástico... 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”⁴⁹; y en su darse está presente el enfrentamiento esencial que dinamiza su fondo originario: “Pintura, escultura y arquitectura luchan con el espacio –juegan en el espacio- como música y pensamiento luchan con el tiempo”⁵⁰ –no en vano, aquí encuentran “sus temas esenciales, la verdad del arte: la guerra y la paz; la vida y la muerte”⁵¹. Sin embargo, el cauce por el que este movimiento de desvelación discurre es, inequívocamente, el hacer humano que res-

ponde “arrancándole algo de su secreto”, como dirá de Picasso, el año 1960, con motivo de su exposición en Roma: “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”⁵². Y lo hace mediante un “acto de pura libertad que es al par obediencia”⁵³, un “figurar” que “es recrear, ver desde adentro tras de mucho haber mirado lo de afuera; apropiación de la realidad en un orden íntimo y entrañable”⁵⁴.

Tendría así la pintura algo de la *Dichtung*, nombrar poético que constituye y funda el mundo, puesto que “figurarse lo que hay es hacerlo nacer, existir, y es lo que la pintura tiene de poesía y aun de Filosofía, pues al hombre no le basta que haya cosas, sino que tiene que nombrarlas, pensarlas, figurarlas”⁵⁵, a través de un “trabajo” en el que “estará siempre impreso el tiempo”⁵⁶ donde “entra la luz”: “Pues es la pintura un misterio de la temporalidad ante todo; de la luz que entra en el tiempo”⁵⁷.

El hacer del artista plástico coincide, pues, con el del poeta e incluso con el del filósofo, si se comparte con Derrida que “el pensamiento es como un espíritu, como un alma, cuyo cuerpo es la lengua” de modo que “los conceptos viven en cuerpos lingüísticos, y por ello un acto de pensamiento ha de ser idiomático” y, así, “el pensamiento sobre la filosofía... ha de ser un acontecimiento, una invención en la lengua y, consecuentemente,

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ O.c., p. 233.

⁴⁸ O.c., p. 224.

⁴⁹ O.c., p. 239.

⁵⁰ O.c., p. 167.

⁵¹ O.c., p. 170.

⁵² O.c., p. 165.

⁵³ O.c., p. 235.

⁵⁴ O.c., p. 230.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ O.c., p. 75.

⁵⁷ O.c., pp. 252-253.

ha de ser en cierta medida poético”⁵⁸. También Zambrano encuentra que, en la obra de Armando Barrios, por ejemplo, “la geometría se unió a la oscuridad de las entrañas de la tierra tan visitada por el sueño, y se hizo cristalina arquitectura, como si se hubiera despertado una luz yacente en esas profundidades, un yacimiento de luz apresada que al despertarse se libera. Y se hace arquitectura por la presencia de la figura”; también para ella “sin esos yacimientos de aprisionadas realidades, el arte, especialmente el de la pintura, no existiría. Como no existiría poesía, si al hombre algo de su alma no se le hundiera o se le hubiera ocultado. Ni pensamiento si la realidad fuera total y la visión la poseyera por completo”⁵⁹.

Tal vez sea la necesidad de materializar el pensamiento y albergar la presencia de la cor-

poricidad uno de los aspectos del pensar zambraniano que encuentran en la obra plástica su revelación cumplida, generando en ella ese “exceso que provoca un discurso hasta el infinito”, inacabable interpelación al receptor con el que “todo empieza”⁶⁰ y abriendo el lugar del pensamiento que excede al discurso filosófico, aquél en el que “el pensamiento está en la experiencia de la obra... incorporado a ella”⁶¹.

Sin embargo, “la pintura no es hija de la luz de la filosofía diáfana, transparente, sino de la luz religiosa de los misterios”⁶², espacio de la “orgía” del sentido de la corporeidad y, por ello, sus obras, como dirá de las de Zurbarán, reflejan “el sacrificio del cuerpo a la luz y de la luz doblegándose al entrar en el cuerpo, sin destruirlo”⁶³.

⁵⁸ “Hoy en día”, entrevista a J. Derrida realizada por Th. Assheuer en 1998 y recogida en J. Derrida, *No escribo sin luz artificial*, Valladolid, cuatro.ediciones, 1999, p. 109.

⁵⁹ *Algunos lugares de la pintura*, ed. cit., p. 257.

⁶⁰ *No escribo sin luz artificial*, ed. cit., pp. 162-163.

⁶¹ O.c., pp. 171-172.

⁶² *Algunos lugares de la pintura*, ed. cit., p. 84.

⁶³ O.c., p. 88.