

Lo invisible sugerido por lo visible: el significado metafísico de la pintura en el pensamiento de María Zambrano

Una visita al Prado: mirada y visión

En su autobiografía, *Delirio y destino*¹, María Zambrano nos da a conocer con mucho detalle una experiencia muy significativa: su visita al Museo del Prado, un relato de gran interés para la reflexión sobre las relaciones entre arte e historia. Se trata de una visita que María Zambrano realiza en compañía de Ulyses, el joven disidente que antes le ha invitado a vivir una “vida elemental”. La visita, una visita de “elemental” cortesía, nace a raíz de esta invitación: volver a estar entre “los elementos”, es decir entre aquello que deja al hombre aislado de las cosas y de los demás, en una soledad que no es negativa, sino, más bien, condición indispensable para ponerse en contacto consigo mismo. Puede hablarse casi de una soledad de matriz estoica, senequiana: encontrarse solos, para volver a “ese algo intangible” que cada uno lleva dentro y que es el fundamento de toda dimensión ética de la vida.

El Museo del Prado es un “elemento”, porque representa algo que el hombre no pue-

de echar en falta, algo “natural”. Algo que provoca al mismo tiempo entusiasmo y angustia. Y esto lleva a preguntarse: ¿por qué la belleza da miedo? Belleza y miedo parecen ser dos categorías antitéticas: la una atrae a sí, mientras que la otra rechaza. Sin embargo, hay entre belleza y miedo más semejanza que distancia. Como subraya Cristina Campo, gran amiga de María Zambrano en los años de Roma, es difícil que los ojos del hombre puedan mirar la belleza sin huir de ella atemorizados². En el Prado, María Zambrano se encuentra con la belleza: una belleza que reviste las formas del sentido, del sentido del arte y del sentido de la historia. *Sentido* es el aspecto existencial de la verdad y también la proporción que las cosas manifiestan con respecto a la conciencia del hombre que las conoce. De hecho, la conciencia no es algo cerrado en sí mismo, sino algo que se abre y se dispone a recibir la enseñanza que la realidad le ofrece, en la medida en que ésta sea *re-conocida*, es decir, en la medida en que se esté dispuesto a confiar en ella y a valorarla.

En este museo, que “tiene algo de templo” y es como “la canonización de España”³,

¹ María Zambrano, *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, Editorial Ramón Areces, Madrid 1998, pp. 165-180.

² Cfr. Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987, p. 88

³ Cfr. *Delirio y destino*, cit., p. 165.

el primer elemento que Zambrano encuentra es la luz, el elemento luminoso, metáfora del sentido originario de las cosas, que en la reflexión zambrana adquiere una tonalidad muy precisa. Lo que la luz hace patente es la "historia mas enigmática de los países de Occidente"⁴: personajes como Felipe II, Carlos V, los Borbones parecen hablar desde sus cuadros, figuras de un pasado que todavía no quiere pasar del todo. De aquí se desgranar las preguntas y las reflexiones de Zambrano sobre el arte y la pintura.

¿Qué significa mirar una pintura? En la visita al Prado, María Zambrano se da cuenta de que mirar una pintura no es mirar una pintura como tal, "sino lo que en ella había, lo revelado por su magia invisible"⁵. El arte non es imitación, según el planteamiento platónico, sino revelación, puerta de acceso a una dimensión mas profunda de la realidad. Y el museo, según la pensadora, no solamente no es motivo de pérdida del sentido originario de la obra de arte, sino que lo perpetúa.

En cierta medida, podemos paragonar las consideraciones de Zambrano sobre su visita al Prado a la posición de Gadamer, que también afirma que un cuadro expuesto en un museo sigue siendo testigo de su mundo originario, que puede ser comprendido perfectamente por quien lo mira. No hay fractura entre el mundo originario de la obra de arte y el mundo posterior, ni tampoco entre su sentido originario y su sentido cultural: la obra de arte sigue conteniendo todo el mundo de la experiencia del que proviene, que puede ser comprendido en un universo hermenéutico que abarca a la vez la obra y a quien la mira. Y,

si es verdad que la colocación en el museo esconde lo que fue el origen de la obra de arte y la sustrae al mundo al que pertenecía, sin embargo esa misma colocación incorpora este horizonte y lo incluye en el horizonte más ancho de la conciencia estética ⁶.

La obra de arte representa, pues, algo contemporáneo a quien la mira y habla un lenguaje inteligible. Se impone, entonces, un segundo interrogante: ¿qué es el realismo en el arte? ¿Fue realista Vélazquez, fue realista Goya? ¿Fueron realistas los escultores antiguos que nos han dejado las estatuas de los dioses? Si la respuesta es afirmativa, ¿qué género de realidad pretendían revelar? Porque lo más sorprendente es que en el acto mismo de revelar algo, el artista, si verdaderamente es revelador, desaparece: queda solo lo revelado y quien ha hecho esto posible ya no está presente.

Sólo en este caso la pintura llega a ser un "elemento": algo elemental, originario, primordial, porque "es lo que se ha cumplido enteramente, lo que está de acuerdo consigo mismo, lo verdadero"⁷. ¿Hay entonces una verdad del arte? ¿o el arte es mentira, juego, ficción? Para contestar, María Zambrano habla de dos géneros bien distintos de arte: el "que se ve como arte" y "el que hace ver"⁸. El primero es decorativo, agradable a la vista, presenta algo ante los ojos, pero no amplía la capacidad de ver; se puede decir que se sirve de la belleza pero no sirve a la belleza.

El segundo, "el arte que hace ver", realiza algo como una re-educación de la vista, para que de la simple visión uno pueda ascender a la percepción. Percibir es reconocer algo en su

⁴ Cfr. *Ibidem*.

⁵ Cfr. *O.c.*, p. 166.

⁶ Cfr. H. G. Gadamer, *Verdad y método*, Bompiano, Milano 1994, pp. 8-9; 116-117.

⁷ Cfr. *Delirio y destino*, ed. Cit.

⁸ Cfr. *Ibidem*.

valor, abrirse a su sentido originario; darse cuenta de que no se ve bien o de que no se ve lo suficiente es el primer paso y la condición para ver mejor. Por esto, la visita al Prado permite a María Zambrano ver más y mejor que antes: “Yo vengo aquí porque no veo, me doy cuenta de que no sé ver, de que de verdad pocas veces he visto algo”⁹.

El “arte que hace ver” consigue hacer más visibles las cosas, entre otras cosas porque pone en condición de mayor visibilidad el sentido profundo de la realidad, lo único que verdaderamente es digno de verse. “De entre todo lo real —observan entre sí María Zambrano y su acompañante Ulyses— solo unas cuantas cosas dan la cara de verdad, se manifiestan”¹⁰. Es como si la realidad, en su estructura más profunda, estuviera en una situación embrional, a la espera de alguien que la hiciera nacer, el artista. Muchas cosas, muchos seres “son engendros a medio nacer”, en estado de larva pueden consumir su vida sin nacer nunca del todo, sin conseguir visibilidad y plenitud. Todo pintor e, igualmente, todo escritor, al recoger a alguien en una historia o en un cuadro, lo lleva a la luz, lo hace personaje, con nombre e identidad, en el que muchos seres reales sin nombre y sin identidad puedan reconocerse. ¿Cómo no hacer referencia a las observaciones de Zambrano a propósito de los personajes de Pirandello? También pueden aplicarse a las pinturas: “De todas las angustias que oprimen al hombre, una de las más asfixiantes es la que proviene de no sentirse visto ni oído. Porque el ser visto es requisito indispensable de verse a sí mismo. Nos vemos en otro y sólo cuando alguien ha recogido nuestra historia, la historia de nuestras penas, de nuestro contento y de nuestro fracaso, entonces nos sabemos nosotros mismos. ¿Cómo conocerse

si no nos conoce nadie?”¹¹. Revelar el yo a sí mismo: éste es el papel que la auténtica obra de arte intenta realizar, ser trámite de auto-comprensión, medio de conocimiento de sí y del mundo.

El rostro del hombre queda tal vez encubierto e invisible si nadie lo mira con mirada de descubrimiento y de auténtica atención o, más bien, se desfigura si es objeto de desprecio y de violencia. En este caso, el sentido originario, más que revelado, queda oculto y velado, por lo tanto necesita ser liberado por la mano del artista. Porque es necesario poseer un profundo respeto por la realidad, para no quedarse en las apariencias y saber ver en profundidad las cosas. En este sentido, el cubismo ha representado la rebelión frente a la figura, a lo familiar, a lo inmediato; la desconfianza en la verdad de las cosas así como se ven inmediatamente, que es desconfianza en la consistencia real de la substancia y de la materia. Los cubistas intentan así prescindir de la materia para llegar a la forma pura, en un proceso esencialista donde la meta aún así no es la esencia en el sentido clásico del término, sino la pura forma geométrica.

En el polo opuesto se coloca, en cambio, la pintura de Zurbarán, que es casi una profesión de fe en la sustancia de las cosas y en el carácter sagrado de la materia, donde se realiza la manifestación de lo divino. Sus cuadros celebran el misterio de la encarnación, con el cuerpo, la carne, lo ordinario como epifanía de lo divino. “En los personajes de Zurbarán se diría que se asoma siempre el rostro verdadero de un alma, de un hombre. Almas, y, todavía más aún, ánimos varoniles, aparecen en todos los retratos, en todas las humanas figuraciones de este pintor. Seres y cosas son

⁹ Cfr. *Ibidem*.

¹⁰ Cfr. *Ibidem*.

¹¹ *Seis personajes en busca de un autor*, in “Diario 16”, 23 noviembre 1989, p. VIII.

aquello que son en la integridad de su esencia, de su sustancia”¹². No podría haber prueba más patente de la cercanía de Dios así como se vivió en la época de Zurbarán y, en cambio, de la afirmación de su ausencia en el período del cubismo.

Hacer visible la realidad significa hacer que las cosas hablen su lenguaje originario, con la confianza en que esto sea posible sin destruir la realidad que tenemos ante nuestros ojos: se trata de captar el sentido profundo *en las cosas* y no *más allá* de las cosas. Zurbarán logra todo esto y revela así el secreto profundo de la realidad, un secreto insostenible en su sencillez y pureza: esto es, que “la tierra es santidad”. Y solo la santidad, hace notar Zambrano, libera de la tragedia.

Esta contemplación que la auténtica obra pictórica hace posible se puede asimilar a lo que el mundo griego definió como *theoría*, de *theoréin*, que indicaba la actitud de quien, mirando algo sagrado, por ejemplo una fiesta, era capaz de captar su sentido, olvidándose de sus intereses inmediatos y tomando parte en ello. Oportunamente, Gadamer remarca que el *theoréin* no es sólo un hacer, sino sobre todo un padecer (*pathos*), es decir que la actuación del sujeto hace referencia a lo que el sujeto contempla¹³. Quien mira está prendido y captado por la contemplación y en esto reside el poder de transformación del arte: proporcionar la ocasión para *ser* de otro modo, en un extático olvido de sí mismo.

La historia revelada por el arte

El tema de la mirada lleva consigo una reflexión sobre la categoría de la imagen. Se empieza a ver, en el sentido más propio, cuando se descubren por primera vez, gracias a la obra de arte, dos imágenes distintas de la misma cosa: la imagen que nos proporciona la realidad y la que nos ofrece la obra artística. Lo sorprendente es que descubrimos que la imagen artística tiene más realidad que la imagen real, “porque ha captado más la “esencia” de la cosa real”¹⁴. La imagen de la pintura hace posible que la esencia, la consistencia de la cosa quede apresada y fijada. En este sentido, la imagen adquiere la categoría de icono, forma sagrada que queda substraída al fluir del tiempo y por esto mismo puede pertenecer a todo tiempo, “a un SIEMPRE que lo recoge todo”¹⁵.

El tema de la “complejidad de los tiempos” es central en *Delirio y destino*¹⁶: existe una multiplicidad de niveles temporales, una estructura temporal laberíntica, en la que nos toca vivir y sufrir. Sólo el animal tiene un único tiempo, el tiempo natural en el que desarrolla su vida, sin un *adentro*, que dé razón de la complejidad de su experiencia. El hombre no. El hombre vive en muchos tiempos y vive muchos tiempos a la vez: el del sueño, el de la vigilia, el del amor, el del éxtasis, el de la pasión revolucionaria...Y el gran esfuerzo de la existencia humana es lograr la unidad del tiempo disperso, la transparencia en el tiempo o, más bien, retroceder hacia un tiempo anterior a todo tiempo vivido. Es el tormento tan bien expresado por Unamuno, en el soneto *Mi cie-*

¹² *Sobre algunos lugares de la pintura*, Espasa Calpe, Madrid, p. 140.

¹³ Cfr. H. G. Gadamer, “Ontología de la obra de arte”, en *Verdad y método*, ed. Cit., p. 157.

¹⁴ Cfr. *Ivi*, p. 172.

¹⁵ *Sobre algunos lugares de la pintura*, cit., p. 133.

¹⁶ Se vean sobre todo las observaciones de las páginas 123-126.

lo, citado por María Zambrano en *La vida en crisis*¹⁷: “Oh Señor de la vida, no te pido/ si no que ese pasado por que lloro/ a cabo en rolde a mí vuelto sonoro/ me dé el consuelo de mi bien perdido./ Es revivir lo que viví mi anhelo/ y no vivir de nuevo nueva vida,/ hacia un eterno ayer haz que mi vuelo/ emprenda sin llegar a la partida,/ porque, Señor, no tienes otro cielo/ que de mi dicha llene la medida”¹⁸.

“La pintura se instala en un tiempo diferente, que la acerca a lo intangible, a la morada de lo misterioso”¹⁹. En la multiplicidad de los tiempos, la imagen del arte tiene su tiempo propio o, más precisamente, consigue la atemporalidad, logra suspender el tiempo, de modo que quien la mira es colocado en una dimensión totalmente ajena al ritmo ordinario de la vida. En este sentido, la imagen artística es icono: representa algo que pertenece a un tiempo inmemorable y originario y, no obstante, nos puede hablar siendo imagen no muerta y lejana, sino viviente. Por esto, se necesita un aprendizaje en la visión de un icono: hay que aprender qué género de lecciones nos pueda impartir para la historia una imagen que es metahistórica. Este aprendizaje no consiste en pretender asimilar la realidad histórica agitada y llena de contradicciones a la estaticidad del icono: no se trata de reducir todo a icono, es decir a pura esencia, sino al revés. Se trata de devolver a la vida el icono, injertándolo en la historia.

En esta perspectiva hay que considerar el descubrimiento del que habla María Zambrano, hecho posible por la visión de las pinturas del Prado: mirar los iconos de la histo-

ria de España y simultáneamente estar viviendo la vida nacional tan atropellada de aquellos días²⁰. Dos imágenes de historia miradas a la vez, que hacen descubrir un Mediterráneo. Una historia, la de las pinturas, ya fuera de la historia, metahistórica, mirada pero no vivida, y una historia tan cercana y palpitante que es, sí, vivida, pero tal vez sin entenderla, por falta de perspectiva suficiente.

Hay que aprender a mirar un icono para empezar a entender la realidad histórica, es decir conseguir que se libere la esencia prendida en su forma, trayéndola a la vida, pero sin destruir la forma que la contiene. Esta es la esencia de la contemplación: “Saber contemplar debe ser saber mirar con toda el alma, con toda la inteligencia y hasta con todo el cuerpo, lo cual es “participar”, participar de la esencia contemplada en la imagen, hacerla vida”²¹. Lo que fue objeto de auténtica contemplación “está más allá de la memoria y del olvido”²², porque se asimiló a nosotros y nos transformó. En este sentido, el arte tiene una función liberadora: nos otorga una comprensión más profunda de nuestro tiempo, no en cuanto *nuestro*, sino en cuanto tiempo *humano*, porque nos proporciona una *memoria*. Memoria que no es simple almacén de imágenes, sino tradición, experiencia vivida de que son siempre las mismas pasiones y los mismos deseos los que mueven al hombre a la acción. Pero es necesario que la memoria se haga conciencia, de manera que el pasado no sea sencillamente guardado sino asumido y redimido a través de un examen exigente, capaz de realizar una purificación de la memoria²³.

¹⁷ Cfr. María Zambrano, “La vida en crisis”, en *Hacia un saber sobre el alma*, 1991, p. 93.

¹⁸ M. de Unamuno, *Rosario de sonetos líricos*, Imprenta Española, Madrid 1911, pp. 126-127.

¹⁹ *Sobre algunos lugares de la pintura*, cit., p. 11.

²⁰ Cfr. *Delirio y destino*, p. 173.

²¹ *Ivi*, p. 174.

²² *Ibidem*.

²³ Cfr. *Ivi*, pp. 176-178.

No basta pues el recuerdo del pasado que la obra de arte suscita para que se realice una transformación de la vida: se necesita una labor hermenéutica, que descifre e interprete los hechos pasados y presentes haciendo que participen unos de otros. Así, las esencias del pasado volverán a tener presencia, perdiendo el hermetismo de su lejanía, y las presencias del presente manifestarán por fin su esencia, porque adquirirán claridad y transparencia.

Un ejemplo emblemático es la reflexión que nace de contemplar *Los fusilamientos de la Moncloa* de Goya. La imagen pictórica del hombre con la camisa blanca y los brazos abiertos no es algo muerto, del pasado, sino un grito de vida, siempre que se consiga asumirlo como paradigma para la historia presente. “Esa vida, ese grito de vida hay que recogerles ya, ese alma, darle el cuerpo que se merece, la historia digna; hacerla vivir y que produzca vida”²⁴. Este símbolo plástico es expresión del realismo español, como notará Zambrano en *Pensamiento y poesía en la vida española*, porque es una forma capaz de encerrar un tesoro de riqueza humana: representa “el hombre entero, en carne y hueso, en alma y espíritu; su arrolladora presencia que penetra así en la muerte. El hombre entero, verdadero”²⁵. Su lenguaje habla a todos los hombres de todo tiempo: “El universo entero esta en él.[...] Es como una piedra recién salida de la creación.[...] Es un ser ahistórico, que pertenece a la naturaleza siempre virgen, no a la historia poblada de huellas y rastros”²⁶. De la palabra de esta imagen es posible oír siempre “el sonido virginal”, la “voz originaria”, que da lugar a una forma de conocimiento, a una manera de mirar y de estar en el mundo.

Imagen absoluta, imagen mediadora, imagen reveladora

“La realidad que no es apresable en conceptos –afirma María Zambrano en su escrito sobre la mujer en Occidente– puede, sin embargo, apresarse en imágenes. La imagen es más activa, más eficiente que el concepto, como si fuese la forma adecuada para esa realidad infinitamente activa, no sometida al “logos” y, por tanto, de la que todo puede esperarse y todo puede temerse. Las imágenes revelan esa realidad manteniéndola dentro de unos límites dóciles, en cierto modo, al querer del hombre que ante ella se postra.[...] La imagen preserva al hombre de ser destruido por la realidad que, sin ella, le acometería siguiendo su ley y apetencia propias”²⁷.

Repetidas veces ha sido remarcada la centralidad en el pensamiento de Zambrano de la imagen y su fundamental papel en el desciframiento de la realidad. Son sobre todo el amor y la historia los que crean imágenes, el primero, el amor, porque necesita saciar su *hambre de presencia y de figura real*, que sin embargo se enfrenta con la fragilidad de su posesión; la segunda, la historia, *es delirio y destino* a la vez, y requiere ella también, en cierto sentido, un *enamoramiento*, es decir una tensión y una esperanza para entregarse enteramente a una empresa. No es posible conseguir la plena objetividad ni en el amor ni en la historia, porque sería necesario lograr la perfecta unidad de la vida y del conocimiento, de entender y amar. Más bien: es posible sólo en un caso, el del amor místico, donde quien ama logra convertirse totalmente en el objeto de amor, es decir llega, reduciéndose, a transformarse en la figura que ama²⁸. En este caso, ya

²⁴ *Ivi*, p. 172.

²⁵ María Zambrano, “El realismo español”, en *Pensamiento y poesía en la vida española*, Endymion, Madrid 1996, p. 34.

²⁶ *Ivi*, pp. 34-35.

²⁷ *La existencia de la mujer en Occidente*, en “Sur”, febrero 1945, p. 43.

²⁸ Cfr. *San Juan de la Cruz, de la noche oscura a la más clara mística*, en *Senderos*, pp. 186-198.

no hacen falta imágenes, porque la presencia del objeto amado es plena y definitiva y, parafraseando las palabras de San Juan de la Cruz, *los ojos deseados ya están dibujados en las entrañas*.

La imagen, pues, revela la realidad, intentando penetrar en “la opacidad en que las cosas y las personas se retiran como defendiéndose”²⁹: así engendra esperanza, siempre que no acabe encerrando al individuo en sí mismo. La pensadora nos ofrece casi una fenomenología de la imagen, distinguiendo tres géneros de imagen, como aparece en muchos lugares de sus escritos: la imagen *absoluta*, la imagen *mediadora* y la imagen *reveladora*³⁰.

La imagen absoluta es simulacro, ídolo, *suplantadora*: así la define Zambrano; se convierte en algo más real que la persona misma, en personaje, que toma posesión de todo espacio vital, mientras que la persona se vuelve como un fantasma. Es una sombra, un maleficio que hace imposible reconocer a alguien, porque intenta fijarle en una forma hermética: “la imagen suplantadora crea, y ése es su mayor peligro, una detención del fluir temporal íntimo del sujeto, es decir de su trascendencia”³¹. Y, más: “será en principio un alimento, después una enajenación”³². La imagen absoluta no solamente no confiere más visibilidad al objeto, sino que lo oculta como una máscara y lo cristaliza en algo estático, impersonal.

Hay, sin embargo, otro género de imagen: la imagen *mediadora*. Es la imagen que todo amor crea y que tiene algo intangible,

porque es una manera de asegurarse la presencia del objeto amado y a la vez de preservarse de él, de la decepción que pueda provocar el descubrimiento de su fragilidad. La imagen mediadora asegura que la belleza que se ama quede eternizada y pueda seguir siendo alimento del amor. Pone de manifiesto la dimensión *excéntrica* del hombre, su proyectarse hacia la eternidad y la belleza, que no puede encontrar su punto de equilibrio en la existencia temporal. “Basta amar de verdad a alguien para que sepamos de lo corruptible, de nuestra condición”³³.

El tercer género de imagen es la imagen *reveladora*, el icono, *forma santa y adecuada a la vida*. Es la imagen que sirve al conocimiento, que revela una dimensión metafísica, la del ser universal y eterno, la de la belleza trascendente de la que toda belleza temporal es reflejo y participación. La imagen reveladora ha logrado vencer la resistencia y el obstáculo del no ser, colocando el ser en la condición de máxima visibilidad. Sin embargo, para que esto sea posible, es necesaria la humildad de dejar que el ser se manifieste, renunciando a toda pretensión de dominarle.

Aplicando al campo de la pintura esas consideraciones y dando voz a un diálogo ideal entre María Zambrano y otros pensadores, puede decirse que la auténtica imagen artística es una modalidad de acceso al mundo *esencial* y al hombre *esencial*. Pero la entrada es ofrecida a través de un enigma, el enigma de la visión. “La visión –para utilizar las palabras de Merleau-Ponty, que en su último escrito, *L'oeil et l'esprit*, parece superar su posición antimeta-

²⁹ Cfr. *Delirio y destino*, cit., p. 39.

³⁰ Haremos referencia sobre todo a las consideraciones contenidas en: *La existencia de la mujer en Occidente*, cit., pp. 40-50; *Notas de un método*, Mondadori, Madrid 1989, pp. 115-119; *Delirio y destino*, cit., pp. 37-39; 174-180; *Algunos lugares de la pintura*, cit., pp. 116-119.

³¹ *Notas de un método*, cit., p. 115.

³² *Delirio y destino*, cit., p. 175.

³³ *Delirio y destino*, cit., p. 38.

física- es el encuentro de todos los aspectos del Ser, como en una encrucijada. [...] Es el Ser mudo pues que viene, él mismo, a manifestar su sentido³⁴. Es lo invisible sugerido por lo visible, donde la imagen es *evento ontológico*, según la expresión de Gadamer, es decir manifestación visible dotada de sentido³⁵. La imagen no es la copia platónica, imitación de un original inteligible, sino *repraesentatio*, en el sentido etimológico de algo que “toma el lugar de”, pues que hace presente el ser. La imagen es presencia del ser, ser que se da en presencia: por esto, el arte comporta un crecimiento en el ser, por el hecho mismo que le confiere el carácter de imagen. La pintura no imita al

mundo: más bien, nos devuelve el mundo sin *aclararlo*, respetando su opacidad, pero captándolo en su momento originario y esencial. Por esto, con palabras de Merleau-Ponty, “toda teoría de la pintura es una metafísica”³⁶: el esfuerzo del pintor es “hacer explotar la piel de las cosas”, siempre según una feliz expresión de Merleau-Ponty, para llegar a su sentido originario, es decir “para enseñar cómo las cosas se hacen cosas y el mundo mundo”³⁷.

Por esto, “ninguna pintura termina la pintura”³⁸: si el Ser es inagotable, el papel que la obra de arte tiene por delante es infinito.

³⁴ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, Milella, Lecce 1971, p. 68.

³⁵ Cfr. H. G. Gadamer, *Verdad y método*, cit., pp. 176-177.

³⁶ Cfr. M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, p. 48.

³⁷ Cfr. *Ivi*, p. 66.

³⁸ Cfr. *Ivi*, p. 82.