

MARÍA ZAMBRANO: EL ROSTRE D'EUROPA I LA “NOCHE OSCURA DE LO HUMANO”

MARIA-JOSEP BALSACH
Universitat de Girona

En aquest article s'analitza la importància de l'assaig de María Zambrano “La destrucció de las formas” (1944) com a precedent de l'art de l'Informalisme i la seva interpretació de la *physis* i de la màscara com a elements claus per a la comprensió de l'abstracció europea a partir de la Segona Guerra Mundial. Per a Zambrano, en la “noche oscura de lo humano”, el món es converteix, com escriu també T.S. Eliot en *Four Quartets*, un lloc de solitud i de davallament cap al retrobament de l'home i la possibilitat inèdita de la paraula.

PARAULES CLAU: María Zambrano, destrucció de les formes, art europeu del s. XX, cubisme, informalisme, trauma.

María Zambrano: El rostro de Europa y la “noche oscura de lo humano”

En este artículo se señala la importancia del ensayo de María Zambrano “La destrucción de las formas” (1944) como precedente del arte del Informalismo y se analiza su interpretación de la *physis* y de la máscara como elementos clave para la comprensión de la abstracción europea a partir de la Segunda Guerra Mundial. Para Zambrano, en la “noche oscura de lo humano”, el mundo se convierte, como escribe también T.S. Eliot en *Four Quartets*, en un lugar de soledad y de caída hacia el reencuentro del hombre y la posibilidad inèdita de la palabra.

PALABRAS CLAVE: María Zambrano, destrucción de las formas, arte europeo s. XX, cubismo, informalismo, trauma.

María Zambrano: Europe's Face and the “Dark Night of the Human”

This article draws attention to the importance of María Zambrano's essay “La destrucción de las formas” (1944) as a precedent for informal art, and it also analyzes Zambrano's interpretation of the notions of *physis* and the mask as key elements to the understanding of European abstraction after the Second World War. In the “Dark Night of the Human” Zambrano suggests that the world becomes, as T.S. Eliot also notes in *Four Quartets*, a lonely place that descends towards a reunion with humanity and the unprecedented possibilities of the word.

KEY WORDS: María Zambrano, *destrucción de las formas*, 20th-century European art, cubism, informalism, trauma.

“Algunes vegades cal que esclati el cor del món per aconseguir una vida més alta” (Hegel). Aquesta nota apareix en l'epígraf de l'assaig “La violencia europea” (1941), un dels textos que formen part del llibre *La agonía de Europa* (1944) i que fa de

preludi a un esbalçament, a un moment de la vida de María Zambrano que va estar marcat per una gran ferida. Estem en plena Segona Guerra Mundial, i la filòsofa de la raó poètica es planteja el discerniment de les arrels dels problemes de la cultura i la política europees però també mostra el llindar d'un temps encara més difícil i que ella analitzarà en els altres tres assaigs que apareixen conjuntament en aquest llibre: “La agonía de Europa” (1940), “La esperanza europea” (1942) i “La destrucción de las formas” (1944).¹ María Zambrano, en aquestes pàgines, voldrà “desenmascarar a los monstruos que nos acometen: única manera de ir haciendo el mundo noble y habitable”, en una Europa que “iba poco a poco ocultando su rostro detrás de la niebla, sus ejes detrás de una espesura” (Zambrano, 2000a: 31). Europa com a ocultació, com a interrogant, com a nostàlgia fundacional.

En l’“Advertencia” que fa de preludi i que María Zambrano publica a manera de pròleg, es descriu la llum de la naturalesa d’aquests textos:

[Estas letras se escribieron en] ciertas situaciones que se aproximan, cuanto es posible en la vida, a la muerte [...] porque la inmediatez ha desaparecido. Ha desaparecido el mundo, pero el sentir que nos enraíza en él, no. Y tal se nos figura a los mortales que puedan ser los primeros instantes de la muerte: estar irremediable, absolutamente separado de lo que todavía constituye nuestra vida. (2000a: 21)

I acaba aquest text introductori amb les paraules següents: “Vivir es un equilibrio entre el anhelo oscuro y la imagen que se vislumbra solamente; imagen que no tolera ser vista, como el Ángel de Jacob, nada más que a la madrugada” (2000a: 22).

Imatges vistes de besllum, entre dos mons: imatges que no poden ser tolerades en una Europa que es desintegra, que està en la seva “noche oscura de lo humano”. Per a Jesús Moreno Sanz, aquest és un llibre bessó, en estricte paral·lelisme, amb *La confesión: Género literario y método*, publicat gairebé dos anys abans (1943) i es correspon amb tota la temàtica suscitada però amb un accent més metafísic: “Recorrido ‘trágico’ a través de la crisis cultural europea y de Occidente [...], recorrido hacia los orígenes de esta crisis occidental, buscando el nudo y la *aporía* originarios y su desarrollo en el pensamiento, las formas y figuras íntimas de la vida” (Moreno Sanz, 2000: 13-14). *Anábasis y catábasis*, dialògica que María Zambrano anunciarà posteriorment en el mètode de *Claros del bosque*.

¹ Aquests articles van aparèixer, respectiva i successivament, en les revistes: *Sur*, 72, setembre de 1940, Buenos Aires; *Sur*, 78, març de 1941; *Sur*, 90, març de 1942; *El Hijo Pródigo*, IV /14, maig de 1944, Mèxic.

La *physis* sagrada

“La destrucción de las formas” (1944) va ser publicada a l'exili en la revista *El hijo pródigo* (IV/14, maig de 1944, Mèxic). En un títol on la paraula “destrucció” fa la seva primera aparició, Zambrano obre el seu assaig amb una cita de Nietzsche: “Tot allò que és profund necessita una màscara”. Màscara que, per a Zambrano, és el rostre d'Orient. La màscara encobreix mentre que el rostre revela. “El rostro humano es el lugar donde la naturaleza, el cosmos entero, sale de su hermetismo” (Zambrano, 2000b: 87), i això —per la filòsofa de la raó poètica— només s'ha produït a Grècia. En la màscara apareix allò sagrat —també allò ambigu, allò demoníac— amb la seva ambivalència característica. Zambrano reconstrueix el recorregut de l'home fins el descobriment del pensar que advé a Grècia i que va ser

[u]n momento divino de la historia humana. Porque el hombre ganó un plano desde el cual miraba y, al mirar, lo que era trato mágico se convirtió en concepto. El hallazgo del concepto liberó al hombre de la servidumbre ante la *physis* sagrada. [...] Después de alcanzada esta liberación por el concepto es cuando nace el arte, ese arte que es el punto de comienzo del arte que ha llenado los siglos de civilización europea. (2000b: 92)

L'instrument de la meditació filosòfica de Zambrano és la consideració de l'art com a mirall de la condició humana. La màscara d'Orient, d'un espai molt antic i llunyà, originari, va servir com a protecció davant del misteri de les potències naturals, mentre que la màscara dels grecs ja està molt a la vora del rostre humà, és “persona”, i representa un pas fonamental en l'adquisició de la consciència, del *logos*. Des de Fidies fins a l'art del Renaixement, Zambrano reconeix aquest equilibri actiu atorgat pel *logos*: és el camí de la filosofia. La forma és forma de l'art com a expressió de l'home i la seva humanitat, com a revelació de la vida amb tota la seva plenitud, alhora visible i *vivable* sense deixar però, d'ésser enigmàtica.

En l'assaig “La agonía de Europa”, María Zambrano desenvolupa aquesta idea en la capacitat i la riquesa dels estils artístics que ha generat la vida europea, la velocitat en el seu naixement i la seva mort, la seva especialitat en que siguin més extremats i més efímers:

Fragilidad de las formas, levedad de los estilos. Todos pasan con gracia, apoyando apenas el pie, y, si al llegar levantan un poco de ruido, desaparecen suavemente, conformes con la brevedad de su vida, apaciguados ante la continuidad asegurada por el nuevo vencedor. [...] No existía, es cierto, el temor a que toda forma desapareciera, aunque a veces fuera así expresado. El terror que tal posibilidad arroja no fue jamás sentido por ninguno de nuestros antepasados. Lo que se sentía venía a ser el declinar

de las formas, su embastecimiento progresivo, paralelo a su falta de exigencia. [...] La unidad que percibíamos se nos fue pulverizando, deshaciéndose en una encadenada pluralidad. Los múltiples estilos parecen tener un carácter común, ligereza alada que no aplasta al hombre, que no le esclaviza. (2000a: 38-41)

Per a Zambrano, hi ha, però, un moment històric en el qual alguna cosa canvia d'una manera radical i retorna una màscara que va encobrir allò humà fins a donar testimoni de la seva destrucció: “Pero adviene en nuestro tiempo un suceso extraño. [...] Es el instante en que el arte europeo desde los más diversos lugares presenta el escalofriante aspecto de la destrucción de las formas. [...] Que algo grave ocurría allá en ese lugar donde nace la necesidad de expresión, es decir, en la vida, raíz del arte” (2000b: 89).

La naturalesa en la seva opacitat, la *physis* sagrada, retorna després que el rostre humà s'havia ensenyorit del món. Era de nou la màscara, l'eclipsi d'allò natural: “Volvían a mostrarse cosas que la humanidad no recordaba; un pasado remoto dejado atrás vivía de nuevo. [...] La experiencia que tenemos de la vida es que la muerte es lo que solamente destruye y desintegra; y que únicamente ella es capaz de hacer retroceder el divino proceso en que algo divino se engendra. La muerte es la génesis al revés” (2000b: 90). Mort i gènesi que va representar Tiziano en la seva darrera obra, *Pietà* (1575), pintada durant la gran pesta que va assolar Venècia en memòria del seu fill mort, on veiem una representació del Crist, en els braços de la seva mare, que es desintegra materialment: la pintura es desfà, els contorns es fonen i només podem veure les formes d'aquesta gran escena en la distància. Veiem la descomposició però encara no la desaparició. Per a María Zambrano, el misteri —que és també una cultura humana, una època de la història— semblava esgotar-se per un procés de desintegració en el qual van apareixent els elements: “La aparición de los elementos es la vuelta de nuevo al hermetismo, es la destrucción de toda forma. Era, más que deshumanización, destrucción de las formas, la humana, claro está, la primera. Y si la deshumanización lleva consigo hermetismo, la destrucción de las formas, de todas las establecidas y de la forma en cuanto tal, significaba aparición de los elementos. Entrar en contacto con la materia” (2000b: 91).²

² Per a María Zambrano la matèria, abans d'aquest text fonamental, era el nom d'una desil·lusió. En el seu text “Nostalgia de la Tierra” (1933) escriu: “La materia ha sido paradójicamente el nombre de la desilusión. Paradójicamente, porque sólo pretendía dar el nombre de una realidad, de un modo de ser, más tarde del único modo de ser. Pero en realidad, la materia era el nombre de la desilusión, era el residuo real, el precipitado que dejaba al mundo al ser disuelto por la conciencia”. Tierra y materia. “La tierra dejó también de ser sustentadora de todas las cosas, para ser algo abstracto, lejano; para ser una gran desilusión; algo material. [...] El mundo sensible se había

La *physis* és un terme sagrat del vocabulari dels misteris. Per a Zambrano és la força sobre la qual l'home resta indefens, essent una troballa del concepte, el descobriment del pensar, el que va alliberar l'home del seu servatge:

Entrar en contacto con la materia es entrar en contacto con lo sagrado, con la *fisys* antes del concepto, antes de la Filosofía, antes del *ser*. Nombrar de nuevo la materia, pretender fijarla como realidad principal equivale a desenterrar todo lo que fue vencido por la idea de “naturaleza” con la cual el hombre griego se libera del mundo hermético de lo sagrado. La *fisys* era primariamente lo sagrado y el haber podido revelarla en una idea adecuada constituye la humanización, el paso hacia la humanización más definitivo que el hombre ha dado en su historia. El *logos* lo es de la *fisys*, que antes de su descubrimiento no tenía ser. Ni ser, ni definición; su rostro tenía que ser máscara, pues lo que no ha llegado a coincidir consigo mismo no puede resistir la luz y ha de aparecer enmascarado. (2000b: 91)

En la nit obscura de l'humà, “el mundo vuelve a estar deshabitado” (2000b: 90): “a place of disaffection”, com escriu T.S. Eliot en “Burnt Norton”, tenint en compte que els *Quatre Quartets* van ser escrits entre els anys 1936 i 1943, és a dir, en el mateix arc de temps en el qual Zambrano elabora el seu propi pensament sobre la destrucció. En el primer quartet d'Eliot es realitza una davallada vers el pregon, “into the world of perpetual solitude, / world not world, but that which is not world, / internal darkness, deprivation / and destitution of all property, / desiccation of the world of sense, / evacuation of the world of fancy, / inoperancy of the world of spirit” (Eliot, 1984: 34).

María Zambrano anticipa també en aquest text un dels moments en què els elements i la destrucció de les formes operen radicalment en la pintura europea sense saber de la seva existència:

La última pintura era la destrucción implacable de la pintura. [...] Y sin embargo, estos frutos de ceniza, mordidos por la nada, eran testimonio de algo. Y en su propio derrumbarse ponían al descubierto una verdad. [...] La verdad de la criatura humana desesperada, sin amparo, pero tam-

disgregado en fantasma de una parte, y materia por otra. Espectro de sí mismo, vagaba extraño por el mundo interior, por el angustioso mundo interior adonde había ido a parar, prófugo, ajeno, enajenado./ 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 esta fue la encrucijada del arte llamado moderno. [...] Quizá se trataba nada menos que del comienzo del fin de la pintura” (Zambrano, 1989: 16).

bién sin resignación. [...] No son construcciones, son confesiones reveladoras de un afán de liberación, de una irrenunciable ansia de encontrar lo perdido. Eran como la ejecución de una sentencia de muerte en un cuerpo vivo y que no la aceptaban. Y al fin, la muerte no llegaba, el proceso seguía, seguía en una larga angustia indefinida. Eran agonías, confesiones de agonizante. (Zambrano, 2000a: 32-33)

Informalisme i matèria

Data atziaga, per a assenyalar oficialment l'inici de l'informalisme, és el mes d'octubre de 1945, quan en la Galeria René Drouin de París es mostra per primera vegada la sèrie de pintures denominada *Otages* (Ostatges) de Jean Fautrier, el loc de l'art on s'uneixen el sentit tràgic i el *voyage dans l'hiver et dans la nuit* de la pintura europea. Fautrier comença aquesta sèrie d'obres a partir de 1943, en motiu de l'afusellament de partisans francesos pels alemanys, i reflecteix —en un primer estadi— el destí dramàtic de l'“ésser per a la mort” indicat per Heidegger. Aquests grumolls de matèria seran identificats per Francis Ponge com a excrements i, alhora, como a pètals de rosa, tot posant de manifest una dimensió oximòrica que reflectiran tots els *Otages*, obres que Jean Paulhan va designar també amb les paraules “grâce et atrocité” (Paulhan, 1958: 10). La recerca de l'art de Fautrier desplaça el pèndul de l'àrea de l'essència cap al de l'existència i l'artista llança sobre l'escena el seu inherent sentiment d'estrangeria: “Caught in the form of limitation / Between un-being and being” (Eliot, 1984: 34). Dit d'una altra manera, d'un art de *projeté* passem a un art de *procés* el qual posa en consideració la coincidència entre l'esdeveniment pictòric i el seu significat vital. “La esencia de lo trágico parece ser la fijación de lo humano sin revelarse, la manifestación de lo humano en la cautividad, debatiéndose en la asfixia, sujeto por sus propias pasiones, en el obscuro mundo de la sangre y las entrañas” (Zambrano, 2000b: 91). Per a Nietzsche la tragèdia apareix després d'haver mirat l'abisme. Els personatges de tragèdia, per a María Zambrano, “parecen enterrados vivos, figuras de Antígona que descenden para ser encerrados en un sepulcro donde van a seguir gritando” (2000b: 92). El text de Zambrano podria anticipar l'udol de la pintura de Wols (pseudònim d'Alfred Otto Wolfgang Schulze), el dolor dels autoretrats d'Antonin Artaud o el “cri” que expressa René Char en el seu llibre de poemes *Feuillets d'Hypnos*, escrit entre las trinxeres de la Segona Guerra Mundial.

La desaparició d'allò humà, la seva escolta des dels inferos, des de la matèria, està també relacionada amb la matèria-memòria de Bergson i amb *hyle*: una matèria que pot obrir un món perceptiu, gestual, tàctil, afectiu, amb la “carn del món”. En el *Corpus Hermeticum*, atribuït a Hermes Trismegist, la *hyle* correspon a la “matèria del món” en tant que principi i primera creació de Déu. *Hyle* és el terme amb el que es va designar la matèria en la pintura de l'informalisme europeu:

prima materia en tant que principi oposat, complementari o exclusiu a la forma o a la essència. Realitat que no és vista, sinó que és viscuda, experimentada, sofrida. *Hyle* porta el pes de la mort però també un valor temporal obscur com a estigma de la història d'occident: matèria humil i última *in uno*, en la qual es condensa el valor de la humanitat “humiliada i ofesa”; matèria postrada, recollida, rebutjada, que sosté tot el pes del món. María Zambrano la contempla des del camí cap a una “furia de expresión que llega a los más lúgubres gemidos y que descende a los más hondos abismos” (Zambrano, 2000b: 96). Fúria d'expressió que neix en ple segle XIX, perquè els *Cants de Maldoror* i *Les flors del mal* designen —per a María Zambrano— encara allò humà:

Lo humano que crece, que llega ya a sus propios límites. Es la expresión que descende 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. Otra vez la *fysis*, sagrada, hermética; ahora después de haber sido pensada, repensada y hasta calculada. La *fysis* otra vez en su realidad irreductible y sin rostro. (2000b: 96)

Geometria i autofàgia

Després de diversos intents de retorn al realisme i al classicisme, un cop allunyat el naturalisme que —per a Zambrano— és la línia de menor resistència per a la ment, el Romanticisme acaba allà on s'inicia, d'una banda, el cubisme: “lo mineral”; i, de l'altra, el dadaisme i el surrealisme: “balbuco sin palabras”, “ritmo y sonidos sin logos”. El cubisme el constitueixen “formas pensadas, macizas, [...] formas que no lo son en la misma medida que las clásicas, a pesar de su rigor matemático” (Zambrano, 2000b: 96). “Los cubistas, [...] han prescindido de todo revelando solamente las formas puras aprisionadas en las cosas. [...] Juan Gris pintaba la matemática de las cosas descarnadas” (1989: 50).

Per a María Zambrano, el cubisme forma part també de la destrucció de les formes —i propicia l'aparició dels elements— perquè allunya d'ell tot allò que és humà: “Porque es la gravedad de la materia, la gravitación universal, lo que hacen sentir como hecho inexorable. Formas macizas que sugieren un mundo donde no se puede transitar; masa ‘sin espacio vital’” (2000b: 96). La geometrització de l'espai com a destrucció serà un procés de les primeres avantguardes, l'anhel d'una nova dimensió utòpica en la que l'home pogués o volgués viure. “No era posible aventurarse afuera, pues el afuera, o sea el espacio, se había quedado despoblado, vacío. Espacio geométrico sin misterios, sin secretos donde penetrar, sin sorpresas que esperar y temer. Espacio geométrico, infinito, vacío, *desterrado*” (1989: 19).

Nostàlgia de la gravetat, dels cossos gràvids, nostàlgia de la terra. “Se habían perdido las categorías del espacio; grande y pequeño, cerca o lejos, 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 allí ni allá, de lo que no está en ninguna parte. Estar en el infinito es estar desterrado” (ibid.). Infinit i desterrament s'enllacen en la deshumanització de l'art.³ En Zambrano, l'home, l'humà, fa al·lusió a la terra. “[...] Pero el ángel caído tiene la esperanza de convertirse en hombre, la esperanza y la tortura” (1989: 20).

La relació que l'art té amb l'acte de destruir, amb la destrucció, és una altra qüestió que emergeix conjuntament amb el tema del desterrament en el text de “La destrucción de las formas”: l'art pot destruir perquè és vivent; en canvi un art que ja no està vinculat amb allò que és viu i allò vital no pot construir des de la destrucció. En una de seves cartes al senyor F.W. Oelze, parlant de Rilke, Gottfried Benn escriu: “O l'art transforma la vida, és a dir, la destrueix, o és una porqueria” (Benn, 1979: 223). També Cristina Campo, en un dels fragments que componen el seu assaig “Parco dei cervi”, defineix l'essència positiva de la destrucció com a experiència de l'art, en aquest cas la literatura i la poesia de Dante, i ho fa citant a Ramón Gaya: “‘Ogni grande quadro è dipinto contro la pittura, anzi distrugge tutta la pittura’. Così ogni volta che leggo un grande libro assisto alla distruzione del linguaggio, vedo la parola levitare al di sopra di tutti i linguaggi e non posare *in ullo*, come la lingua di Dante al disopra delle parlate italiane” (Campo, 1987: 153). Ruïnes, mites i presons. Per a María Zambrano, “había que buscar afanosamente entre las ruinas del mundo muerto, de los mitos perdidos para siempre, había que salir de la cárcel de la conciencia, de la oscura trampa donde el pobre mundo se había dejado coger” (Zambrano, 1989: 18). Zambrano segueix utilitzant, en el seu text *Nostalgia de la tierra*, la figura-objecte de la màscara com a retrocés respecte a la llarga etapa humana del *logos* i les seves formes, i alhora com a situació mai abans viscuda: un viure que ja no és viure en la llum. Però Zambrano indica també, en el denominat *Art negre* (1911) de Picasso, una nova etapa, del tot inèdita, de l'art. No es tracta de una qüestió d'estètica en moviment, ni d'esgotament, de decadència; Zambrano parla de “noche oscura de lo humano”, citant precisament Picasso, el

³ “Arte deshumanizado que se da en algunas pinturas excepcionales por contraste, por excepción. [...] Un cuerpo que no pesa puede ser un cuerpo glorioso, pero es por contraste, por excepción, junto a los cuerpos que pesan. Así en la *Ascensión* de El Greco. / Más un recinto, un espacio, dentro del cual los cuerpos han perdido peso, es un mundo diabólico de cuerpos sin raíces, de hombres sin tierra. Espacio inhóspito, inhabilitado, deshumanizado” (Zambrano, 1989: 20).

qual arriba a representar la desaparició de l'home i tota idealitat.⁴ Però Picasso és també, per Zambrano, un pintor de la carn, de la passió, i d'allò tràgic.

Amor y muerte, amor atravesando al par la vida y la muerte en el logro de su libertad han sido apresados por Picasso. [...] Amor que corre hacia la muerte sin dejar gusto de cenizas. [...] Y ese delirio de amor, esa furia demoníaca es la que ha obligado al arte de Picasso a recorrer ese largo camino múltiple de modo infatigable. Espoleado por el demonio de la vida, por esa divinidad oscura que no se conforma con devorar y ser devorado y quiere ver y darse a ver, entrar también por los ojos. Eros que es furia de ver, de poseer por la mirada y por eso crea formas y las destruye. El "eros" destructor por la avidez; la furia que devora el propio objeto que persigue. (Zambrano, 1989: 156-159)

Alguns anys més tard, María Zambrano va escriure el text "Amor y muerte en los dibujos de Picasso" (1952), en el qual exposa la idea que Picasso té el segell tràgic de la creació. Aquest segell és l'autofàgia, el mal sagrat.

La autofagia [el devorarse a sí mismo] [...] todo lo reduce a polvo. El polvo, un elemento incorporado, como la muerte, a la creación. [...] 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. Picasso ha reducido cuanto es posible la pintura a polvo [...] porque todo su arte es el resultado último de la furia erótica que se hunde en su propio objeto para averiguar sus entrañas. Picasso ha puesto al aire las entrañas de la pintura, [...] la tortura suprema de quien vive una pasión, un amor, es no poder verlo en su paso de instante, hasta formar un trazo, sino verlo en instantes únicos que se eternizan para encontrarse, de repente, con que se han desvanecido. El amor que se vive hace pasar del éxtasis a la inanidad. La completa revelación del alma, es, sería la continuidad del éxtasis. (Zambrano, 1989: 160-161)

⁴ "Estamos en la 'noche oscura de lo humano'. Se esconde tras la máscara, y el mundo vuelve a estar deshabitado. Son los paisajes lunares: tierras secas y blancuzcas, paisajes de ceniza y sal. Playas gigantescas tras de la retirada marina, vegetación mineral, flores calizas y caracolas, algas informes, criaturas amorfas de un reino que no es la vida ni la muerte. Y es también el desierto, la extensión sin término. Y los residuos de lo humano; objetos gastados por el uso: zapatos viejos, cepillos sin cerdas, cajas irreconocibles de cartón, todo deshecho. Y es lo más humano, pues al fin lleva su huella. Huella que enseña y hace patente el eclipse y la tristeza, como si sólo esas cosas sin belleza alguna llorasen al huésped ido" (Zambrano, 2000: 99).

La llum es retira. Des de l'acte de pensar passem a l'acte de devorar. És el final de l'assaig que ens revela la posició de Zambrano en referència amb el que ha escrit anteriorment. Qui és el Déu que devora i vol ser devorat? Es tracta d'una posició que no jutja però que arriba a la definició més exacta possible, amb paraules del temps ambigu de l'imperi de la màscara: “una retirada y un retroceso del Dios de la teología en busca del Dios que devora y quiere ser devorado, una ‘divinidad oscura’ que quiere darse a ver” (1989: 161).

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Benn, Gottfried (1979), *Briefe an F. W. Oelze, 1932-1945*, Frankfurt, Fisher Verlag.
- Campo, Cristina (1987), “Parco dei cervi”, *Gli imperdonabili*, M.P. Harwell (ed.), Milà, Adelphi.
- Eliot, T.S. (1984), *Four Quartets / Quatre quartets*, Barcelona, Els Llibres de Glauco.
- Moreno Sanz, Jesús (2000), “Prólogo”, *La agonía de Europa*, Madrid, Trotta.
- Paulhan, Jean (1958), “Grâce et atrocité de Fautrier”, *XXe Siècle*, 11 (Nöel): 23-26.
- Zambrano, María (1989), *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (2000a), “La agonía de Europa”, *La agonía de Europa*, Madrid, Trotta.
- (2000b), “La destrucción de las formas”, *La agonía de Europa*, Madrid, Trotta.

