

# *Introducción al pensamiento estético de María Zambrano: Algunos lugares de la pintura*<sup>1</sup>

Cécile MICHERON

## **Resumen**

La crítica de arte de María Zambrano presenta el lugar privilegiado que fue la pintura para ella. Al transcribir sus contemplaciones, revela un medio adecuado para entrar en los cuadros: la razón poética, que constituye una nueva estética basada en la fidelidad hacia la realidad originaria y en la revelación de una presencia.

Zambrano define la pintura como un acto creador que brota de la odisea del artista hacia sus entrañas y hasta la revelación siempre incompleta del originario. Se trata de entender la expresión de tal presencia enigmática por el arte pictórico y por la razón poética, analizando la coherencia entre los principios de la estética zambrana con su propia escritura de crítica de arte.

Los motivos aurales de la pintura y las metáforas aurales de la razón poética aceptan el reto de la presencia inefable acogiéndola en una forma que se vuelve promesa de trascendencia y de revelación para el contemplador y el lector. El motivo del fuego en *Santa Bárbara* del Maestro de Flemalle y su contemplación transcrita por Zambrano nos acompañan con la misma intensidad.

La razón poética constituye una estética por situarse en un plano de libertad-obediencia radical, abriendo la puerta de la paradoja del hombre, centro de revelación y de creación.

*Palabras clave:* crítica de arte, estética, razón poética, realidad originaria, trascendencia, odisea, revelación, creación.

---

<sup>1</sup> Este artículo recoge las conclusiones de nuestra tesina de *maîtrise*, “*Algunos lugares de la pintura* de María Zambrano: crítica de arte y creación de la razón poética”, 177 p., dirigida por Denise Boyer y Jean Dyonet, Universidad de Orléans (Francia), 2001.

## Abstract

María Zambrano art critic presents the special space that painting was for her. Transcribing her contemplations, she reveals an appropriate way to enter in the pictures: the poetic reason, which constitutes a new aesthetic based on fidelity to original reality and on the revelation of a presence.

Zambrano defines painting as a creative act that bursts out of the artist odyssey towards his entrails and to the revelation always incomplete of the original reality. We want to understand the expression of the enigmatic presence by the art of painting and by the poetic reason, through the analysis of the coherence between the principles of Zambrano aesthetic and her own art critic.

The auroral motives of painting and the auroral metaphors of poetic reason take up the challenge of the ineffable presence receiving it in a form that becomes promise of transcendence and of revelation for the contemplator and the reader. The motif of the fire in *Saint Barbara* by the Master of Flemalle and its contemplation transcribed by Zambrano accompany us with the same intensity.

Poetic reason constitutes an aesthetic because it stands in a radical plane of liberty-obedience, opening the door of the human paradox, centre of revelation and of creation.

*Keywords:* art critic, aesthetic, poetic reason, original reality, transcendence, odyssey, revelation, creation.

**SUMARIO** 1. La fidelidad al misterio. 2. La expresión de lo inefable. 3. La libertad-obediencia de la creación. 4. Conclusión. Anexo: glosario de términos de crítica de arte zambranianos.

Los artículos recopilados en *Algunos lugares de la pintura*<sup>2</sup> forman la crítica de arte de la filósofa María Zambrano, y desvelan un pensamiento estético estrechamente vinculado con su innovación filosófica, la razón poética. La escritura de la autora se reconoce por su espontaneidad poética: no se trata de teoría ni de historia de arte, sino que esta prosa nos presenta, fiel al sentimiento, el lugar privilegiado que fue la pintura para Zambrano, y exige de nosotros una comprensión originaria, hasta una aplicación en la contemplación del cuadro evocado. Por la forma inusual de esta crítica de arte, sin referencia sistemática sino metafórica a criterios como la perspectiva, el volumen, el color, tendemos a pensar que nos aleja de la obra pictórica para entrar en consideraciones personales, particulares. Pero opinamos más

---

<sup>2</sup> Véase el Anexo para la lista de referencias a los artículos y para las definiciones de los términos claves.

bien, tras seguir el hilo zambraniano dentro del laberinto de la pintura, que tales transcripciones de contemplaciones nos ofrecen un medio, un camino, para comprender adecuadamente los cuadros: el de la razón poética, que constituye una nueva estética. Leemos la prosa poética de Zambrano acerca de las obras de Zurbarán, de Picasso o de Ramón Gaya con la necesidad de comprobar lo experimentado por la autora frente al cuadro mismo, o bien con el recuerdo de nuestra propia contemplación, gracias al acompañar de la pintura. En este sentido definimos la razón poética como estética, pues la prosa de la crítica de arte zambraniana participa de un nuevo sentir, es una nueva visión de la pintura y logra transmitirnos sus imágenes, sus nociones visuales, pictóricas.

La comprensión de tal crítica de arte como mediación y no como expresión absoluta, fin en sí, permite entrar adecuadamente en su pensamiento estético basado en las ideas de la creación como odisea y de la contemplación como mirada creadora. Pero no se trata de sistematizar un pensamiento que se opone a ello, sino de seguir el movimiento de dicho pensamiento. La filosofía de María Zambrano es un pensamiento del trascender: el hombre se trasciende hacia la realidad originaria, el fondo sagrado y misterioso de la vida y de las cosas, hasta que dicho sagrado se revele en lo divino. Este movimiento de tensión característico de lo humano hacia la revelación es el núcleo de la interpretación zambraniana del arte. La filósofa asienta además una concepción del hombre en cuanto razón y corazón: el corazón, o sea el sentir, es la condición de posibilidad del contacto con lo originario y determina también el uso de la razón en cuanto razón poética. La razón poética, enraizada en el sentir originario y cuyo pensar consiste en descifrar lo que sentimos, se cumple en la creación metafórica. Aunque Zambrano no funde un sistema estético, expresa acerca del arte una paradoja que invita a experiencias contemplativas profundas para ser aclarada: ¿cómo aunar en un pensamiento revelación de lo originario y creación poética? La razón poética que pretende ser el fruto de ambos fenómenos debe entenderse a partir del segundo término, lo poético, o sea como palabra creadora, y tiene como lugar privilegiado la contemplación pictórica, lugar más adecuado para entender la relación de la revelación con la creación. Queremos recorrer a partir de estas bases el camino de la creación pictórica y de la contemplación siguiendo las coherentes sensaciones de la autora, para definir la razón poética como crítica de arte fiel a sus criterios en su escritura misma.

Destacamos varias etapas en el pensamiento zambraniano del trascender, y la primera es la certidumbre de que en todo lo que aparece, siempre hay una parte velada, ocultada. Aquí empieza el camino del pensamiento zambraniano, aquí empieza también su estética, en la que la belleza tiene que ver con la fidelidad a lo originario y no con la hermosura convencional de una figura o de una forma. Entremos pues en la estética de Zambrano con una apertura del alma y de la sensibilidad necesaria para captar el potencial de lo poético.

## 1. La fidelidad al misterio

El movimiento de la razón poética desde la sensación originaria hasta su expresión consta de tres etapas que descubrimos en las transcripciones de contemplación y en las mismas obras de arte mencionadas en *Algunos lugares de la pintura*. La razón poética es y expresa el proceso de toda creación, descubre en las pinturas el movimiento hacia el cumplimiento, la quietud, y lo nombra, volviéndose medio de sentir directamente la presencia de la creación en las obras, a la inversa de obras que no son el resultado de un acto creador sino de una aplicación de reglas exteriores. Definimos primero la razón poética como creación de expresión, de imagen, de sentido para entrar en el misterio de la creación pictórica.

Llamamos fidelidad al misterio, a la parte velada de cada ser y cosa, la primera etapa del movimiento de la razón poética en cuanto lenguaje creador adecuado a la contemplación de obras pictóricas. El vocabulario de los artículos de *Algunos lugares de la pintura*, figurado y muy interrelacionado, nos revela la concepción zambrana de la creación en cuanto odisea, imagen que concentra las tres etapas que vamos a desarrollar. Ulises, los infiernos, la subida hacia la luz, son expresiones que nos permiten definir más precisamente el movimiento de la creación como viaje hacia lo más oscuro y hasta una vuelta enriquecedora, reveladora. El principio de tal viaje es para María Zambrano la fidelidad al misterio. Entendemos la palabra fidelidad con la figura de Penélope: su mujer es para Ulises la razón de su vuelta a casa, y Penélope con su tejido sin fin muestra también la máxima fidelidad hacia su esposo. En el caso del artista, la fidelidad absoluta se dirige hacia lo originario, la realidad originaria, o sea sus propias entrañas. Lo originario en el pensamiento zambrano es la parte necesariamente oculta de cualquier ser o de cualquier cosa, por eso, equivale a las entrañas, al lado irracional del hombre, al lado enigmático, misterioso de las cosas y de las obras, al lado fantasmal de la pintura. Tal originario tiene que ver con el ideal de la unión en la filosofía platónica. María Zambrano hereda de este pensamiento de la separación pero vuelve dicha desunión punto de partida del acto creador. Pues ¿cómo se manifiesta la realidad originaria al hombre? Necesariamente de modo incompleto; su esencia secreta, originaria, determina su aparecer siempre inacabado como presencia en el misterio, en el enigma. En el hombre, lo entrañable, en cuanto revelación de la presencia de la realidad originaria en él, se manifiesta en el sueño y el arte. Son los fenómenos que confirman la remota existencia ideal, originaria<sup>3</sup>. La desunión del vivir actual tiene su alivio en el mismo medio que nos lo hace sentir: el arte. El arte es la conciencia del vivir perdido y es el medio para recuperarlo. En el arte pictórico, lo misterioso originario se

---

<sup>3</sup> María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, 1971, p. 99: “Se descubre en el arte [...] el anhelo elevado a empeño de reencontrar la huella de una forma perdida no ya de saber solamente, sino de existencia; de reencontrarla y descifrarla.”

nombra gracias a tres imágenes recurrentes en los artículos de *Algunos lugares de la pintura*: el tiempo, el fantasma, la aurora.

Antes de comentar las tres imágenes del misterio de la pintura, hay que mencionar la definición zambraniana del arte como poesía: “[...] todo arte es poesía o... no es”<sup>4</sup>. La razón poética insiste en la esencia creadora de la obra de arte: todo arte es poesía en cuanto *poiesis*, pero también todo arte es lenguaje, palabra poética, es decir acción creadora en el sentido de la palabra divina que crea al enunciarse. La pintura es poesía, acto de creación humana motivada por un principio inefable, lo originario, que habla a través del artista imponiéndole un descenso en sus propias entrañas para crear, pues las entrañas son la presencia de lo originario en el hombre<sup>5</sup>, y dejan en la obra pictórica una huella misteriosa, un enigma. La razón poética en el proceso de la contemplación busca a su vez expresiones, imágenes para apreciar el misterio presente en las pinturas maestras. Una de ellas es la imagen del tiempo.

La pintura ya es de por sí un extraño fluir temporal que permanece, un río temporal que se queda; no una forma de estar, sino del pasar, del pasar a... ser o hacia el ser más que hacia la realidad.<sup>6</sup>

La pintura se vuelve temporal en la prosa de la razón poética, los cuadros son lugares temporales: el lugar en el vocabulario figurado de María Zambrano puede tener el sentido del vivir, y la expresión lugar temporal podría entenderse como morada temporal. Mientras tendemos a ver la pintura como un arte del espacio, la autora piensa en su capacidad a acoger el misterio en el tiempo, o sea a dar vida dentro de una forma a primeras vistas inmóvil. Entendemos mejor la visión de la pintura temporal con la imagen del fantasma.

El fantasma es un abogado en el tiempo, en el río del tiempo sucesivo que logra asomarse un instante a la superficie antes de que se lo trague la corriente, sólo un instante, pues no es el propio del fantasma durar, extenderse en el tiempo, pues que ello le alteraría en su “ser”. [...] Si se queda es para pedir otra cosa [que alojarse sin transformación en el ánimo], la única cosa que puede salvarle: ser fijado en un instante perenne. Y así el medio –el arte– que mejor le ofrece al fantasma ese instante perenne es el de la pintura.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Op. cit., 1960d, p. 217.

<sup>5</sup> Op. cit., 1951, p. 184: “Su fidelidad le ha dado [al pintor Luis Fernández] la fuerza de expresión, de encontrar la fuerza adecuada a ese mundo entrañable e infernal. Y esa misma fidelidad le hará salir de la oscura caverna, en un movimiento ascensional que va del mundo de la entraña al mundo del alma, donde aparecen, no las cosas, no el corazón y sus ensueños y sus pesadillas, sino sus símbolos, aún más, diríamos, sus correspondencias.”

<sup>6</sup> Op. cit., 1939, p. 66.

<sup>7</sup> Op. cit., 1939, p. 66.

Representa el misterio, y por lo tanto la presencia de lo originario, con una gran eficacia: es un cuerpo sin carne que pasma por su presencia, tiene algo del sueño que tiende a hacerse vida, se aparenta con la muerte, con lo infernal. La imagen del fantasma reúne todas las características de la manifestación de lo originario; por eso, la razón poética va siguiendo su dimensión metafórica hasta calificar la pintura de arte fantasmal: es el arte el que informa lo misterioso, lo incorporeal, dentro de una forma que tampoco es corporal, sino que es fantasmal ella también. En la pintura, el origen de la obra y la obra misma son fantasmas: lo originario, irracional, inasible, entrañable, y el cuadro, cuerpo hecho de luz y sombra, de colores, pero “apenas menos impalpable” que su origen porque precisamente el cuadro es una voluntad del mirar y del ser mirado<sup>8</sup>. El mirar es para la razón poética el modo más auténtico de ser: los fantasmas, que la pintura acoge y que la vuelven ella misma fantasmal, quieren ver la realidad y sobre todo ser vistos en su asomarse, en su salida instantánea de la corriente del tiempo.

La última imagen del misterio de la pintura, la aurora, acaba definiendo lo enigmático con la noción de aparición, aclarando la imagen del fantasma. La esencia del alba la entiende la razón poética como amanecer o revelación de perpetua reiteración, y permite resumir el misterio del fluir temporal y el misterio de la presencia del fantasma.

Aquí, en el rostro de este idiota [*El niño de Vallecas* de Velázquez], una luz pálida, vacilante, una luz sin fuego, luz tan sólo como un alba. Ya que el alba hace sentir la germinación de la luz, y antes que el sol aparezca como su fruto, hay un tiempo inmenso, pues que todo es en ella inmensidad, un lago de calma y de quietud, de luz blanca. Calma y quietud anunciadoras de una vida en la luz, de unos cuerpos suyos, formados por ella, por la sola luz del verbo sin declinación posible. Y mientras esta sola luz dura, lo que emerge de las sombras se asemeja, más que a una cosa, a una palabra.<sup>9</sup>

La pintura como aurora asienta la definición del arte pictórico en cuanto medio, mientras que la luz cenital equivale a un absoluto. Pero lo que sugiere María Zambrano es que este medio nunca debe pasar a ser un absoluto, sino que debe obedecer a su esencia mediadora, auroral, “anunciadora”. La aurora es la luz que preserva sombras, en este sentido corresponde con la presencia de lo originario que aparece siempre incompleto, con zonas oscuras. La luz auroral que la razón poéti-

---

<sup>8</sup> Op. cit., 1960b, p. 97: La pintura es “como un instante vivo, viviente de tiempo entre dos sueños: aquél del que nace y el otro, el de la tenaz voluntad de figurar, de figurarse por todos los tiempos, pasando a través de ellos. [...] En el arte de la pintura aparece con mayor propiedad esta condición, porque su contenido son fantasmas, fantasmas como los de los sueños. Que la pintura sea el sueño mismo que al fin se ha abierto el cauce más adecuado a su fluir. Que haya encontrado el cuerpo apenas menos impalpable que el suyo fantasmal para formar parte de lo real.”

<sup>9</sup> Op. cit., 1971, p. 118.

ca siente en el cuadro de Velázquez, la luz blanca, expresa el anhelo de perennidad de la obra. Zambrano formula gracias a la metáfora aurora lo que la pintura logra informar gracias a su cuerpo fantasmal: lo originario. Dice la luz auroral su origen de sombra y dice también su devenir de palabra, de creación: la pintura sola revela las sombras de lo originario que sin ella no se podría sentir, y tal ofrenda restringida es la condición de posibilidad de su cumplimiento: si la obra fuera un fin en sí, sería un objeto muerto. Su revelación auroral de lo originario determina su naturaleza inacabable y por lo tanto su acompañar. El ser inacabable es ya un vivir, el vivir del fantasma, y el acompañar es la perpetua ofrenda de “palabra”, de creación, por parte de la obra maestra: da a luz y da luz a formas que todavía son llenas de la esencia creativa, poética, de lo originario. La obra de arte cumplida llama entonces a la creación por parte del contemplador, que se vuelve fiel continuador del artista.

La fidelidad al misterio se comprueba como necesidad en la creación pictórica y en la expresión de la razón poética, por su obediencia hacia el principio de lo originario: la pintura crea formas adecuadas para acoger el misterio de las entrañas, y estas mismas formas se convierten en palabras impregnadas del enigma originario por la razón poética. Así se justifica el camino de la razón poética, que siente las múltiples revelaciones, promesas de sentido, de luz, en las obras maestras, y trata de expresar este acompañar irresistible de los cuadros. Pero tal expresión desplaza la paradoja de una revelación y una creación en el mismo pensamiento, pues surge ahora la contradicción del decir lo inefable, lo que cuestiona el poder del sentido metafórico.

## 2. La expresión de lo inefable

La razón poética en su aplicación privilegiada a la contemplación pictórica da cuenta de su bajada fiel a los infiernos de la creación del artista que se desvelan en la obra, y crea expresiones aurales que acogen fielmente la presencia de lo sagrado en el seno mismo de la crítica de arte. La creación de la razón poética bien necesita de una revelación, acabamos de determinar su condición de posibilidad, que es la fidelidad al misterio. La segunda etapa del pensamiento zambraniano implica una definición más pertinente de la razón poética sin encerrarla en un sistema hermético, abriendo la puerta de su proceso metafórico en la expresión de lo infinito.

Tal como nos apoyamos en tres imágenes del misterio desvelado en la pintura, introducimos ahora figuraciones de la pintura que se destacan en *Algunos lugares de la pintura* por su papel en la comprensión de la obra pictórica. Zambrano toca lo inefable cuando concentra en elementos presentes en el cuadro, el azul, el agua y la blancura, la simbolización de la pintura como presencia misteriosa. Más allá, la crítica zambraniana encuentra el Ángel, que consiste en una aparición imaginaria frente a un cuadro en el que no figura, metáfora del ideal de la pintura. Por fin, la con-

templadora reconoce en la figura del gato, presente durante la contemplación pero fuera del cuadro, un guardián de la armonía, promesa de quietud por la pintura. Tales figuraciones son el fruto de la revelación del fondo originario de la obra, y además de simbolizar el enigma temporal, fantasmal y auroral de la pintura, cobran vida, son presencias fiadoras del contemplador. Para comprender el camino de la razón poética desde la revelación hacia la expresión creadora, debemos describir el proceso de la contemplación pictórica según Zambrano: el arte es el lugar de una revelación de lo sagrado necesaria pero nunca entera. El desvelamiento incompleto de lo que se presenta provoca un asombro, y de tal pasmo depende la búsqueda perpetua de la realidad originaria vislumbrada en la obra de arte. La razón poética se sitúa en tal búsqueda, cuya infinitud queda determinada por el desvelar inacabado de lo sagrado. La paradoja va aclarándose: la revelación es la condición de posibilidad de la expresión auroral de la razón poética, creación poética necesariamente fiel, de naturaleza también infinita y que resulta el medio adecuado para acoger lo originario. La pintura es el instrumento mediador que permite la corporeización más adecuada de la revelación, por lo tanto es el lugar privilegiado para la experiencia sensible de la razón poética. Sus metáforas y figuraciones son expresiones fieles al misterio corporeizado en la forma pictórica enigmática; no fijan un sentido sino que nombran una presencia, dan vida a la obra, a sus guardianes. Zambrano nombra al Ángel cuando contempla una obra de Baruj Salinas:

Y así, antes de una forma, unas figuras, vi este Ángel que defiende y enlaza invisiblemente a esta pintura tan visible, que se instala sin alusión alguna, sin intento ni designio, sin premeditación alguna en lo invisible, por sí misma solamente. [...] ¿Sería posible pues un Universo donde el ser, la realidad y la vida en vez de sobreponer, se conciernen? Y donde el hombre encontrara su reposo en el Ángel que se nos hizo presente en el primer instante de mirar esta pintura, en la libertad de no tener que ser dueño, sino amigo, hermano de todo lo viviente.<sup>10</sup>

El Ángel es una metáfora auroral: corresponde al momento de subida desde lo originario sagrado hasta lo divino, con lo cual se constituye lo humano. Lo auroral del Ángel estriba en su mediación luminosa que permite a la mirada de la autora vislumbrar lo desvelado, y correlativamente le permite, tras tal comprensión revelada, dar vida a la obra que le desveló su ser profundo, armonioso y sagrado. La metáfora del Ángel echa luz sobre el cuadro en la contemplación y en la expresión. Zambrano tiene otra revelación delante de *La Masía* de Joan Miró:

Y en el amplio lecho bajo el cuadro, un gato de los mismos colores del cuadro, dormía –¿dormía en verdad?– inalterablemente, guardián quizá de aquella calma, de esa calma

---

<sup>10</sup> Op. cit., 1981, p. 263 y 270.



que sólo en los lugares en que se está a bien con el cielo y con la tierra, con los seres y con las cosas, con la vida, se encuentra.<sup>11</sup>

El gato resume y vigila la esencia de la pintura en cuanto presencia enigmática, sabiduría serena que se transmite al contemplador cuando éste acepta el reto del pasmo y de la bajada hacia lo sagrado. El gato es también una figura auroral, una palabra que surge del sentir originario gracias a la luz del pensar<sup>12</sup>. Resumiendo, el hombre caracterizado por su trascender hacia lo sagrado es capaz de tal viaje gracias al sentir originario. Es el momento del pasmo y de la revelación. El hombre se caracteriza también por la palabra, que es palabra originaria antes de ser lenguaje exterior, y que posibilita el pensamiento y la poesía. La palabra pues es el vínculo que une razón y metáfora en la razón poética, “acto de pensamiento” uno, creación motivada por la revelación primera. Queda por aclarar la posibilidad de la expresión de lo inefable.

En dos contemplaciones ejemplares, Zambrano llega a una expresión mística para describir cuadros milagrosos. Queremos con estos dos ejemplos comprobar que el comentario de la contemplación por la razón poética se articula en la obra considerada como fruto de la imaginación y también como poder referencial de segundo grado. La razón poética expresa el sentir originario que es un trascender hacia lo sagrado, lo que nos hace suponer un vínculo entre imaginar y sentir originario. Por lo tanto la referencia de segundo grado de la obra de arte remite a su vínculo con la realidad originaria, vínculo que hace de ella una aurora, o sea un desvelamiento incompleto y perpetuo de lo sagrado. Pero en la demostración del poder referencial de segundo grado de la obra de arte, ¿corresponde lo inacabable de la razón poética a la tarea de interpretación o a la expresión de lo inefable? La razón poética no tiene como meta la interpretación hermenéutica de las obras, tiene más bien un fondo místico: la motiva la revelación de lo sagrado, y trata de expresarlo fielmente. Por lo tanto alcanza “el último nivel de referencia”, “la ausencia de referencia, es decir lo místico”<sup>13</sup>. Entendemos el *sin referencia* como *sin referencia determinada*, pues las palabras sí tienen una referencia determinada mientras que la

<sup>11</sup> Op. cit., 1979a, p. 176.

<sup>12</sup> María Zambrano, *El Hombre y lo Divino*, 1955, p. 111: “Los símbolos son el lenguaje de los misterios.” Citado por María Luisa Maillard en *Suplementos Anthropos* 2, 1987, pp. 116-120, en “La respuesta de la filosofía (Fragmentos)”: “Pues el símbolo ha de ser captado en la pluralidad de sus significaciones, en un sólo acto de pensamiento. Cosa que no es posible que suceda si el sentir no acompaña al entender.”

<sup>13</sup> Ana Bundgård, *Más allá de la filosofía: sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, 2000, p. 468. Para la autora, este nivel referencial caracteriza la escritura de *Claros del Bosque* de Zambrano, obra en la que Bundgård niega el “sentimiento estético” como motivación a favor de “la manifestación de una actitud mística.” Tendríamos que reconciliar lo estético y lo místico de Zambrano precisamente en sus artículos sobre la pintura.

realidad originaria no es *una* realidad, sino la realidad una y velada. La razón poética es la expresión que acoge la referencia indeterminada de la obra de arte a la realidad originaria, pues sus metáforas mismas se vuelven auroras, acompañan al lector: la razón poética continúa la fuerza referencial indeterminada dentro de su propia creación, pues la naturaleza inacabable y misteriosa de sus metáforas provoca un pasmo que se añade al pasmo provocado por la infinitud pictórica reveladora de lo sagrado. La referencia de segundo grado de la pintura y de la razón poética es un proyectarse en lo misterioso más que una comprensión de ello, es el signo de la intencionalidad del sentir originario vinculado con la imaginación creadora. Reconocemos en la relación privilegiada de la contemplación y de la razón poética con la realidad originaria una mística, un pensamiento que ve, comprende y expresa simultáneamente lo sagrado.

Las dos contemplaciones siguientes, transcritas en *Algunos lugares de la pintura*, concentran el pensamiento de María Zambrano. En el Museo del Prado la autora visitó a *Santa Bárbara* del Maestro de Flemalle, y escribió:

[...] hay esa calma y tú la aceptas, Bárbara, Santa Bárbara, porque tú aceptas el milagro como cosa natural, sin darte importancia; el milagro de que la Santa Trinidad esté en tu chimenea, y que seas tú la Hija del Padre, que seas Esposa, doncella purísima, del Espíritu Santo, cosa que aparece en el frasco de vidrio, de agua transparente, y en esa toalla, de purificación, que tú nos tiendes para que nos purifiquemos y también participemos, en algo, en ser como tú. Y no puedo decir ya más: gracias, gracias, gracias...<sup>14</sup>

Lo místico, la revelación de lo sagrado a partir de elementos triviales, el acompañar, la indeterminación de las expresiones para nombrar lo que se nos revela, son las características de la razón poética que comenta un cuadro respetando su poder referencial y su misterio. Hay algo de caluroso en esta escritura, y por supuesto una ineludible invitación a la contemplación. Zambrano entra en el cuadro gracias a su guardián, la Santa del Maestro de Flemalle, y va buscando una llave del lado de la referencia a Venecia cuando contempla *La Tormenta* de Giorgione:

Y entonces Venecia misma y el Veneto, ¿no tienen un poco ese carácter de indiferencia, de ser un prodigio, una maravilla que se deja ver? [...] Venecia, toda Venecia, es para mí un enigma que se deja ver, un laberinto que se aparece y que no hay que esforzarse por buscar, porque si se lo busca no se encuentra jamás. [...] Lo que ocurre en Venecia [...] es que toda confusión, toda anomalía, todo prodigio entra inmediatamente en el orden, es asimilado, no hay antes ni después, hay un SIEMPRE que lo recoge todo. Y en ese siempre nos podemos mover con entera libertad y sin terror alguno. En el siempre que, siendo tan distinto, no cambia. Tal es el enigma de Venecia en el Giorgione.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, 1987a, p. 126.

<sup>15</sup> Op. cit., 1987b, p. 132-133.

La razón poética explota la referencia de *La Tormenta* a Venecia para dar una interpretación indirecta del cuadro: el enigma, el laberinto, el ser de la maravillosa ciudad expresan lo indeterminado esencial de la escena del cuadro, de este modo lo inefable resulta nombrado, expresivo.

La definición de la razón poética se impone ahora como continuación de la creación en la contemplación, aunque la creación poética es primero una revelación, lo que entendemos en dos sentidos diferentes: la revelación motiva, inspira tal creación, la que a su vez consiste en una revelación para el lector de Zambrano. El problema de la expresión de lo inefable retoma el principio de fidelidad al misterio, ambos confirmados por la relación de la trascendencia del sentir hacia la realidad originaria con el imaginar. El creador, artista o contemplador, se reconoce pues por una visión de lo auroral y un poder referencial indeterminado, inacabable.

### 3. La libertad-obediencia de la creación

Esta última etapa enfoca la especificidad de la odisea de la pintura y la pertinencia de la razón poética como método metafórico de comprensión y relación privilegiada entre creador y contemplador. El viaje desde lo misterioso hacia lo sagrado y hasta lo divino se actualiza de manera concreta en el arte de la pintura, y nos lleva por fin a una estética que acaba definiendo la razón poética. Siempre apoyándonos en las contemplaciones de *Algunos lugares de la pintura*, queremos comunicar el “lugar privilegiado donde detener la mirada” que fue la pintura para Zambrano, y el lugar privilegiado donde detener el pensamiento que es la crítica de arte de la autora para nosotros.

Retomando los dos primeros principios, la fidelidad al misterio y la expresión de lo inefable en una revelación-creación poética, definimos la odisea de la pintura por su origen, su relación con la muerte y su finalidad. El origen, o realidad originaria, está presente en la pintura bajo la forma metafórica y material de la tierra. Remite al elemento material tanto real como pintado: el paisaje o la esfera del planeta, y los pigmentos como materia prima del arte pictórico. La metáfora de la tierra expresa lo positivo en el hombre, las raíces, la tradición, hasta una “nostalgia de la tierra” cuando en el arte se pierden los valores primeros. El hombre tiene por corolario la tierra, pues ésta determina su existencia y su condición de hombre<sup>16</sup>. La consecuencia común a todas estas interpretaciones de la tierra como origen sagrado de la pintura es la noción de germinación: la pintura es producto, fruto del elemento físico esencial para el hombre. Pero tal nacimiento necesita de una fecundación de la tierra por lo celeste:

---

<sup>16</sup> Op. cit., 1933, p. 20: “Hombre, humano, hace alusión a la tierra. El hombre sobre la tierra; fuera de ella deja de serlo para convertirse en ángel o en fantasma.”

Como una constelación, siendo cosa tan de la Tierra, se aparece en mi memoria *La Masía* de Miró; como una constelación en que se cumple el anhelo del opaco, denso planeta de ser fecundado por los astros [...].<sup>17</sup>

Así se encuentra un equilibrio en la humildad de lo terrestre que no debe ansiar el absoluto de lo celeste, sino que debe darse como ofrenda y aceptar ser la mediación del hombre; de tal modo revela su conexión con los astros. Reconocemos el movimiento trascendente de lo sagrado terrestre a lo divino celeste que constituye el viaje del creador y del contemplador. La base material de dicha tensión es la tierra, el origen que impone una fidelidad, pues cuánto más se muestra la pintura fiel a la tierra más promete una conexión con lo divino. Además de concretizar la fidelidad al misterio, el arte pictórico permite una visualización de la expresión de lo inefable. En un cuadro de Jesús González de la Torre, *Tierra intermediaria*, se opera una conversión mutua de la Tierra y del Cielo, la Tierra originaria se vuelve así meta de la odisea, objeto de la contemplación: se contempla el origen de la pintura a partir de su cumplimiento divino, celeste.

[Cita Zambrano uno de los siete lemas inscritos en la *Puerta hermética* en Roma] “Si logras convertir la Tierra en Cielo y el Cielo en Tierra Preciosa, serás llamado sabio”. Se me ocurrió que, sin conocer este lema el pintor Jesús G. de la Torre, eso es lo que buscaba. Pero lo buscaba solamente con la mirada, sin materia alguna. Mirar, buscar el lugar desde donde, al mismo tiempo, se entrecruzan la mirada que la Tierra necesita y la mirada que la Tierra recibe.<sup>18</sup>

La tierra como origen de la odisea de la pintura es la condición necesaria de la trascendencia de la creación. Su presencia en lo material, lo metafórico y lo espiritual de la pintura invita al creador a una bajada radical, y la discrepancia entre lo corporal pictórico y el anhelo de constituirse con lo divino se resuelve entonces por una obediencia pura hacia el fermento originario.

La especificidad de la odisea de la pintura se entiende más allá de su origen, en su bajada a los infiernos, a la muerte. Es la prueba decisiva de Ulises en la *Odisea*. La pintura cumple un viaje extraordinario; su enfrentamiento con la muerte determina una vuelta que podemos definir gracias a las obras cumplidas comentadas por la autora. La idea del paso necesario por la muerte remite a la necesidad de trascendencia hacia el origen sagrado, y planteando la cuestión de la naturaleza de la vuelta hacia la luz, nos invita a definir ya no sólo la razón poética, sino el proceso de creación mismo. Hemos desarrollado la razón poética como creación inspirada por la revelación de lo sagrado, debemos ahora comprender la noción misma de crea-

<sup>17</sup> Op. cit., 1979a, p. 174.

<sup>18</sup> Op. cit., 1986a, p. 260.

ción a partir de la especificidad de la obra pictórica, pues en ella se manifiesta lo más adecuadamente lo sagrado y motiva una contemplación que se vuelve ella misma creación.

La noción de origen, la tierra, de la pintura, nos revela que la fidelidad al misterio equivale a la obediencia a la tierra, lo que permite la mayor trascendencia hacia lo divino, lo celeste. Además de exigir un cambio del punto de perspectiva, o sea de contemplar la Tierra a partir del Cielo, el origen de la pintura es un viaje necesario que pasa por la muerte. Ulises baja a los infiernos para pedir consejos a fin de volver a Itaca. Zambrano ve este viaje en la obra de Luis Fernández, cuyos cuadros reflejan tres etapas de la odisea: ascensión desde las entrañas hacia el alma, interrupción por el encuentro de la muerte y revelación de la vuelta como aurora. La etapa intermediaria nos interesa por su necesidad y su promesa. La necesidad se manifiesta por la aparición de motivos recurrentes en las obras del artista: la putrefacción en la naturalezas muertas,

cabezas de animales aún expirantes y el ternero encerrado en la oscuridad en espera de ser sacrificado. Era la carne y su consunción, con su promesa de resucitar de alguna manera la carne oscura y no el cuerpo, lo que perseguía. Mas la carne, antes de llegar a la resurrección, necesita pasar por varios cuerpos privilegiados.<sup>19</sup>

Esos cuerpos privilegiados los contempla Zambrano hasta comprobar una resurrección, una vuelta a la luz: los motivos de la llama, la calavera, las flores, bajan a lo entrañable con una quietud prometedora, simbolizada por el blanco. La autora ve blancura en la descomposición, hasta en el cuerpo privilegiado de la rosa, motivo de un cuadro que por fin alcanza la aurora:

Y al fin, la rosa. [...] La rosa invulnerable, cuerpo en que el fuego ofrece color a la luz, se alza como viniendo del abismo que se ha hecho blanco: extática en su propia aurora. Una aurora que Luis Fernández estuvo abriendo en su pintura toda su vida desde lo escondido de su ser.<sup>20</sup>

La rosa como aurora es el viaje de regreso, el renacer metafórico que proyecta una luz sobre lo originario respetando sus sombras. Tal vuelta es una comprensión de lo sagrado, pero una comprensión que abraza luz y sombras. Una luz cenital no asimila nada, mientras que la aurora asegura el viaje de vuelta, volviendo visible lo originario: el abismo hecho blanco conserva su misterio pero entra en la visibilidad. Lo blanco para Zambrano es el signo de la revelación de lo sagrado en lo divino, revelación que nunca dejará de pasmar, pues queda necesariamente incompleta.

---

<sup>19</sup> Op. cit., 1973, p. 193.

<sup>20</sup> Op. cit., 1973, p. 194.

La muerte en la creación pictórica resulta una mediación hacia la realización de lo latente prometedor de eternidad. La odisea, vuelta que pasa por los infiernos, aúna la idea de trascendencia hacia lo sagrado con la idea de un centro entrañable del ser del hombre que comunica con el abismo, la realidad sagrada. La creación pictórica se entiende plenamente como odisea, pero Zambrano anuncia otro criterio determinante del cumplimiento de la obra: la odisea de la pintura debe motivar la odisea creadora del contemplador. Es la continuación lógica de los dos primeros principios, la fidelidad al misterio y la expresión de lo inefable, aplicados a la contemplación. En efecto, un cuadro logrado fiel al misterio pasma por su carácter incompleto; el contemplador emprende entonces una bajada hacia lo sagrado que se desvela en la obra. Tal como el artista se enfrenta con la muerte, el contemplador baja hacia el enigma de la obra. Los motivos aurales que aparecen en las obras cumplidas constituyen el acompañar, tal como la toalla, el frasco de vidrio en *Santa Bárbara* invitan al contemplador al mismo ensimismamiento que el de la Santa, al mismo cumplimiento. En fin, la obra pictórica llegada a su apertura auroral invita al contemplador a seguir la creación, o sea el desvelamiento siempre incompleto de lo sagrado; el contemplador debe proseguir la aurora alcanzada por la obra. Expresa Zambrano dicha invitación del cuadro a la creación del contemplador frente a un cuadro de Baruj Salinas:

Se podría, se puede hacer todo, hasta pintar. Y quizá de inmediato más que cosa alguna pintar. ¿Y quién alguna vez agudamente y a menudo calladamente y hasta sordamente no ha sentido el anhelo de pintar? Abren las puertas a este anhelo las pinturas de Salinas y ya con mirarlas ya se está pintando, a condición, eso sí, de estar libre del afán de posesión, del diabólico decir: esta pintura, la he hecho yo.<sup>21</sup>

Estas frases de Zambrano lo resumen todo: la obra lograda abre las puertas de un misterio que resuena en las entrañas del hombre, de tal manera que el contemplador siente la huella de lo sagrado y emprende el viaje hacia él. La obra le impone además al contemplador el medio de alcanzarlo: la mirada adecuada, o sea libre y creadora. La mirada desprendida del afán de poseer la obra ya resulta un pintar, un crear, es la posibilidad de una contemplación adecuada que acoge la revelación de lo sagrado por el único hecho de ser libre, lo que permite a su vez el acto creador desinteresado. La creación se puede entonces definir por una nueva paradoja: la libertad-obediencia. Recordamos lo ya mencionado acerca del artista: su creación queda determinada por la revelación. El contemplador debe seguir el camino abierto por la obra y acoger la revelación auroral con una mirada libre, creadora en el sentido más espontáneo. Para ambos se trata de acoger fielmente pero necesariamente lo sagrado originario en una creación. Entendemos la paradoja del acoger-

---

<sup>21</sup> Op. cit., 1981, p. 266.

crear en las definiciones zambranianas del estilo y del devorar (véase el glosario), pues para la autora, la verdadera creación necesita de que el creador se borre ante la presencia de la pintura reveladora de lo sagrado. Crear debe ser acoger, escuchar, mirar la presencia de lo originario.

La paradójica libertad contenida en el obedecer hacia lo originario es el último elemento de la definición de la razón poética. Ya asentamos que lo poético es la condición de posibilidad del buen uso de la razón como razón poética, y la noción de libertad viene confirmando el hecho de que el concepto no es el principio de la razón poética. La libertad en la obediencia retoma el principio de fidelidad al misterio y también el principio de la expresión de lo inefable, que determinan la razón poética.

Podemos ver en tales principios una interpretación zambraniana de las proposiciones kantianas de lo desinteresado y de lo sin concepto. Este último enfoque de la razón poética quiere esbozar una estética singular no teorizada por la autora. En los artículos de *Algunos lugares de la pintura*, aparece muy poco el término belleza, es más, está subordinada a la noción de fidelidad. Zambrano no entiende el arte como objeto de un juicio cognitivo, si entendemos conocimiento como forma de conocimiento en el sentido común. El juicio estético en su desinterés permite una forma de conocimiento hasta entonces desconocida que acoge la obra sólo por ella misma, en su misterio originario. La satisfacción desinteresada corresponde a la definición del estilo por la autora, o sea el principio de no-posesión de la obra para una contemplación y una creación adecuadas. La razón poética necesariamente comprensible a partir de lo poético confirma lo sin concepto del juicio estético. Puesto que la autora considera la fidelidad al misterio como finalidad de la creación y de la contemplación, podemos deducir que transpone la finalidad sin fin de la belleza a la mirada artística que no percibe otra meta que la de su propia trascendencia: lo sin fin kantiano se vuelve tensión hacia el conocimiento de la realidad sagrada de la obra y desvela también el acto mismo de trascender hacia dicha realidad. Por fin, la proposición kantiana de una satisfacción necesaria se vuelve en la estética zambraniana exigencia de una contemplación adecuada, o sea libre y creadora.

Frente a la interpretación implícita de la estética kantiana por Zambrano, aparece una sensibilidad muy singular de la belleza, casi considerada como un motivo del cuadro logrado, motivo paradójico pues se trata del vacío.

*La belleza hace el vacío –lo crea– [...]. Y en vez de la nada, un vacío cualitativo, sellado y puro a la vez, sombra de la faz de la belleza cuando parte. Mas la belleza que crea ese su vacío, lo hace suyo luego, pues que le pertenece, es su aureola, su espacio sacro donde queda intangible.<sup>22</sup>*

---

<sup>22</sup> Op. cit., 1977a, p. 286.

El vacío es el lugar espacio-temporal exclusivo de la belleza. Aunque la autora no lo desarrolle, podemos ver en esta noción una concepción estética que resume las etapas y principios mencionados anteriormente. Comprobamos la necesidad de fidelidad al misterio, corolario de la no posesión de la obra por el creador y el contemplador, pues el vacío es una presencia que se impone pero que no se puede asir. Por esta misma razón el vacío de la belleza es un lugar privilegiado para la contemplación, pues representa el vínculo de la obra de arte con la realidad originaria sin que se pueda alumbrar completamente.

Y en el umbral mismo del vacío que crea la belleza, el ser terrestre, corporal y existente, se rinde; rinde su pretensión de ser separado y aun la de ser él, él mismo; entrega sus sentidos que se hacen unos con el alma. Un suceso que se le ha llamado contemplación y olvido de todo cuidado.<sup>23</sup>

La contemplación, que anhela expresar lo inefable de la obra y de su enigma, tiene que recurrir a una creación propia para lograrlo. El encuentro con el vacío sagrado de lo bello recuerda entonces las etapas de la muerte y de la vuelta auroral, gracias a la mirada libre y creadora. La entrega de su propio ser representa la fidelidad del contemplador y también su conexión con lo divino, lograda gracias al último principio, la obediencia libre, que se cumple en la continuación de la creación.

Zambrano contempla las obras pictóricas y las comenta de la misma manera: cumpliendo una perfecta fidelidad hacia lo que exige del creador y del contemplador. La razón poética no puede sino seguir los principios de la odisea de la pintura y de la mirada creadora del contemplador. La estética zambranianiana se entiende a partir de la idea del vacío de la belleza ya presentada, y por fin con la noción de mirada creadora. Recordamos que la pintura es un obedecer hacia el misterio y sólo puede representarlo creándolo, lo que define su obedecer libre. Con ello entendemos la contemplación hecha crítica de arte, escritura, como mirada creadora que se trasciende hacia la misma realidad originaria reflejada en la obra y que acoge la revelación en la expresión poética, creadora y auroral. La razón poética obedece al enigma desvelado en la obra y logra una libertad sin fin en la expresión de lo inefable que se le impone. La mirada de la razón poética se refleja en el cuadro como en un espejo, pues el cuadro no es un fin en sí: no exige una búsqueda del contemplador para que éste se encuentre, sino que impone una busca fuera de sí, en la realidad originaria del cuadro para crearse, para que el contemplador se vuelva creador en su vida<sup>24</sup>. La razón poética es una mirada creadora eficaz pues contempla creando, se vuelve mirada artística en la que el lector encuentra un espejo de la belleza o

---

<sup>23</sup> Op. cit., 1977a, p. 286.

<sup>24</sup> Ana María Leyra Soriano, "El espejo de María Zambrano", en *María Zambrano: el canto del laberinto*, 1992, p. 58: "En el legado de la cultura occidental la metáfora del espejo nace desde los



de la realidad originaria, y trata a su vez de recrearla en su contemplación del cuadro.

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.<sup>25</sup>

Tal como la obra pictórica sólo es un medio entre el hombre y la realidad originaria, la crítica de la razón poética es una mediación para el contemplador que le permite entrar en el misterio del cuadro y de la creación por la puerta de la libertad creadora.

#### 4. Conclusión

Los lugares privilegiados de la pintura han encontrado su revelación privilegiada en las palabras de María Zambrano. Al recorrer la odisea de la pintura, hemos comprobado la coherencia de la fidelidad de la escritura de la autora hacia los mismos principios que intuye en sus contemplaciones de obras pictóricas. La originalidad de la crítica de arte zambraniana estriba en la acepción de la noción de creación vinculada con el fenómeno de revelación. La primera etapa de su pensamiento nos ha llevado a considerar la razón poética como creación de expresión para entrar en el misterio del arte, lo que corresponde al quedar fiel a la revelación de la realidad sagrada, a bajar hacia ella. Frente al misterio de la pintura, la razón poética siente la necesidad de expresar lo inefable de la aparición incompleta de lo sagrado. Dicha necesidad es la consecuencia de la fidelidad al misterio. En el reto de la

---

comienzos vinculada a un conjunto de temas muy específicos: la luz, la belleza, el conocimiento, la creatividad, el amor, la muerte..., todos ellos aparecen ya en el mito de Narciso [...]. El mito de Narciso nos habla, como todos los mitos, de profundos anhelos humanos. Narciso no sabe que la belleza que contempla es la suya, ve como ajeno lo que constituye su verdadero ser. La lección del mito nos habla al mismo tiempo de una belleza que constituye el ideal inalcanzable y de un proceso, el de la contemplación de lo bello, que no es otra cosa que reconocimiento. Toda belleza, para ser contemplada, necesita el espejo. Sólo es posible el reconocer la belleza para aquel que ya la posee en sí mismo.” En el contexto de la estética zambraniana, hasta podemos decir que sólo es posible el reconocer la belleza para aquel que baja hacia la realidad originaria en sí y recrea el sentimiento infinito de la belleza.

<sup>25</sup> María Zambrano, op. cit., 1989b, p. 12. Enric Bou, *Pintura en el aire: arte y literatura en la modernidad*, 2001, p. 58-59: “El pintor, sin espectador que “lea” o “diga” su cuadro, se queda mudo encerrado en una isla de silencio. Se cumple así, de manera certera, el enunciado de María Zambrano: la pintura nos presenta una revelación privilegiada y efectiva gracias a la intervención de algunos escritores. Con mirada sensible y apasionada éstos aportan su revelación. Los cuadros que hace suyos el escritor o los textos del pintor adquieren una dimensión nueva y se iluminan mutuamente en su agudo contraste.” P. 174: “María Zambrano aporta una reflexión positiva sobre el mirar.”

expresión de lo inasible, la razón poética consiste siempre en crear expresiones como claves de las obras pictóricas, trata de contestar a una interrogación de índole filosófica. Es la segunda etapa de la definición del pensamiento zambraniano, voluntad de aunar lo poético con lo filosófico. El cuidado de seguir fiel al misterio para desvelarlo determina la primacía de lo poético, el sentir, sobre el pensamiento, que busca descifrar el sentir originario. Podemos entonces determinar la razón poética como un pensamiento en el que lo teórico se anuncia en lo metafórico; es la condición de posibilidad de la importancia de lo poético. Hasta asentamos la razón poética como método: siempre viene primero el cuestionamiento filosófico, al que contesta el hallazgo poético. La expresión de lo inefable se justifica por esta voluntad omnipresente en Zambrano de volver a una interacción entre filosofía y poesía. La última etapa de nuestro buceo en el pensamiento crítico zambraniano entiende la razón poética como prueba de la actividad perenne de la imaginación que busca expresar la trascendencia del sentir originario, y siente su adecuación con el perenne fluir de la pintura. La razón poética es el ejemplo de una crítica de arte al servicio de la contemplación y del pensamiento. Acompaña al lector para que éste se vuelva contemplador acompañado por cuadros inolvidables, dentro de una reflexión filosófica posible gracias a las respuestas de lo poético. La razón poética cumple entonces el último principio, el obedecer libre, que concentra todas las posibilidades, las auroras del pensamiento zambraniano: el hombre creador tiene un fondo esencialmente oscuro, siente la necesidad de cuestionar tales entrañas, y tiene la posibilidad de acogerlas en una forma auroral. La pintura y la razón poética son dos respuestas adecuadas a la pregunta del hombre sobre su origen sagrado y su tensión hacia lo divino.

La estética zambraniana sobrepone dos esquemas. La caverna platónica y la odisea se reúnen con un desplazamiento metafísico: el hombre ya no tiene que apartarse de las apariencias para volverse hacia las Ideas, sino que opera una vuelta hacia su propio ser. Este volverse hacia su verdadero ser necesita de una odisea cuya etapa mediadora de la bajada al fondo originario determina la ascensión auroral que revela el fondo ontológico del hombre. La odisea en la caverna platónica resume la metafísica zambraniana que aparece en tela de fondo de su crítica de arte, y explica la correlación entre los tres principios analizados: lo sagrado aclarado en lo divino no permite otra forma que la alcanzada por la razón poética, la expresión de lo inefable, pues su esencia consiste en un misterio presente en cada cosa y ser, presencia que determina la fidelidad de los seres hacia el enigma originario. La revelación de lo sagrado no puede determinarse en una formulación literal, sólo la creación metafórica puede evocarla: el proceso entero está situado en el plano de la libertad-obediencia, el hombre libre va en busca de lo primordial y lo recrea libremente obedeciéndole. La paradoja es una necesidad definitoria del hombre y de la creación.

Volvemos para acabar a la *Santa Bárbara*, imagen del cumplimiento de la pintura y quietud de la contemplación en su fidelidad libre:

Los que están en su ser no piensan, no tienen necesidad de ello. Están ahí, para ellos, para Dios, para todos, como una visión compartida, como algo que se sale de sí mismo, sin dejar por ello de estar en sí, ensimismado no, absorto, absorbido por algo universal y divino. Y quizá por ello yo venía a verte siempre que podía, porque era un estar absorta, absorbida de un modo trascendente.<sup>26</sup>

### Anexo: glosario de términos de crítica de arte zambranianos

Proponemos un glosario de términos de crítica de arte presentes en *Algunos lugares de la pintura* para ilustrar y completar la introducción al pensamiento estético de María Zambrano. Elegimos las palabras por su originalidad semántica y su implicación en el esquema de la Odisea de la creación pictórica explicitada anteriormente. Muchos términos no forman parte del léxico usual de la estética ni de la crítica de arte, de ahí el recurso de numerosos sentidos figurados (Fig.). A la inversa están casi ausentes los términos técnicos de las dos materias. El número entre paréntesis corresponde a las ocurrencias de las nociones en cada artículo donde aparecen. Intentamos luego una definición de la acepción novadora del término antes de señalar citas de *Algunos lugares de la pintura* o de otras obras de Zambrano que nos parecen más reveladoras. Nos referimos a cada uno de los 34 artículos de *Algunos lugares de la pintura* mediante la primera fecha de publicación: 193?, *Gregorio Prieto*; 1933, *Nostalgia de la tierra*; 1939, *Mitos y fantasmas: La pintura*; 1944, *La destrucción de las formas*; 1951, *El misterio de la pintura española en Luis Fernández*; 1952, *Amor y muerte en los dibujos de Picasso*; 1954<sup>a</sup>, *Wifredo Lam*; 1954b, *El color*; 1954c, *La aurora en la pintura de Juan Soriano*; 1955, *Una visita al Museo del Prado*; 1956, *El arte de Juan Soriano*; 1959, *Carta a Ramón Gaya*; 1960<sup>a</sup>, *España y su pintura*; 1960b, *Sueño y destino de la pintura*; 1960c, *Picasso en Roma*; 1960d *La pintura de Ramón Gaya*; 1960e, *Verdad y ser en la pintura de Armando Barrios*; 1965, *Francisco de Zurbarán*; 1971, *Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes*; 1973, *A Luis Fernández en su muerte*; 1977<sup>a</sup>, *El vacío y la belleza*; 1977b, *Método*; 1979<sup>a</sup>, *El inacabable pintar de Joan Miró*; 1979b, *Antes de la ocultación. Los mares*; 1981, *En la pintura de Baruj Salinas*; 1982, *Prosecución de la aurora en Juan Soriano*; 1983, *Tal como un péndulo*; 1985, *Árbol*; 1986<sup>a</sup>, *Cielos pintados*; 1986b, *Lo sacro en Federico García Lorca*; 1987<sup>a</sup>, “*Santa Bárbara*” del maestro Flemalle; 1987b, *El enigmático pintor Giorgione*; 1989<sup>a</sup>, *Aparición de Ángel Alonso*; 1989b, *Introducción*.

**Acompañar** [1960a(1); 1979a(2); 1987a(5); 1987b(2); 1989b(1)] Señal de su cumplimiento, la pintura acompaña al contemplador tras la contemplación por su revelación inacabable. La pintura es una creación sin fin que exige del contemplador que la continúe; tal exigencia define la paradoja de la pintura cuya perfección depende de su acompañar más infi-

<sup>26</sup> María Zambrano, op. cit., 1987a, p. 122.

nito. El acompañar corresponde al misterio de la pintura, entidad perfecta que sin embargo sólo vive de la continuación o reflexión de la mirada del contemplador.

-1987a p. 121-122: “¿Por qué me sigues acompañando ahora, ahora que apenas te veo, ahora que te tengo dentro de mí? Quizá ha sido eso, que te he tenido dentro de mí sin yo darme cuenta, pero no como cosa mía, no como cosa que yo haya devorado, que me haya incorporado a mi ser, porque es todo lo contrario. Te tenía conmigo porque tú, *Santa Bárbara*, del Maestro de Flemalle, estás en tu ser, estás en la sustancia, eres tú misma [...]”

**Aurora** [1939(1); 1951(1); 1954c(7); 1956(3); 1971(5); 1973(3); 1979a(1); 1979b(9); 1981(2); 1982(15); 1986a(3)] (Fig.) En el proceso de la Odisea de la creación, es el despertar del hombre a partir de las entrañas, la subida hacia la revelación. Es la aparición de la luz en cuanto verdad, lo que define el estado auroral como revelación extática y aquietadora: el hombre adquiere un saber metafísico que viene alumbrar las zonas de sombra sin aclararlas enteramente, sino integrándolas en un perpetuo desvelar.

-1979b p. 277: “Y así las auroras se distinguen entre ser la aparición instantánea de una herida anunciadora de lucha, escisión y ruptura de las tinieblas en la finitud que se reitera, que se reitera siempre, como si otra forma no hubiese de aparición de la luz, que esa irrupción.”

-1982 p. 246: “[...] la Aurora salvada de su reiteración [...] da algo que trasciende su suceso. Es una Anunciación que se cumple al dar, al fin, seres.”

**Belleza** [1944(1); 1965(1); 1977a(8); 1981(2)] Condición de posibilidad de la contemplación mencionada en uno de los textos más enigmáticos de la filósofa, le inspira una reflexión casi exclusivamente metafórica, por lo que podemos suponer que en una creación, la belleza se mide por el respeto al principio de fidelidad al misterio, por la expresión adecuada de lo inefable. Impone a las cosas y al contemplador su marca y su pureza simbolizadas por un vacío exclusivo, que sólo puede acoger a otra creación bella y sólo admite la visión desinteresada de lo bello.

-1977a p. 286: “La llama que es la belleza misma, pura por sí misma. La belleza que es vida y visión, la vida de la visión.” “*La belleza hace el vacío* –lo crea–, tal como si esa faz que todo adquiere cuando está bañado por ella viniera desde una lejana nada y a ella hubiere de volver, dejando la ceniza de su rostro a la condición terrestre, a ese ser que de la belleza participa. [...] Y en el umbral mismo del vacío que crea la belleza, el ser terrestre, corporal y existente, se rinde; [...] entrega sus sentidos que se hacen unos con el alma. Un suceso al que se le ha llamado contemplación y olvido de todo cuidado.”

**Blanco** [1951(3); 1952(2); 1954b(2); 1955(7); 1960a(1); 1965(12); 1971(12); 1973(2); 1979b(1); 1981(2); 1982(1)] En el sentido de lo sin pintar, es lo deshabitado, lo no humano, mientras que lo pintado y los colores son la “bandera del hombre”, su impronta. En cuanto elemento pictórico, y de manera privilegiada en los cuadros de Zurbarán, el blanco representa el misterio hecho revelación, la perfección y la quietud de la pintura. En los blancos de Zurbarán, Zambrano ve una infinitud por lo que anuncian: son la mediación visual de lo invisible, la blancura, y de lo inefable, el misterio o enigma de la pintura. Mirar el blanco y sentir su trascendencia hacia el origen refleja el cumplimiento de la creación y la quietud del contemplador.

-1951 p. 187: “Y la visión perfecta, la presencia total, aparece en esos cuadros blancos, cima del largo camino recorrido desde el infierno de las entrañas. Esta pura quietud de las cosas ya reposadas que se han entrado en sí mismas, estando al mismo tiempo en cada mirada. Blancura, resultado y presencia final en ese espacio donde todo, siendo sí mismo, vive en perfecta comunión.”

**Blancura** [1951(1); 1965(5); 1971(4); 1973(1)] Anunciada por el blanco en obras pictóricas privilegiadas, habita los seres y cosas y revela su carácter sagrado, entrañable y trascendente. Corresponde a la revelación por la luz que sube del origen oculto y lo aclara como una aurora. Ambos fenómenos, la blancura presente en el blanco, y la luz auroral, participan del sentir originario, de la trascendencia del hombre hacia las entrañas en busca de su revelación casi mística por lo divino.

-1965 p. 143: “El blanco, el inimitable blanco de Zurbarán a donde todos los colores van a dar, al modo de los ríos en el mar. La inmensidad del blanco, la infinitud de un blanco que se hace así blancura. Esa blancura que en las clases de filosofía nos habían dicho que era invisible. Está aquí, en los blancos de Zurbarán y quizá esté visible, no porque en verdad haya llegado a ese absoluto de la blancura, sino porque la anuncia. Todos los seres y cosas están en la cumplida promesa de su ser, pues la blancura aparece envolviéndolos a todos en el misterio de la anunciación que los recoge y los trasciende.”

**Contemplar, Contemplación** [193?(3); 1939(1); 1944(3); 1951(1); 1955(3); 1956(1); 1959(1); 1960a(4); 1960b(1); 1960d(10); 1960e(2); 1971(1); 1977a(1); 1981(4); 1982(2); 1986a(1); 1987b(1); 1989a(1); 1989b(1)] Experiencia de vivir el cuadro sólo con la mirada. Primero sentimos un pasmo frente a lo inmaterial e incompleto de la pintura, que representa una realidad presente sólo por su misterio. Luego aceptamos el reto y participamos del hechizo, entramos en las entrañas de la obra hasta la revelación extática y auroral de su verdad, lo que proporciona quietud. Por fin, lo inacabable de la pintura nos hace continuar la creación: le damos vida al cuadro por nuestra propia reflexión en él, por nuestra mirada creadora y libre que acoge y da sentido al enigma de lo inefable.

-1955 p. 59: “Saber contemplar debe ser mirar con toda el alma, con toda la inteligencia y hasta con el llamado corazón, lo cual es participar, la esencia contenida en la imagen, volverla a la vida.”

-1960d p. 214: “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.”

**Creación** [193?(2); 1939(1); 1951(1); 1952(5); 1954c(5); 1955(1); 1956(8); 1959(1); 1960a(11); 1960c(2); 1960d(7); 1960e(4); 1965(2); 1971(15); 1977a(2); 1979a(1); 1979b(2); 1981(8); 1982(2); 1986a(1); 1986b(7)] Condición humana que nace del trato con las entrañas, queda fiel a su origen y tiende a la perfección lejos del estilo. Es la realización necesaria de la Odisea, proceso de enfrentamiento con lo oscuro y de revelación guiado por el sentir trascendental hacia lo originario. Su cumplimiento consiste en la comprensión adecuada del misterio de la realidad originaria gracias a la aurora, y en la quietud alcanzada en la obra que invita a la contemplación, para que se haga ella misma reflexión o mirada creadora.

-1956 p. 235: “No basta con soñar para que la creación humana surja; nace más bien de una cierta relación entre el sueño y la vigilia de la razón.”

-1952 p. 152: “Alcanza la verdadera creación, su obra lleva la marca de haber sido hecha por nadie y la personalidad de su autor casi desaparece.”

**Devorar** [1933(1); 1944(5); 1939(3); 1955(1); 1971(4); 1987a(2)] **1)** (Fig.) Es el afán de poseer la obra de arte que impide la verdadera contemplación. Del lado del creador, es la causa del estilo, afán de firmar la obra y por lo tanto de subordinar lo originario a lo individual, impidiendo la trascendencia, condición de posibilidad del cumplimiento de la obra.

-1987a p. 121: “Quizá ha sido eso, que te he tenido dentro de mí [el cuadro *Santa Bárbara* del Maestro de Flemalle] sin yo darme cuenta, pero no como cosa mía, no como cosa que yo haya devorado, que me haya incorporado a mi ser, porque es todo lo contrario.”

**2)** En la acepción más común, es la acción destructora del tiempo o de la conciencia que conoce pero no puede actuar ante lo perdido, lo ineluctable o lo sagrado. La mirada creadora es un remedio contra el remordimiento o el devorarse a sí mismo, una incursión aquietadora en un orden que le escapa al hombre, para recobrar su ser y no destruirse a sí mismo.

-1952 p. 158-161: “Espoleado [el arte de Picasso] por el demonio de la vida, por esa divinidad 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. [...] Pero la sola continuidad asequible del éxtasis es la ternura. El amor desprendido de la pasión, liberado de su tiranía. [...] Es la antigua ternura, más vieja que el amor; la fidelidad de las entrañas aquietadas que nuestra concepción moderna del amor-pasión ha olvidado.”

-1971 p. 106: “Y el poeta, [...] aparece sufriendo más que ningún otro hombre la asfixia de este confinamiento y de ser devorado por la nostalgia del tiempo y de la libertad, de la vida verdadera o de la verdad viviente.”

**Dibujo** [1933(2); 1952(19); 1955(1); 1960a(1); 1960c(4); 1986b(4)] Es la más inmaterial y libre de las artes. Sin carne ni color, la línea permite representar la esencia o el cumplimiento de la vida y de las pasiones: su huida de, pero hacia, la muerte. Es el mejor mediador entre lo oscuro y la luz, respeta la presencia y las sombras de la realidad y trata plenamente con la muerte angustiada. Victoriosa de tal enfrentamiento, la línea o cifra imprime vida en la muerte, paz en la pasión y da a la imagen del dibujo una libertad extrema fuera del tiempo y de la muerte. La pintura es el arte que más utiliza el dibujo en su meta aquietadora.

-1952 p. 152: “Ante estos dibujos [de Picasso] sentimos el misterio del dibujo, de la línea que, además de ser la luz haciendo aparecer a la sombra, es trazo en el espacio de la nada. Trazo; cifra. Trazo dejado por la vida en su transcurrir; cifra de unas extrañas nupcias entre la vida y la muerte. [...] Es lo invisible que muestra a lo visible y lo hace aparecer y es la luz que se esconde para que se manifieste la sombra [...].”

**Divino** [1933(2); 1939(1); 1944(4); 1951(16); 1952(2); 1954b(1); 1954c(4); 1955(3); 1956(3); 1960a(27); 1960b(1); 1960c(1); 1960d(2); 1960e(1); 1965(3); 1971(26); 1973(4);

1977a(1); 1979a(2); 1981(4); 1986a(3); 1986b(10); 1987b(14); 1987a(5)] Dentro y gracias a la relación del hombre y de lo sagrado, lo sagrado se revela, se manifiesta en lo divino y lo humano se constituye correlativamente con lo divino, cumplimiento de la manifestación de lo entrañable originario. La poesía y la música tienen un origen divino por ser don, inspiración de lo sagrado ya conceptualizado, mientras que la pintura trabaja con la materia misma de lo sagrado, creándole un lugar en el tiempo y expresando su misterio inefable con la libertad de lo inmaterial y la luz de la aurora, hasta una revelación inacabable de lo divino, comprensión de lo sagrado y de lo humano en cuanto trascendente y creador.

-1971 p. 108: “Transformación de lo sagrado –oculto, ambiguo, inaccesible– en lo divino –manifiesto, unívoco [...].”

-*El Hombre y lo Divino* (1955), p. 323: “Pues lo divino es la revelación inequívoca, universal en principio, de lo sagrado que está oculto, adherido a un lugar de su poder se ejerce sin dar la cara, sin rostro y como a saltos, imprevisiblemente.”

**Ensimismado, Ensimismamiento** [1951(4); 1955(1); 1960a(8); 1960b(1); 1960c(1); 1960e(1); 1965(3); 1971(2); 1973(1); 1977b(1); 1979b(1); 1987a(1); 1987b(5)] Cumplimiento de lo pintado que se transmite en la contemplación. Es la consecuencia por una parte de la fidelidad de la creación a su origen, y por otra parte de la revelación inacabable de tal creación durante y después de la contemplación, en su acompañar. Equivale a la quietud; este estado refleja un equilibrio interactivo entre hombre y creación.

-1965: “No ansían [los seres y cosas pintados por Zurbarán] ser otras ni como otras, cada cosa es el cumplimiento de su propia promesa; su gracia no está en ser distintas, ni originales, ni siquiera bellas; está en ser fieles como si fueran creadas o nacidas más que hechas. Por eso están quietas: ensimismadas y ofreciéndose al par.”

-*El Sueño Creador* (1965), p. 24: “El “ensimismamiento” es una retirada del tiempo, al tiempo del sueño –atemporalidad– o a un ritmo más lento. Es la retirada en la que nace el pensamiento, un paréntesis también, un tiempo en blanco, donde el pensamiento nace.”

**Entrañas** [193?(3); 1939(2); 1944(4); 1951(11); 1952(6); 1954c(4); 1955(2); 1956(3); 1960a(13); 1960b(1); 1960c(4); 1960d(2); 1960e(8); 1977b(1); 1979b(1); 1981(2); 1982(2); 1987a(1); 1989b(1)] (Fig.) Origen oscuro del hombre y de toda creación, corresponde a la realidad originaria de las cosas. Es el principio al que el creador sigue fiel durante su Odisea hacia la revelación y la quietud. Por su naturaleza misteriosa, las entrañas imponen pruebas al hombre que trata de revelarlas: debe bajar hasta ellas y sólo puede recurrir a una luz auroral para alumbrarlas. La aurora es la perfecta correspondencia de las entrañas, cuya presencia oculta necesita de una luz con sombras. La revelación auroral de las entrañas de la creación pictórica cumplida pasma al contemplador y le inspira una Odisea propia: entrar en contacto con sus propias entrañas y volverse creador para acoger la revelación de lo sagrado vislumbrada en la contemplación, participar de la trascendencia humana hacia la realidad originaria.

-1951, p. 183: “Las entrañas, el corazón, son las metáforas con que el lenguaje común designa desde siempre esa oscuridad habitada que aspira a su propia luz.” “[La] representación pictórica [del pintor] ha de darse como en los sueños, como en las pesadillas; son los datos del misterio; la oscuridad en su primer tránsito hacia la luz; el mundo hermético,

sagrado, de las entrañas en estado puro.”

-*El Hombre y lo Divino* (1955), p. 177: “Pues “las entrañas” son la metáfora que capta –con más fidelidad y amplitud que el moderno término psicológico “subconciencia”– lo originario, el sentir irreductible, primero del hombre en su vida, su condición de viviente.”

**Estilo** [1951(1); 1955(3); 1956(2); 1960a(1); 1965(1); 1986b(1)] Personalidad del artista, escuela o canon, debe borrarse para que la obra se cumpla y comunique al contemplador su trascendencia hacia lo originario. Enfatizar en el estilo equivale a erigir la obra en absoluto, mientras que la creación verdadera debe seguir “la ética del sueño bien soñado”, o sea procede de un equilibrio entre sueño y conciencia. El sueño en cuanto relación privilegiada con la realidad originaria y comprendido por la conciencia revela la naturaleza mediadora de la creación: la obra es un medio para tratar con lo originario, las entrañas que se manifiestan en el sueño y que encuentran una forma adecuada en la creación. El estilo es un acoger que debe hacerse imaginación mediadora y creadora.

-1955 p. 48: “Cuando la obra llega a su cumplimiento, el autor desaparece y aun el estilo.”

-1956 p. 238: “El culto de la personalidad –de origen romántico– es el escollo en este camino, que la ética vence. La ética [del sueño bien soñado] propia del artista que vierte su pasión no en crear una imagen de sí mismo, sino un medio de visibilidad donde la realidad puede instalarse, mostrarse, respirar. [...] Porque el sueño puramente transcrito, en la obra de arte [...] es una nota más de la objetividad de la obra, que es vida, porque la obra desprendida de su autor comienza a vivir por su cuenta, entra en el futuro.”

**Fidelidad** [1933(2); 1939(1); 1944(20); 1951(1); 1954c(2); 1960a(5); 1960b(1); 1960c(5); 1960d(1); 1965(1); 1971(1); 1977(1)] Es la condición de posibilidad de la comprensión del origen misterioso. La pintura es la que mejor utiliza este medio, pues su naturaleza inmaterial y trascendente es la que mejor acoge y expresa lo inefable enigmático. En la Odisea que cumplen la creación y la contemplación, la bajada hacia el origen la inspira una nostalgia hacia la realidad misteriosa. La subida o revelación la determina la fidelidad, que entiende y expresa adecuadamente el origen, sin pretender aclarar el misterio sino recrearlo. En esta Odisea necesaria, la fidelidad es constitutiva del hombre y de la creación, es el centro que asegura viajes profundos y vueltas prometedoras.

-1951 p. 178: “Ensimismamiento, ensueño profundo de la materia, resistencia. Todo ello es fidelidad [...]”

-1960a p. 87: “Mas Zurbarán, en medio del italianismo del momento (sin dejarse arrastrar por Velázquez), es la fidelidad misma al sentido original de la pintura español. Es su canon, su hogar central, su dogma originario, al que habrá que volver siempre como a la certidumbre última de pintores y contempladores. En todas las grandes pinturas y quizá en todas las artes, existe alguien que, apegado a la tierra y la tradición, del modo más inocente, ha realizado el canon sin proponérselo.”

**Inacabable** [1955(2); 1956(2); 1960a(1); 1960d(3); 1965(1); 1971(2); 1979a(2)] Caracteriza el cumplimiento de la creación y corresponde a su acompañar. La obra, fruto de la Odisea hacia la realidad originaria, alcanza una revelación por la luz auroral que reitera



el origen misterioso sin aclararlo enteramente. La creación se vuelve ella misma auroral, reiteración de la revelación, lo que pasma al contemplador, le acompaña. El desvelar sin fin le exige al contemplador una mirada creadora, que entre en su propia Odisea y continúe tal revelación hacia lo originario.

-1971 p. 100: “Y el tiempo en que vivimos parece ser [...] un tiempo unitario y múltiple albergue de lo real y de su germinación inacabable.”

-1979a p. 171: “Cumplimiento de la promesa del arte son estas obras que nos acompañan inacabablemente.”

**Libertad** [1944(8); 1952(7); 1954a(1); 1955(5); 1956(1); 1959(1); 1960a(21); 1960c(4); 1960d(4); 1960e(3); 1971(6); 1973(1); 1977a(3); 1979a(2); 1979b(2); 1981(3); 1982(1); 1987b(1)] Es el cumplimiento supremo del hombre y de su creación; no se puede alcanzar ni apropiarse, sino que se impone paradójicamente a través de la obediencia. El arte de la pintura es una búsqueda de la realidad originaria. Emprende tal Odisea bajo el principio de fidelidad al misterio, siente la revelación del origen y crea una expresión adecuada a lo inefable experimentado. Este proceso lo permite y lo exige la esencia humana, la libertad-obediencia. La obediencia consiste en la exigencia de fidelidad al misterio de la realidad originaria: alcanzarla y respetar su enigma. La libertad mueve al hombre hacia dicha realidad y le proporciona el medio para comprenderla y expresarla adecuadamente, la creación. La libertad-obediencia confirma en sus fundamentos y en sus metas el proceso de la Odisea.

-1956 p. 235: “Diríase que el pintor [...] debe pensar y ver despierto y pintar como en sueños, dejando atrás juicio y cuidado en un acto de pura libertad que es al par obediencia.”

-1960d p. 216: “El sueño, privado de libertad, se realiza en [la pintura], cuando logra entrar en el medio de la libertad; cuando se va desentrañando sin cortarse.”

-*El Hombre y lo Divino* (1955), p. 272: “Necesidad-libertad son categorías supremas del vivir humano. El amor será mediador entre ellas. En la libertad hará sentir el peso de la necesidad y en la necesidad introducirá la libertad. El amor es siempre trascendente.”

**Luz** [1933(2); 1937(1); 1939(2); 1944(13); 1951(16); 1952(6); 1954a(2); 1954b(2); 1954c(11); 1955(5); 1956(4); 1960a(68); 1960b(3); 1960c(2); 1960d(13); 1960e(15); 1965(4); 1971(27); 1973(14); 1977b(5); 1979a(6); 1979b(3); 1981(5); 1982(3); 1986a(1); 1987a(1); 1989b(4)] (Fig.) Metáfora del pensamiento, expresa su nacimiento y su progresión. La luz aparece primero como exigencia de confrontarse con la luz oscura de la realidad originaria. Luz que baja hacia el misterio, es inteligencia que resuelve el enigma respetando sus sombras, estableciendo un pacto con ellas: puede alcanzar su revelación pero debe acogerlas, hacerlas visibles. La luz del pensamiento se vuelve entonces aurora creadora para cumplir su promesa, la de ofrecer y liberar lo sagrado en un juego de luz y de sombras. El cumplimiento de la creación pictórica corresponde a esta luz auroral y prometida que obedece al misterio y se hace luz aquietadora.

-1952 p. 151: “[existen “cosas”] que apenas tienen presencia [...]. Tal la luz. Mas la luz es ya forma en que la ausencia convierte en una presencia que, lejos de concurrir con lo demás, las muestra, las hace nacer. La luz puede alumbrarlo todo, porque es la primera manifestación de la inteligencia, que es a su vez la primera manifestación de ese ser tan cercano al no-ser, que no es ni esto ni aquello: la nada creadora.”

**Máscara** [1944(24); 1951(1); 1952(1); 1954a(6); 1955(1); 1956(1); 1965(1); 1973(4)] Es un medio, un instrumento del hombre y de la pintura para tratar con lo sagrado, pero no debe ser pintado, no se debe contemplar. Le permite al pintor un ocultamiento para afrontar la luz oscura de la realidad originaria, para luego participar de su misterio y revelarlo gracias a la luz creadora, auroral. La máscara resume la tensión trascendente y creadora del hombre hacia el origen y su revelación.

-1954a p. 196: “La máscara cae del rostro humano sólo cuando aparecen las cosas como tales y se ha forjado ese instrumento para tratar con ellas, el concepto. Entonces son las cosas las que enmascaran; es la realidad misteriosa la que palpita bajo la máscara de “las cosas”. Triste realismo el de “las cosas como son” y triste el arte el que no logre deshacer en algún modo la máscara de las cosas, para que su alma aparezca.”

-*El Hombre y lo Divino* (1955) p. 368: “Mas en la máscara reside la significación plena del ser; de ese hombre cuya última expresión, simplificada pero no abstracta, se ofrece al reino de la visibilidad.”

**Mirada** [1937(5); 1939(5); 1944(6); 1951(5); 1952(5); 1954a(8); 1954b(1); 1954c(10); 1955(19); 1956(5); 1960(48); 1960b(11); 1960c(3); 1960d(28); 1960e(15); 1965(5); 1971(9); 1973(3); 1977a(14); 1979a(8); 1981(15); 1982(5); 1985(2); 1986a(17); 1986b(15); 1987a(5); 1987b(14); 1989b(6)] Es el medio privilegiado o sentir originario del hombre para contemplar la pintura. La mirada adecuada a la contemplación no se afana en apropiarse de la obra, sino que se olvida del estilo para participar de la trascendencia hacia la realidad originaria, de su revelación. La mirada vive dicha revelación al volverse creadora, siguiendo lo inacabable pictórico: cada mirada es una re-creación de la obra, en busca de la realidad originaria. La mirada fiel al origen tiene libertad de creación por ser desinteresada, y alcanza quietud por su obediencia a lo inefable originario.

-1960e p. 258: “Y así, en lugar de nacer [la pintura] de una mirada que posee o pretende poseer lo que ve, ha nacido de una mirada que se desposee, es decir, de un acto de desprendimiento del propio yo que renuncia a su presa. Una mirada que transforma las cosas en seres, las figuras en presencias y verdades.”

-1981 p. 266: “Una sincronización se produce de inmediato entre la mirada del que mira y lo mirado, un gran sosiego y no un sobresalto, aunque en ciertos casos, elemento inquietante se vislumbra. [...] ¿Y quién alguna vez agudamente y a menudo calladamente y hasta sorderamente no ha sentido el anhelo de pintar? Abren las puertas a este anhelo las pinturas de Salinas y ya con mirarlas ya se está pintando [...]”

**Misterio** [1933(2); 1944(4); 1951(7); 1952(1); 1954a(6); 1954c(14); 1955(7); 1956(1); 1960a(10); 1960b(19); 1969c(2); 1960d(1); 1960e(4); 1965(3); 1971(3); 1979a(3); 1981(4); 1982(2); 1983(1); 1986a(2); 1987b(8); 1987a(2); 1989b(4)] Caracteriza la realidad originaria o lo sagrado, corresponde a un enigma en el que se entra gracias a una iniciación o instrumentos como la máscara. El medio de comprensión o revelación del misterio nace por una confrontación directa con su presencia en cada hombre, las entrañas. La revelación auroral siempre incompleta o inacabable del misterio originario la logra la pintura cuyo cuerpo fantasmal, de luces y sombras, ofrece una presencia igualmente incompleta que pasma y empuja al contemplador en una Odisea propia hacia sus entrañas: la luz auroral que se alcanza en la contemplación alumbró el propio secreto del contemplador y la realidad ori-

ginaria pasmosa de la misma obra pictórica. El misterio del arte determina la fidelidad y libertad creadora de la contemplación: hace necesario el viaje hacia él y hace necesaria también la creación libre, única capaz de respetar su esencia.

-1954c p. 224: “Cuando los misterios tienen lugar en el hombre son llamados secretos. Y el arte lo sobrentiende, lo alude y, en ocasiones, lo hace vislumbrar. Así, una obra de arte es tanto más verdadera cuanto más revela del secreto apenas desflorado de la condición humana. [...] el arte hace uso de un conocimiento que mantiene secreto. Y un secreto que, mostrado, lo sigue siendo, misterioso. Y así los secretos de la vida humana son misterios cuando el arte los toca.”

**Muerte** [1944(1); 1952(10); 1954c(4); 1955(10); 1959(1); 1960b(3); 1960c(9); 1960e(1); 1965(2); 1971(1); 1973(5); 1982(4); 1985(2); 1986b(6); 1989a(1)] Etapa transitoria y necesaria de la Odisea de la creación. Consiste en un descenso a las entrañas, motivado por la busca de la realidad originaria. Es el encuentro con la luz oscura, el misterio que permite la subida del hombre hacia la revelación: tal enfrentamiento empuja al hombre a crear formas para imponer el acabamiento de la muerte dentro de lo mortal imperfecto. En esta tarea creadora, la muerte o misterio de la vida le enseña al hombre la comprensión de las pasiones, del tiempo, y le inspira formas capaces de trascender dichos enigmas: la ternura, el blanco se desprenden de las obras que han luchado con la muerte y han alcanzado una libertad aquietadora, un ser que ya no huye de su destino fatal sino que transmite su quietud por su permanencia en la vida.

-1952 p. 156: “Pues [la muerte en la pintura de Picasso], no el término de la vida, sino ese país, ese desierto, ese elemento, del cual teníamos un cierto símbolo, en el blanco inigualable de un pintor también español: Zurbarán. La muerte que puede tener mil caras, que puede modularse infinitamente porque no es límite, sino elemento de la creación.”

-1954c p. 229: “La pintura roba a la vida su palpitación y a la muerte su permanencia, su acabamiento, y algo más indecible. [...] el retrato pintado está totalmente presente, como un muerto o como un aparecido o fantasma.”

**Origen** [1933(1); 1939(1); 1944(1); 1951(2); 1954a(2); 1954c(14); 1956(2); 1960a(21); 1960b(1); 1960d(2); 1960e(4); 1971(15); 1977a(1); 1979b(3); 1981(3); 1985(1)] Motivo de fidelidad en la Odisea del hombre creador, corresponde a la noción de realidad originaria o sagrada y se define como misterio cuya revelación resulta necesariamente incompleta. La comprensión de este principio sólo puede ser trascendente y empieza por una confrontación con la irracionalidad de las entrañas, presencia del origen en cada hombre. Tal bajada queda guiada por una luz oscura. Al contrario la subida es el viaje de vuelta hacia la aurora, revelación adecuada del origen. La lucha con la muerte le inspira al hombre el medio de comprender el origen: la creación artística como aurora es un equilibrio aquietador de misterio y luz, que impone vida en la muerte y reitera la revelación inacabable del origen en cada contemplación.

-1954c p. 225: “El arte, como una de las acciones originarias que es del hombre, manifiesta este carácter auroral de su ser, este perenne estarse amaneciendo. Pero como todo lo que el hombre hace no resulta cumplido siempre, sucede que ciertas obras, ciertos momentos de su historia, sean de mayor fidelidad a su origen, porque este amanecerse que es la vida

humana ha de reiterarse. [...] Las artes, cada arte reitera su origen.”

**Pasmo** [1960d(8)] Primera etapa de la contemplación, es la consecuencia de la revelación necesariamente incompleta de la realidad originaria en la creación de arte. Este asombro motiva la Odisea de la contemplación: el contemplador pasmado acepta entrar en un juego, hace un pacto con el misterio basado en el principio de fidelidad y en el recurso a la creación para acoger lo desvelado. El pasmo necesita del desinterés estético, sentir trascendente, originario y libre, para hacerse contemplación creadora; no lo permiten el estilo ni el afán de poseer la obra.

-1960d p. 211: “Y este quedarse, que es quedarse en calma y en silencio –en el de dentro también–, supone un sobrepasar un cierto pasmo aceptándolo, que así en el pasmo sucede. El pasmo, en el que la conciencia se retrae apegiándose al alma, juntándose con ella.” P. 212: “Este estado de pasmo, en lo que tiene de estático, cede y se de hace, se resuelve en la contemplación.”

**Quietud** [1933(1); 193?(4); 1944(1); 1951(1); 1952(4); 1954a(3); 1954c(1); 1960d(1); 1960e(3); 1965(5); 1971(7); 1973(3); 1977a(5); 1977b(1); 1979a(4); 1981(5); 1987a(8); 1987b(1)] Caracteriza el cumplimiento supremo de la creación y de la contemplación, corresponde al ensimismamiento del hombre creador. Sólo se obtiene tras el pasmo, la bajada hacia las entrañas y la confrontación con la muerte. Los encuentros con lo irracional, lo sagrado y lo fatal le motivan al hombre a contestar adecuadamente al enigma de su Odisea: la quietud es el resultado de la muerte, de la pasión violenta, de la carrera del tiempo apaciguadas, domadas en la creación de formas artísticas puras, signos de trascendencia hacia la revelación del origen enigmático. Se confirma la quietud de una pintura en su acompañar y su ser inacabable.

-1951 p. 187: “Y la visión perfecta, la presencia total, aparece en esos cuadros blancos, cima del largo camino recorrido desde el infierno de las entrañas. Esta pura quietud de las cosas ya reposadas que se han entrado en sí mismas, estando al mismo tiempo en cada mirada.”

-1965 p. 142: “No, Zurbarán sólo ha pintado la quietud en que quedan seres humanos y cosas cuando han cumplido o están todavía cumpliendo el proceso de ser.”

**Realidad** [1933(4); 193?(4); 1939(15); 1944(14); 1951(1); 1954a(6); 1954c(8); 1955(9); 1956(11); 1960a(15); 1960b(7); 1960d(3); 1960e(21); 1971(21); 1977a(5); 1981(11); 1987b(1)] Debe entenderse como realidad originaria, corresponde a lo sagrado, al misterio y al origen. Es una existencia remota e ideal de la que los hombres tienen recuerdos inconscientes en sus creaciones. La poesía expresa la nostalgia devoradora que experimenta el creador hacia ella, la música en su tensión hacia aquel tiempo casi se desprende de la naturaleza humana, y la pintura es el arte que logra acoger dicha realidad. La obra pictórica expresa lo inefable misterioso con más fidelidad por su propia esencia enigmática e inmaterial, y por su naturaleza inacabable. En la pintura la nostalgia se hace quietud y la trascendencia no le escapa al hombre sino que implica y constituye su esencia creadora.

-1960e p.257: “No es la realidad visible el objeto ni el motor de la pintura, sino la oculta o no aparecida aún.”

-1960a p. 88: “Porque nunca vemos la realidad como podríamos verla, quizá solamente el místico alcance la visión más intensa.”

**Religioso** [1944(1); 1951(13); 1956(1); 1960a(12); 1965(4); 1971(1)] Más allá del sentido común relativo a la religión, es el trasfondo necesario del trato del hombre con lo sagrado y lo divino. En la Odisea de la creación, corresponde al viaje de vuelta o subida hacia la aurora, cuando el hombre, tras la confrontación con la muerte, empieza a vislumbrar la luz auroral que desvela lo sagrado oculto en lo divino, hasta su revelación extática que le inspira al creador formas puras y quietas.

-1960a p. 80: “Y si bajo toda pintura puede verse ese fondo originario, en la española de todos los tiempos ese fondo está más cerca, se muestra en toda su evidencia, pues la pintura española es casi siempre religiosa.”

-1960a p. 76: “Quizás una obsesión personal nos lleve a descubrir en este fundamento de las artes plásticas un origen religioso.”

**Revelación** [1939(1); 1944(11); 1951(6); 1952(1); 1954a(1); 1954c(3); 1955(2); 1960a(13); 1960b(2); 1960d(9); 1960e(10); 1965(6); 1971(28); 1973(10); 1977a(3); 1977b(1); 1979a(2); 1979b(4); 1981(5); 1982(1); 1983(1); 1986a(1); 1986b(1); 1989b(6)] Cumplimiento de la creación y de la contemplación que logran entrar en contacto con la realidad originaria, resulta necesariamente incompleta, inacabable. En la primera etapa de la Odisea del hombre creador, la revelación del origen se limita a una aparición o presencia que pasma. Luego, en la bajada hacia las entrañas, se manifiesta por la luz de los misterios, que empuja al hombre a buscar la luz adecuada, la aurora, tercera etapa que consiste en la verdadera revelación: extática y divina por el trato con lo sagrado, desprende quietud e impone fidelidad hacia lo revelado. La revelación en la obra pictórica se cumple y se preserva gracias a la reiteración, esencia de lo auroral, de la Odisea creadora en cada contemplación.

-1960a p. 76: “Revelación es visión que manifiesta algo.”

-1960d p. 211: “[la pintura de Ramón Gaya da ejemplo de] la manifestación de una interioridad, la revelación de algo oscuro que sin dejarse de serlo, se entra por los ojos para volver al lugar de donde salió: el alma, donde seguirá haciéndose, yendo así, de la vida, a la vida, hundiéndose en el lugar donde tiene su origen, para reaparecer más tarde, dentro y fuera del que mira, que ya así comienza a contemplar.”

**Sagrado** [1944(5); 1951(3); 1952(1); 1954c(3); 1955(2); 1956(1); 1960a(1); 1960b(2); 1971(16); 1986b(4)] Define las manifestaciones de la realidad originaria en el hombre y en cada cosa creada. Lo sagrado en el hombre corresponde a las entrañas, los sueños, lo irracional. Motiva una Odisea para comprender tal componente misterioso, bajando hasta él atraído por su luz oscura, hasta que se vuelva constitutivo de lo humano: gracias a su relación con lo sagrado, el hombre se define como creador trascendente y fiel al origen en busca de su revelación divina. La máscara es un medio para tratar con lo sagrado, pero el lugar privilegiado de su revelación en lo divino es la creación pictórica: primero por el creador, quien subiendo de lo oscuro recrea su esencia misteriosa gracias a la aurora y confirma su trascendencia hacia lo sagrado, y luego por la propia Odisea del contemplador, cuya mirada crea-

dora perpetúa la revelación de lo sagrado y preserva su esencia inacabable.

-1954c p. 226: “La pintura de Juan Soriano es profética también porque muestra, en modo cumplido ya, el retorno de la pintura a lo que fue su origen y su larga vida de siglos, a ser una acción sagrada, no sólo mágica. Pues magia es una forma tan sólo del trato con lo sagrado.”