

Dep. Legal ppi 201502ZU4649

Esta publicación científica en formato digital
es continuidad de la revista impresa

Depósito legal pp 197402ZU34 / ISSN 0798-1171



REVISTA DE FILOSOFÍA

MONOGRÁFICOS

Universidad del Zulia
Facultad de Humanidades y Educación
Centro de Estudios Filosóficos
"Adolfo García Díaz"
Maracaibo - Venezuela

Nº 98
2021 - 2
Mayo - Agosto

Revista de Filosofía, N° 98, 2021-2 pp.84-103

Vanguardia artística y (des)humanización. Consideraciones a partir de unos pocos textos de María Zambrano

*Artistic Avant-garde and (De)humanization. Considerations
from a few texts by María Zambrano*

Antonio Castilla Cerezo

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9525-5812>

*Universidad de Barcelona- España
acastillac@ub.edu*

Este trabajo está depositado en Zenodo:

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.5527299>

Resumen

El propósito de este artículo es recorrer la cadena de pensamientos que condujo a María Zambrano a discrepar de su maestro, José Ortega y Gasset, en relación al vínculo que cabe establecer entre los movimientos artísticos de las primeras décadas del siglo XX y los procesos de deshumanización que atraviesan la moderna cultura occidental. Para ello se atiende en primer lugar a la reflexión de Zambrano a propósito del expresionismo y del futurismo, y más tarde a lo que esta misma autora escribió sobre el interés que las máscaras suscitaron en artistas pertenecientes a diversos movimientos de vanguardia.

Palabras clave: Zambrano; expresionismo; futurismo; vanguardia; deshumanización.

Abstract

The purpose of this article is to go through the chain of thoughts that led María Zambrano to disagree with her teacher, José Ortega y Gasset, in relation to the link that can be established between the artistic movements of the first decades of the 20th century and the dehumanization processes that modern Western culture goes through. In order to do this, we first look at Zambrano's reflection on Expressionism and Futurism, and later on what this same author wrote about the interest that mask aroused in artists belonging to various avant-garde movements.

Keywords: Zambrano; expressionism; futurism; avant-garde; dehumanization.

1. Introducción.

En el capítulo 20 de *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, titulado “Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX”, Eric Hobsbawm, tras afirmar que las artes visuales tradicionales, es decir, la pintura y la escultura, fueron relegadas a un segundo plano durante el siglo pasado, sobre todo, a causa de la incorporación de cierto tipo de tecnologías al ámbito de la producción artística, añade que hay por lo menos otra razón para ese mismo fenómeno, la cual no es otra que:

(...) el modo de producción que debe emplear el artista visual y del cual es muy difícil o imposible escapar: la producción, mediante el trabajo manual, de obras únicas, que no pueden ser copiadas literalmente si no es con el mismo método. En realidad la obra de arte ideal está condenada a ser totalmente incopiable, puesto que su calidad de única está avalada por su firma y no por su origen¹.

Esta tesis de Hobsbawm se halla relacionada con la idea según la cual, desde la consolidación de la moderna cultura de masas, las obras de arte más relevantes son aquellas que, por estar esencialmente ligadas a las condiciones propias de la reproductibilidad técnica, no confieren un particular sentido a la distinción entre “original” y “copia”². Poco después de esta declaración, Hobsbawm observa que las vanguardias del siglo XIX –impresionismo, simbolismo, postimpresionismo, *art nouveau*, etc.–, lejos de abandonar el lenguaje artístico tradicional, contribuyeron a enriquecerlo, ampliando incluso la gama de los asuntos que mediante ese mismo lenguaje podían abordar los artistas, tras lo que admite que no sabría decir los motivos por los que “entre 1905 y 1914 la vanguardia rompió deliberadamente esa continuidad con el pasado”³.

A lo largo del presente ensayo me propongo revisar cierto número de puntos de la obra de María Zambrano en los que se ofrece una explicación para el fenómeno que Hobsbawm señala en la frase recién citada. Para ello comenzaré exponiendo (en el apartado 2) una paradoja vinculada a lo sagrado de enormes consecuencias en la evolución del pensamiento occidental. A continuación (en los apartados 3 y 4), observaré la relación que con esa paradoja mantienen el futurismo y el expresionismo,

- 1 HOBBSAWM, Eric, *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, Traducción de Cecilia Belza, Crítica, Barcelona, 2013, p. 236.
- 2 Como es sabido, a este respecto Walter Benjamin escribió un texto, actualmente canónico, en el que señaló que, por haber vuelto irrelevante esta distinción, artes como la fotografía y el cine habrían roto con una tradición antiquísima, de resonancias metafísicas, que confería a la obra original un “aura” que este pensador alemán caracterizó como “la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que esta pueda hallarse”. BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (Primera redacción)”, en *Obras. Libro 1/vol. 2*, Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Abada, Madrid, 2008, p. 16.
- 3 HOBBSAWM, Eric, *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, op. cit., p. 238.

como movimientos artísticos en algún sentido ubicados en extremos opuestos de la vanguardia del siglo XX. Más tarde (en el apartado 5), emplazaré ese orden de cuestiones en un marco histórico más amplio, operación que nos proporcionará una respuesta al interrogante apuntado al final del párrafo inmediatamente anterior. Tras obtener dicha respuesta, introduciré (en el apartado 6) una consideración a propósito de la vida humana y de su relación con las artes (y con la filosofía), para entender más adecuadamente los motivos por los que el proceso de deshumanización puede no solo tener lugar, sino también revertirse dentro del dominio artístico. Finalmente (en el apartado 7), incorporaré un bloque de conclusiones en el que, lejos de pretender cerrar todos los temas abordados, intentaré tan solo retener los resultados más notables obtenidos durante los seis apartados precedentes.

2. La paradoja de lo sagrado.

Para entender los planteamientos de Zambrano que a continuación quisiera examinar, es preciso comenzar recordando que esta criticó duramente a la modernidad (por ser el período histórico en el que con más virulencia se han manifestado los efectos del nihilismo característico de la cultura occidental) y, muy en particular, al siglo XX (porque este, pese a comenzar lleno de esperanzas, ha sido el período más cruel y sanguinario de la Historia, durante el que han tenido lugar tanto las guerras más infames como dictaduras de todos los signos)⁴. Es así, a juicio de esta autora, como consecuencia de los presupuestos fundamentales del pensamiento moderno, cuyo primer esbozo se encuentra en Descartes. En efecto, este filósofo quiso fundamentar metafísicamente la física de Galileo, la cual, al contrario que la aristotélica, es físico-matemática⁵. Esto último significa que la ciencia moderna traduce en principio las

- 4 En rigor, habría que decir que esta crítica de la modernidad corresponde sobre todo a la primera etapa del pensamiento de Zambrano si se asume, como hace Mercedes Gómez Blesa, que pese a que en dicho pensamiento no se observan “grandes fallas que separen claramente una etapa de otra (...)”, sino más bien lo contrario, esto es, el seguimiento de un mismo camino, de una *continuum*”. GÓMEZ BLESA, Mercedes, “Introducción” a ZAMBRANO, María, *Las palabras del regreso*, Cátedra, Madrid, 2009, pp. 27-28. Es posible, no obstante, distinguir en él dos “etapas” fundamentales, durante la primera de las cuales (que se extendería desde 1928 hasta aproximadamente 1960) se haría algo así como el diagnóstico de nuestra época, criticando duramente a la modernidad, en tanto que en la segunda (que iría de 1960 a 1990) se nos presentaría (sin abandonar del todo la crítica a la modernidad y a modo de propuesta terapéutica) el más célebre concepto de Zambrano, esto es: la razón poética, superadora de esa crisis.
- 5 Para entender por qué esta consideración no es en absoluto ajena al tema que aquí me ocupa recuérdese, en primer lugar, que Zambrano escribió en la “Introducción” a *Algunos lugares de la pintura* que para ella la pintura había sido a lo largo de su vida “un lugar privilegiado (...) donde detener la mirada”. ZAMBRANO, María *Algunos lugares de la pintura*, Eutelequia, Madrid, 2012, p. 12. Este “lugar privilegiado” es una noción que se contrapone a la de “espacio único, homogéneo e infinito”, propia de la física moderna para la cual, como es sabido, no hay lugares privilegiados; y, segundo, que Zambrano hizo referencia al “lugar natural” –expresión que se emplea en cierto número de pasajes de la obra de Aristóteles (*Física IV, De generatione et corruptione* y *De caelo*) para aludir a aquel lugar hacia el que

cualidades que percibimos a cantidades homogéneas (convirtiendo, por ejemplo, los colores en diversos grados de vibración de la luz) para, a continuación, integrar a estas en un cálculo que tiene por objeto determinar cuándo aparecerán esas mismas cualidades y, en consecuencia, permitirnos dominar esos fenómenos. Es por esta razón que en la obra de dicho pensador francés se afirma inicialmente⁶ tan solo la existencia de dos sustancias (o sea, de dos tipos de entidades indispensables para que el cálculo sea posible), a saber: de una parte, la *res cogitans* (o *cosa pensante*), que es la que puede realizar el cálculo; y, de otra, la *res extensa* (o *cosa extensa*), que es cualquier entidad en tanto que susceptible de ser cuantificada e integrada en el cálculo en cuestión –y, por consiguiente, de ser dominada–. Si a primera vista podría parecer que este procedimiento nos abre una perspectiva halagüeña (porque si dominamos cuanto nos rodea, seremos capaces de adaptar la realidad a nuestras necesidades y a nuestros deseos), el problema surge cuando entre los fines de la *res cogitans* surge el anhelo de someter a otros seres humanos, ya que entonces estos pasan a ser considerados solo como “cosas extensas”. Cuando tal cosa ocurre, se deshumaniza rápidamente la vida humana, siendo esta deriva la que las artes –en tanto que sector de la cultura más proclive a la expresión de lo que en cada época sucede en el fondo de esa misma vida– habrían anunciado durante las primeras décadas del siglo XX por diversos medios, entre los que se cuenta la citada relegación de las artes visuales tradicionales a un segundo plano.

Para intentar dar cuenta más detalladamente de esta inclinación característica de la cultura moderna, Zambrano retrocede en el cuarto apartado de la primera sección de *El hombre y lo divino* (titulado “La condena aristotélica de los pitagóricos”) nada menos que hasta Aristóteles, quien en el Libro primero de su *Metafísica* criticó a los pitagóricos por suponer “que la entidad de la cosa es aquello en que primeramente se da la referida definición, como quien creyera que el duplo se identifica con la diada porque el duplo se da primeramente en el número dos” (986b 23-25)⁷, esto es, por atribuir de manera eminente a determinados números ciertas cualidades de las que, misteriosamente, participarían en uno u otro grado sus múltiplos. Esta tendencia a separar lo cualitativo de lo numérico sería característica del *logos*, es decir, de la “palabra explícita” que “razona y tiende a descubrir el método”⁸; ahora bien, si este

tiende un cuerpo y que, desde esa perspectiva, es privilegiado para este– en varios puntos de su obra, y en particular en el apartado de la “Introducción” a *Algunos lugares de la poesía* que lleva por título “Los lugares de la poesía”.

6 Digo “inicialmente” porque en sus *Principios de la filosofía* –y, en particular, en la proposición 51 de la primera parte de la misma– este filósofo introdujo una distinción entre las sustancias finitas (o sea, las dos citadas más arriba) y la sustancia infinita (esto es, Dios), con lo que pasó a afirmar la existencia de un total de tres sustancias.

7 ARISTÓTELES, *Metafísica*, Traducción de Tomás Calvo Martínez, Gredos, Madrid, 2003, p. 92.

8 ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino*, FCE, Madrid, 2010, p. 93.

proceso tuvo lugar en la Grecia antigua (y, concretamente, entre Pitágoras y Aristóteles) es porque entonces se manifestó por vez primera la verdadera naturaleza de la filosofía, la cual (según un texto muy posterior de nuestra autora, al que volveré a referirme) no es otra que “la transformación de lo sagrado en lo divino”⁹, o sea, de lo oscuro y confuso en lo claro y distinto. En este punto conviene observar que para Zambrano lo expuesto hasta aquí a propósito del desdén de Aristóteles hacia los pitagóricos no constituye sino una primera aproximación, todavía demasiado superficial, al problema del que esa actitud es signo, ya que para esta filósofa bajo el citado desprecio del Estagirita se esconde en realidad una diferencia religiosa. Es así por cuanto el dios de los pitagóricos no es el dios claro y distinto que puede ser incluido en razonamientos (o sea, el dios “divino” de la filosofía), sino aquella potencia que nos inspira a hablar del ámbito mismo de lo religioso (esto es, el dios “sagrado”). Hay, por consiguiente, dos aspectos de la divinidad que no cabe confundir, y a los que Zambrano asimila la atracción por el espacio y por el tiempo, respectivamente. Según esta ordenación, el dios de los pitagóricos es eminentemente temporal, más aún, es el Tiempo primario o sagrado, un tiempo devorador (Cronos). Como este tiempo es infernal, los pitagóricos lo redujeron, racionalizándolo mediante el número y tomando a este último como base para la música, con la que se amansa a las fieras (siendo este dios devorador la fiera por antonomasia). De otra parte, el dios de la filosofía es un dios del espacio, en la medida en que solo atravesando el espacio es posible “salir a la luz”¹⁰. En suma, solo porque la mencionada transformación de lo sagrado en lo divino (o, lo que es igual, porque la sustitución del dios divino por el dios sagrado, o de la prioridad del Tiempo primario por la del espacio) culminó en el mundo antiguo con Aristóteles ha podido el pensamiento moderno comenzar por una idea clara y distinta (el *cogito*), descuidando desde entonces el verdadero origen de este tipo de ideas, que no es la duda sistemática, sino la ausencia de un método explícito.

No hay que pensar, con todo, que tras esta sustitución lo oscuro y lo confuso han desaparecido por completo de la cultura moderna, sino que han resurgido en esta bajo

9 ZAMBRANO, María, “A modo de autobiografía”, en *Obras completas*, vol. VI, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2014, p. 722.

10 No por ello debe pensarse que la filosofía es a juicio de Zambrano la única creación humana con la que cabe vincular la palabra “luz”. De hecho, para esta autora la pintura es “hija de otra luz”. ZAMBRANO, María, *Obras Completas III*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2014, p. 59. Esta luz de la pintura es distinta de la luz de la filosofía, en la medida en que esta última no solo es una luz que nosotros mismos lanzamos hacia las cosas (ya que es la “luz de la razón”), es decir, algo que proyectamos sobre ellas, sino que, además, al hacerlo no necesariamente somos agentes de una modificación, ni en la cosa ni en nosotros mismos, en tanto que la luz que intenta fijar la pintura es aquella que parece emerger de las cosas mismas, abriéndose paso a través de ellas –de modo que, para que la cosa se presente pictóricamente iluminada, la condición no es ante todo la representación de una fuente de luz exterior a la cosa, sino una transformación de la cosa misma, que consiste en la creación de una suerte de transparencia en su interior–.

la forma de un irracionalismo que durante la segunda mitad del siglo XIX afectó tanto al pensamiento religioso (Kierkegaard) como al ateo (Nietzsche), y que a lo largo de la primera mitad del XX produjo sus resultados más llamativos tanto en la política como en las artes¹¹. Esta es la primera de las paradojas en torno a las que Zambrano organizó su discurso a propósito de la evolución de la cultura moderna: el ateísmo de nuestro tiempo es una de las formas en que lo sagrado (esto es, lo irracional, lo oscuro y lo confuso) retorna tras la muerte de Dios (o sea, una vez agotada nuestra confianza ciega en lo claro y distinto), fenómeno anunciado en Occidente por las disputas escolásticas y finalmente cristalizado en los productos de la ciencia y de la técnica modernas. Como intentaré mostrar más adelante, una segunda paradoja, estructuralmente idéntica a la recién expuesta, servirá a nuestra autora para ofrecer una explicación a la ruptura de las vanguardias con la tradición artística occidental.

3. Fascismo, futurismo y modernidad.

Pasando ahora a la revisión de algunos movimientos artísticos de vanguardia, conviene ante todo reparar en el hecho de que Zambrano escribió que la pintura fue “una presencia constante”¹² a lo largo de toda su vida y que dedicó a este arte numerosos escritos, los más relevantes de los cuales recopiló en 1989 en un volumen titulado *Algunos lugares de la pintura*. El más temprano de ellos (“Nostalgia de la tierra”) es un artículo de 1933 en el que se atiende en particular al expresionismo, movimiento de vanguardia que, en lugar de celebrar la ruptura con las formas artísticas tradicionales como si de una liberación se tratase, manifestó el dolor, la angustia y el desconcierto que generaba a sus representantes la situación cultural de su tiempo. Antes de revisar algunas de las ideas que contiene este ensayo, sin embargo, me parece oportuno retrotraernos de nuevo hasta el breve escrito de 1987 (“A modo de autobiografía”) en el que caracterizó a la filosofía como la transformación de lo sagrado en lo divino. Tras esta críptica afirmación, Zambrano escribió que lo sagrado está mudo (y permanece vinculado, por lo tanto, al silencio), mientras que lo divino se relaciona con la palabra (y, en especial, con aquel uso de la misma que sirve para enunciar ideas claras y distintas), a lo que añadió que debía su descubrimiento de lo

11 Baste con recordar en este sentido el surgimiento en 1916 del dadaísmo, que tenía según Jean Arp como finalidad principal “destruir para el ser humano el engaño racionalista”. CHIPP, Herschel B., “Dadá, surrealismo y ‘scuola metafísica’”, en CHIPP, Herschel B. (coord.), *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Traducción de Julio Rodríguez Puértolas, Akal, Madrid, 1995, p. 393. Este hecho no puede entenderse al margen de la irrupción histórica de esa otra forma de irracionalidad (en este caso, aterradora, por poner al servicio de la destrucción los medios técnicos que la razón proporciona) a la que denominamos “Primera Guerra Mundial”.

12 ZAMBRANO, María, *Algunos lugares de la pintura*, op. cit., p. 12.

sagrado a la obra de un pintor (Luis Fernández¹³) y el de lo divino a la de otro (Juan Soriano¹⁴). Esta última declaración implica, de entrada, la existencia de un vínculo entre la filosofía y la pintura (ya que de lo contrario no sería posible descubrir en la obra de un pintor eso que nuestra autora dio en llamar “lo divino”), pero también entre la pintura y el problema de la expresión (o sea, de la explicitación, de la transformación de lo sagrado en lo divino). Ahora bien, ¿cómo pudo Zambrano descubrir lo divino gracias a su familiaridad con la obra de un pintor, si la pintura es una presencia muda y si, según hemos dicho, lo divino está vinculado a la palabra? A mi entender, esto solo resulta posible si asumimos que la pintura puede ser también capaz de hablar o, si se quiere, de expresar casi con tanta nitidez como la palabra, para lo que la representación pictórica tendrá que volverse especialmente contundente, como lo es con frecuencia la obra de los pintores expresionistas. Teniendo presente esto último, pienso que estamos en condiciones de adentrarnos en las principales tesis de “Nostalgia de la tierra”.

Lo primero que quisiera observar en relación a este ensayo es que su título es paradójico, pues en principio la tierra (símbolo que Zambrano emplea para referirse a lo sólido, a lo manifiestamente material) es lo más presente que hay, lo que siempre está ahí, en tanto que la nostalgia se halla indisociablemente ligada a una sensación de ausencia. Si puede experimentarse nostalgia de la tierra es porque hemos perdido lo sólido, lo tangible, lo presente... en una palabra, la cualidad, y ello a consecuencia de la operación fundamental de la ciencia moderna, la cual, como se recordará, va acompañada de la pretensión del sujeto pensante (es decir, de la *res cogitans*) de dominar al resto de los entes. Y, por otra parte, si cabe decir que la noción de “progreso” que acompaña invariablemente a este modo de tratar con la realidad es “futurista”, es porque todo progreso técnico-científico apunta hacia un futuro del que se espera que en algún sentido supere tanto al momento presente como a todos los anteriores –y de ahí que Zambrano escribiera, siguiendo la estela de su maestro Ortega, las siguiente

13 Luis Fernández López fue un pintor asturiano que, tras finalizar sus estudios en Barcelona en 1924, se afincó en París, donde entró en contacto con el Movimiento Purista de Ozefant y Le Corbusier, así como con la abstracción geométrica y el surrealismo, llegando a entablar amistad con Picasso. Sin embargo, a partir de 1944 y hasta su muerte se alejó gradualmente de las influencias vanguardistas. Es en este último período en el que conoció a María Zambrano, quien relacionó la obra de esa última etapa de Fernández con “la tradición de la pintura española del siglo XVII, especialmente con Zurbarán”. CRUZ AYUSO, Cristina de la, “Encuentro de miradas en torno a lo sagrado. María Zambrano y Luis Fernández”, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 5, 2003, p. 41. En *Algunos lugares de la pintura* se incluyen dos ensayos dedicados a su obra titulados “El misterio de la pintura española en Luis Fernández” y “A Luis Fernández en su muerte”.

14 Juan Francisco Rodríguez Montoya, conocido como Juan Soriano, fue un escultor y pintor mexicano con el que Zambrano entabló amistad durante su exilio en Roma. En *Algunos lugares de la pintura* le están dedicados tres textos: “La aurora de la pintura en Juan Soriano”, “El arte de Juan Soriano” y “Prosecución de la aurora en la obra de Juan Soriano”, a los que hay que añadir, “La aurora de la pintura: Juan Soriano” y “La aurora de la pintura en Juan Soriano” incluidos en el tomo 2 del volumen IV de las *Obras completas* donde figuran como anexos.

líneas en la “Introducción” a, nuevamente, *El hombre y lo divino*: “El futuro es el lugar hacia el cual se ha vivido a partir del momento en que Descartes encontró la fórmula más adecuada a la situación del hombre moderno. Ortega y Gasset ha denunciado a partir de Descartes el ‘futurismo’ consustancial a la filosofía europea”¹⁵.

Una de las pistas que mejor permiten entrever lo que de inquietante tiene este carácter futurista de la ciencia y de la filosofía modernas es el hecho de que “futurismo” es igualmente el nombre de un movimiento artístico de vanguardia que, iniciado en Italia en 1909 y adoptado a partir de 1912 en Rusia (por, entre otros, los integrantes del grupo “Hylaea”, entre los que se encontraba el poeta Vladímir Mayakovski), terminó en sus dos ramificaciones principales por legitimar intelectualmente regímenes totalitarios (el fascismo, en el caso de los futuristas italianos, y el totalitarismo soviético, en el de los rusos). En vano se intentará desvincular al futurismo de esa inclinación totalitaria observando, por ejemplo, que la rama italiana de este movimiento artístico “no interesó seriamente a Mussolini”¹⁶, ya que el asunto verdaderamente relevante a este respecto no es en qué medida logró el futurismo atraer la atención de los fascistas, sino por qué fue el proyecto político de estos el que sedujo a los futuristas italianos. Por otra parte, tampoco bastará con señalar en este sentido que “el tipo de arte que representaban las vanguardias” y, por consiguiente, también el futurismo, no tenía cabida alguna en los proyectos totalitarios “porque, en realidad, era un producto de la libertad de creación sólo compatible con un régimen democrático liberal”¹⁷, pues en tal caso habría que observar que la propuesta futurista, que se manifestó inequívocamente contra ese régimen democrático, está atravesada por una contradicción que, más allá del grado de interés que el futurismo lograra despertar en los líderes totalitarios de turno, le condena por principio al fracaso. Algo de esta doble manera (exterior, histórica o “fáctica”, de una parte; e interior, ontológica o “lógica”, de otra) de abordar el fenómeno de las vanguardias es también reconocible, como intentaré mostrar en seguida, en el análisis del expresionismo, en particular de la contradicción que atraviesa a esta tendencia artística, desplegado por Zambrano en “Nostalgia de la tierra”.

15 ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino*, op. cit., p. 37.

16 AURREKOETXEA, Aitor, *Futurismo y fascismo. Estéticas y poéticas de la modernidad. 1909-1922*, Comares, Granada, 2019, p. 2. Este hecho, en realidad, no resulta demasiado sorprendente, ya que la pretensión futurista consistía en romper con toda tradición para dejar espacio a lo nuevo, mientras que el estilo fascista, como ha observado George L. Mosse, “no era nuevo y Mussolini tenía bastante razón al mencionar la adaptación de antiguas tradiciones para nuevos fines, porque lo que llamamos estilo fascista fue en realidad el clímax de una ‘nueva política’ basada en una idea dieciochesca en ascenso, la de la soberanía popular”. MOSSE, George L., *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*, Traducción de Jesús Cuéllar, Marcial Pons, Madrid, 2005, p. 15.

17 MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos, “Prólogo”, en AURREKOETXEA, Aitor, *Futurismo y fascismo*, op. cit., p. XXII.

4. La aporía del expresionista.

Volviendo, pues, a ese texto de Zambrano me centraré en esta ocasión en aquel punto del mismo en el que se sostiene que, a causa de la entronización futurista del progreso que tiene lugar durante la modernidad más que en ninguna otra época de la Historia, lo sensible se ha visto reducido desde finales del siglo XIX, o bien a pura apariencia fantasmagórica, o bien a mera extensión susceptible de ser integrada en un cálculo con fines utilitarios. Siempre según nuestra autora, a la primera de esas dos tendencias es propensa “la pintura de fantasmas, la pintura de espectros, que fue el impresionismo”¹⁸, mientras que a la segunda corresponde “la pintura de razón, que fue el cubismo”¹⁹ y, en cierto modo, también el futurismo, en virtud de su conexión con el racionalismo subyacente al pensamiento moderno a la que más arriba he aludido²⁰. Estas dos grandes corrientes constituyen, de nuevo según Zambrano, los dos mayores peligros a los que la pintura moderna se halla expuesta, y por relación a los cuales el expresionismo no sería sino el primer gran intento (angustioso, incluso por momentos desesperado) de hurtarse. Es así porque el mundo ha quedado desterrado, es decir, sin tierra (si entendemos por “tierra” siempre algo finito, un lugar, y no un espacio por principio infinito y homogéneo, como aquel con el que la física moderna se maneja); ahora bien, no puede haber hombre sin tierra, y de ahí que el arte deshumanizado del que Ortega hablara en su célebre texto de 1925 no sea para Zambrano, en última instancia, sino un epifenómeno del arte desterrado. Pero si el pintor moderno no puede ser hombre, ya que carece de tierra, ¿qué será? Sólo podrá ser, o bien fantasma (es decir, simulacro, existencia inferior a la humana), o bien ángel (o sea, existencia en principio superior a la humana –pero que, por no haber tierra, se expone al peligro

18 El rechazo del carácter fantasmagórico que en este fragmento se atribuye a la pintura impresionista contrasta con el vínculo que en un texto de 1939 titulado “Mitos y fantasmas: la pintura” establece Zambrano entre el fantasma y la pintura española a la que considera, justamente por ello, superior a la italiana, que habría permanecido en cambio apegada a la representación del mito. Aunque no es este el lugar para ahondar en el problema hermenéutico que esto último plantea, me gustaría observar al respecto, en primer lugar, que la aparente contradicción entre los textos de 1933 y 1939 se disuelve si reparamos en que el fantasma es entendido en el primero de ellos como una mera presencia sin cuerpo, en tanto que en el segundo constituye el signo todavía perceptible del cuerpo al que en otro tiempo estuvo ligado, y remite por consiguiente a lo corpóreo. En segundo lugar, que el hecho de que esta recuperación del término “fantasma” no lleve a Zambrano a modificar su posición respecto al impresionismo, sino a ensalzar la pintura española, se debe tal vez a las circunstancias históricas de la España de 1939, así como a la convicción –manifestada por esta autora casi al inicio de un texto de 1960 titulado “España y su pintura”– de que solo la pintura ha acompañado al pueblo español “en los momentos de máxima desgracia nacional”. ZAMBRANO, María, *Obras completas IV, Tomo 2*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2019, p. 201.

19 ZAMBRANO, María, *Algunos lugares de la pintura*, op. cit., p. 15.

20 Es en base a esta afinidad, y pese a las diferencias ideológicas que cabe identificar entre los representantes de estas dos corrientes artísticas, que resulta explicable el que ambas llegaran a fusionarse generando lo que se conoció por “Cubofuturismo” o “Cubo-Futurismo”.

de convertirse en ángel caído–). Cuando el ángel caído quiere volver a convertirse en hombre y regresar a la tierra, surge el expresionista; este es, así, el signo visible de una voluntad que, incluso en mitad de la deshumanización reinante en la época de las vanguardias artísticas, apunta hacia la extrema necesidad de rehumanizar el dominio del arte y, más allá incluso de este, la vida humana. Podría decirse, no obstante, que para la filósofa malagueña el expresionista, en la medida en que aspira a recuperar por sus propios medios (esto es, a través de su producción artística) lo que la pintura modernamente ha perdido, no solo es un optimista, sino también un ingenuo, ya que la discontinuidad, el corte al que en las circunstancias recién descritas se enfrenta es “demasiado profundo, demasiado decisivo para, de un brinco, asistido de gracia, salvarlo”²¹. Es decir, lo perdido está vinculado a una empresa de tal magnitud que el intento de recuperarlo desde el arte se encuentra condenado por principio al fracaso.

Llegados a este punto puede observarse que el planteamiento de Zambrano es históricamente cuestionable, pues esta pensadora parece asumir que los pintores expresionistas aspiraron a cambiar la cultura de su tiempo solo mediante su actividad artística. Ahora bien, como ha observado Carl E. Schorske, si los expresionistas centroeuropeos contaron con la protección de “conservadores del *Geist* ético-racional” como Karl Kraus y Adolf Loos, fue por su actitud contraria a todo esteticismo (o sea, a cualquier tipo de reducción de los problemas verdaderamente vitales a cuestiones meramente artísticas), lo que les condujo a arrancar “el velo de la sublimación para expresar una verdad existencial cruda y febril sin mediaciones, que *no* aceptaba ninguna convención cultural”²². En consecuencia, me inclino a pensar que en este punto Zambrano se confunde –pese a lo cual, en su defensa cabe decir que dicho error, en caso de ser efectivamente tal, no resulta en exceso grave, pues ella misma consideró que una explicación del fracaso del expresionista como la ofrecida hasta aquí es meramente exterior o, si se quiere, puramente “fáctica” y, por lo tanto, deficiente–. En efecto, Zambrano escribe que para explicar verdaderamente el fenómeno al que me acabo de referir sería preciso proporcionar una explicación “interna” (o sea, similar a la última consideración que introduje al hablar del movimiento futurista) de este, lo que implica advertir una contradicción en los presupuestos sobre los que se sustenta la voluntad expresionista, y no en sus resultados visibles, en los que dicha incoherencia solo ocasionalmente llega a manifestarse. Pues bien, hacia el final de “Nostalgia de la tierra” Zambrano advierte esa inconsistencia interior del expresionismo al afirmar que este movimiento artístico:

21 ZAMBRANO, María, *Algunos lugares de la pintura*, op. cit., p. 16.

22 SCHORSKE, Carl E., *Pensar con la historia*, Traducción de Isabel Ozores, Taurus, Madrid, 2001, p. 227.

(...) parte, no del objeto, sino de sus raíces en mí; no se sitúa en el objeto ya hecho, terminado, sino más bien en el *fieri*, en el objeto haciéndose. Su método es partir de la raíz en mí del objeto, para llegar a él. La realidad es que no llega nunca, se queda en meras relaciones inconexas, en puro grito, sin articular. Llega a disolver la singularidad por excesivo afán de captarla²³.

En otras palabras, si la modernidad se centra en el sujeto pensante (es decir, en la *res cogitans* que aspira a dominar al resto de entidades sensibles, para lo que debe traducir previamente las cualidades perceptibles de estas a meras cantidades homogéneas), el expresionista, al tiempo que lamenta las consecuencias a las que el modo de proceder moderno nos ha conducido, es radicalmente subjetivista pues no aspira tanto a representar los objetos como a proyectar sobre estos el estado subjetivo desde el que los percibe. Así, el expresionismo no fracasa tanto porque los peligros subyacentes a la cultura moderna desborden el ámbito de lo puramente artístico, sino porque sus representantes son a la vez antimodernos (en virtud del rechazo que en términos generales les produce la cultura moderna) y profundamente modernos (por su apego inconsciente al presupuesto fundamental del pensamiento cartesiano, que es la prioridad del sujeto –pensante, en el caso de Descartes– sobre los objetos). No por ello Zambrano considera que la obra de los expresionistas carezca de todo sentido, sino que esta le parece, como el sentimiento mismo de la nostalgia de lo cualitativo, de lo específico de cada sensación y de cada cosa, no ya una verdadera terapia, sino un síntoma –o sea, no tanto el lenitivo destinado a aliviarnos del malestar que en nosotros produce la cultura moderna como un aviso a los civilizados²⁴–.

23 ZAMBRANO, María, *Algunos lugares de la pintura*, *op. cit.*, p. 17.

24 En este punto Zambrano es sensiblemente menos extrema que su amigo Ramón Gaya (1910-2005), quien en “El sentimiento de la pintura” no mencionó al expresionismo, pero sí diferenció dos modos fundamentales de la pintura, “uno el del sentimiento; otro, el de la expresividad”. GAYA, Ramón, *Obra completa*, Pre-Textos/Sociedad estatal de conmemoraciones culturales, Valencia/Madrid, 2010, p. 38. Poco después de lo cual añadió que: “Las llamadas artes plásticas de nuestros días han olvidado casi por completo esa vena delgada, secretamente vigorosa, del sentimiento. Hoy, todo lo que logra ser algo parece irse por el otro sendero, por el lado de la expresión, y no propiamente por el ahínco de la expresión, de la furiosa e irreprimible expresión de la vida, del drama urgente de la vida – que es lo que hicieron los grandes expresivos: Giotto, Goya, Van Gogh–, sino que todo parece irse por la expresión del arte, por la debilidad de la expresión del arte”. GAYA, Ramón, *Obra completa*, *op. cit.*, p. 39. Si añadimos a estas palabras el hecho de que, como ha escrito Mercedes Replinger, “Cubismo, puntillismo o cualquier forma de ismo no representaron para Ramón Gaya más que trágicas manifestaciones de la profunda sordera” propia de la pintura de vanguardia, resulta fácil imaginar la opinión que el expresionismo debió merecer a este pintor murciano. REPLINGER, Mercedes, “El diálogo de María Zambrano y Ramón Gaya en la pintura”, *Murgetana*. Núm. 83, 1991, p. 133. A Gaya están consagrados dos artículos en *Algunos lugares de la pintura* (“Carta a Ramón Gaya” y “La pintura en Ramón Gaya”), a los que hay que añadir, en la edición de ese libro incluida en el tomo 2 del volumen IV de las *Obras completas* de Zambrano, el anexo titulado “Un pintor español: Ramón Gaya”.

5. La paradoja de la (des)humanización.

En otro texto igualmente incluido en *Algunos lugares de la pintura*, titulado “La destrucción de las formas” y publicado por vez primera en 1944, Zambrano atendió a otro rasgo característico de las vanguardias del pasado siglo, a saber: la fascinación de muchos de sus representantes por las máscaras. En efecto, la historia de las relaciones entre el vanguardismo del siglo XX y la máscara es extensa, pues se remonta –si no tenemos en cuenta referentes decimonónicos, pero todavía vivos durante los primeros años del XX, como Paul Gauguin o Alfred Jarry– al menos hasta 1904, año en el que Maurice de Vlaminck compró sus primeras esculturas africanas y se las mostró a Matisse y a Derain, quienes muy pronto se convirtieron también en coleccionistas de ese tipo de objetos. Fue en el estudio de Matisse donde Picasso vio por primera vez una de esas esculturas, después de lo cual, y por consejo del propio Matisse, visitó el Museo del Trocadero, en el que se familiarizó con las máscaras provenientes de África. El resultado de todo ello es pura Historia del Arte: en 1907 se exhibió por vez primera en público *Les Femmes d’Alger*, cuadro en el que los rostros de dos de las cinco prostitutas representadas fueron reemplazados por imágenes inspiradas en las máscaras que Picasso había visto en el citado Museo. Tras el éxito fulgurante de este cuadro, el entusiasmo por las máscaras primitivas se extendió rápidamente entre los poetas cubistas (Apollinaire, Cendrars, Salmon, Jacob) y no tardó demasiado en contagiarse a los dadaístas (Tzara, Arp, Janco, Ball, Schwitters) y a los surrealistas, y en especial al líder de estos, André Breton, quien se interesó no solo por las máscaras africanas, sino también por las esquimales, por las de la costa noroeste del Pacífico y por las de los pueblos indios norteamericanos, de las que en 1960 llegó a escribir que estaban todavía “lejos de encontrarse en el final de su carrera”²⁵ como motivos artísticos. Tampoco los expresionistas permanecieron ajenos al atractivo de las máscaras y, en general, de los objetos provenientes de culturas consideradas “primitivas” por los intelectuales y artistas europeos. Así, por citar tan solo el caso más destacable en este sentido, Emil Nolde, pionero de la pintura expresionista alemana, compartía con sus amigos más jóvenes la afinidad con el arte primitivo hasta tal punto que, como recuerda Peter Selz, “en 1913 hizo un viaje a la Nueva Guinea alemana con objeto de tener una experiencia directa” del mismo, e incluso pensó “en hacer un libro sobre el arte de los indígenas”²⁶. Mención aparte merece el papel de las máscaras en las vanguardias de los países no europeos, y particularmente en la de Cuba, donde la esclavitud no fue abolida hasta 1886, razón por la que algunos de sus pintores

25 BRETON, André, *Magia cotidiana*, Traducción de Consuelo Berges, Fundamentos, Madrid, 1989, p. 174.

26 SELZ, Peter, “III. Fauvismo y expresionismo: la intuición creadora”, en CHIPP, Herschel B. (coord.), *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, op. cit., p. 143.

vanguardistas más importantes, como por ejemplo, Wilfredo Lam²⁷, pudieron tener un contacto directo con la cultura africana desde niños y sin necesidad de desplazarse fuera de sus fronteras, en especial tras el redescubrimiento de la cultura negra cubana durante las primeras décadas del siglo XX.

A Zambrano este retorno de la máscara le interesó no tanto por sí mismo como en la medida en que le pareció adivinar en él un signo de un desplazamiento que habría tenido lugar en la cultura occidental, y para cuyo examen comenzó contraponiendo, en el artículo recién citado, la máscara al objeto prioritario de la representación pictórica de Occidente, que no es otro que el rostro humano. Empieza advirtiendo que mientras la máscara expresa una sola cosa (por ser fija) y oculta lo que hay detrás suyo (esto es, el rostro humano), en cambio, el rostro puede expresar muchas cosas (y es incluso lo más expresivo que hay) al tiempo que revela de algún modo aquello a lo que sirve de superficie (es decir, la interioridad del individuo humano). Por otra parte, en ese mismo texto se nos recuerda que si en los pueblos primitivos dominó sin excepción la máscara, el primer gran avance hacia la liberación del rostro se produjo en Grecia, cultura en la que nació la filosofía, y se observa que este hecho no únicamente no es casual, sino que la imagen plástica griega fue consecuencia del pensar filosófico, en la medida en que el pensamiento es la primera forma de poder. Al descubrir el pensar filosófico, los griegos habrían encontrado una herramienta para liberarse del orden natural, al que hasta entonces se hallaron sometidos, y esa liberación es la que hizo posible el arte característico de Occidente, que es un arte humanista y no de máscaras. Pero el hombre moderno no se ha conformado con liberarse de la *physis*, sino que ha pretendido subordinarla, dominarla. De este modo, lo que en Grecia surgió como movimiento de liberación del ser humano ha generado una nueva forma de tiranía, inversa a la original, en virtud de la cual el ser humano tiraniza a la naturaleza, en vez de ser dominado por esta. Una vez consumado este proceso, el ser humano o bien, como parte que es de la naturaleza, se ha convertido en un tirano para sí mismo, o bien directamente se ha considerado ajeno a la naturaleza. Las consecuencias de ambas opciones son igualmente temibles, ya que si el ser humano se desliga por completo de la naturaleza pierde el nexo con su origen, lo que le incapacita para ser verdaderamente original; y, por otra parte, si se convierte en un tirano para sí mismo, entonces contradice el impulso hacia la liberación iniciado en la Grecia antigua, privando de todo sentido a ese mismo impulso.

27 Wilfredo Lam fue un pintor cubano que, tras residir en España entre 1923 y 1928, se trasladó a París, donde trabó amistad con Picasso y una estrecha relación con otros artistas de vanguardia, en especial con los surrealistas. A partir de 1941 y hasta 1952, volvió a afincarse en Cuba, donde conoció a María Zambrano, exiliada en La Habana entre 1948 y 1949. En *Algunos lugares de la pintura* le está dedicado un texto titulado "Wilfredo Lam".

A partir de estas consideraciones, Zambrano traza en el tramo central de “La destrucción de las formas” un esquema de la historia de la cultura occidental según el cual esta podría dividirse en las siguientes cinco etapas fundamentales:

1. Ante todo, en la cultura de los pueblos primitivos (y, por consiguiente, no solo en su arte, sino también en sus sistemas de creencias y, en general, en sus formas de vida) predominó el influjo de la máscara.
2. A continuación, el primer gran avance hacia la liberación del rostro se produjo en el arte de la Grecia clásica, en paralelo al desarrollo de la palabra filosófica.
3. El humanismo iniciado en el mundo antiguo se amplificó en el arte cristiano, y especialmente en la pintura medieval, la cual exploró muchísimas más pasiones que el arte plástico de la cultura grecolatina porque, como advierte Zambrano, asumió la tarea de no plasmar tan solo la serenidad y la perfección olímpicas sino también, por ejemplo, la Pasión de Cristo y los padecimientos de sus mártires y adoradores. Ese proceso es el que derivó, a su juicio, en lo “que adviene en la plenitud del *quattrocento* italiano, que es la revelación de las pasiones humanas en cuanto tales, es decir, la individualidad de la pasión”²⁸.
4. Tras los sucesivos períodos en los que se aspiró a recuperar los modelos provenientes del arte antiguo (Renacimiento, Clasicismo, Neoclasicismo, etc.), así como de las –igualmente sucesivas– oposiciones a estos intentos, es decir, del Manierismo y del Barroco, sobre todo, surgió el Romanticismo, cuya principal aportación consistió en radicalizar el carácter individual de la pasión. Esto lo que significa es que la pintura romántica fue la primera que intentó retratar las pasiones “en su ser de pasiones, es decir, *pasando*. Y los rostros humanos van identificándose más con ese pasar, con eso que les pasa y que anteriormente, en el retrato clásico, está superpuesto como huella”²⁹ a las figuras pictóricamente representadas–.
5. Por último, y abundando en la inclinación de las tres etapas inmediatamente anteriores por manifestar (o, lo que es igual, por expresar) cada vez más aspectos de la naturaleza humana, el arte llegó, aún en el siglo XIX, a intentar plasmar incluso los aspectos más lúgubres de esta naturaleza, produciendo con ello obras tan oscuras y atormentadas como *Los cantos de Maldoror*, de Lautréamont, o *Las flores del mal*, de Baudelaire. Con este tipo de producciones el artista maldito se erigió en un síntoma particularmente visible de un acontecimiento mayor, a saber: el hecho

28 ZAMBRANO, María, *Algunos lugares de la pintura*, op. cit., p. 24.

29 *Ibid.*, p. 24.

de que el proceso de expresión de lo humano, que en el arte griego había adoptado por lo general formas serenas y equilibradas, estaba agotando sus últimas posibilidades.

Todo este itinerario desembocó, en fin, en el estado de cosas en el que las vanguardias del siglo XX (y no, en cambio, las del XIX) irrumpieron para extraer una conclusión final, que no puede enunciarse sino en los siguientes (y paradójicos) términos: si es preciso hacer retornar la máscara y, en general, el arte primitivo (así como los impulsos vitales primarios asociados tanto a este como a aquella) es por el agotamiento de las posibilidades expresivas que, en la tradición humanista del arte occidental, habían pivotado alrededor de la representación del rostro humano. Dicho de otro modo: no es por llevar la contraria a la tradición artística europea, sino por conducirla hasta sus últimas consecuencias, por lo que la vanguardia artística del pasado siglo rompió con esa misma tradición. Tal es la peculiar explicación que Zambrano ofrece al fenómeno por cuyas causas, como vimos casi al comienzo de estas páginas, se preguntó –sin ser capaz de hallar respuesta para ello– Eric Hobsbawm.

6. Nota sobre la relación entre la vida humana, el arte y la filosofía.

Una vez respondida esta pregunta en los términos empleados por Zambrano, y como anticipé en la introducción, quisiera abordar con algo más de detalle una cuestión que sobrevuela a todos los apartados precedentes y que en el pensamiento de esta autora, más allá de lo expuesto hasta aquí, recibe un tratamiento específico. Me estoy refiriendo al nexo que la vida humana mantiene con el arte y, a través de este, con la filosofía, asunto con cuyo tratamiento me parece adecuado intentar cerrar esta investigación, no solo porque muestra que lo dicho a lo largo de la misma sobre la pintura de ciertos movimientos vanguardistas tiene conexiones con otras disciplinas artísticas que esos mismos movimientos practicaron, sino también porque, más profundamente, permite entender mejor en qué sentido puede el arte ser un dominio en el que tenga lugar una deshumanización –y, por lo mismo, también una rehumanización– de la existencia humana. Para ello, comenzaré exponiendo el vínculo que su juicio la pintura mantiene con el Tiempo primario y con el orfismo –y, consiguiente, con la música e incluso, a través de esta, con la poesía–. Es así porque, según escribe Zambrano en un artículo titulado “El arte de Juan Soriano”, lo propio del espacio propiamente pictórico no sólo es la cualificación, sino también la modulación, la cual conlleva transición gradual y, por lo tanto, continuidad, en tanto que la articulación supone el privilegio de la discontinuidad o, si se quiere, del salto³⁰. Pero si el espacio pictórico se caracteriza por la modulación, entonces la

30 En efecto, no por casualidad los ejemplos de modulación que inmediatamente se nos ocurren (el dial de la radio, contrapuesto a la articulación del mando a distancia de la televisión) proceden del ámbito

pintura podrá ser entendida como el intento de llevar la modulación al ámbito de lo visual. Ciertamente, el pintor no siempre nos muestra un puro espacio de modulación sino que, en ocasiones, nos ofrece el surgimiento de este espacio heterogéneo, que es el de la pintura misma, sobre el fondo de un espacio articulado con el que en modo alguno se confunde –y es en esas circunstancias cuando representa cosas tales como “la ‘almendra mágica’ en la que los bizantinos envolvían las figuras divinas, el halo de los santos o la especial claridad o la caverna de donde emergen algunos retratos clásicos”³¹–, pero estos casos no hacen sino confirmar que la pintura es un esfuerzo por modular lo visible, aun cuando ese esfuerzo deba en ocasiones restringirse a zonas específicas del cuadro.

La pintura está vinculada, pues, a la música a través de la modulación; pero ¿cómo se relaciona con la poesía (y debe hacerlo, si es que, como hemos visto en el apartado 5, pueden insertarse en una misma serie histórica fenómenos en principio tan dispares como la pintura cristiana y la obra de poetas malditos tales como Lautréamont y Baudelaire)? ¿O acaso solo la une a ella el hecho de que la poesía tenga un manifiesto componente musical y comporte, por consiguiente, también modulación? En este sentido debe recordarse que la poesía es igualmente un arte temporal y que, si la pintura está conectada con ambas, entonces tendrá que haber un elemento temporal también en esta. Así, no únicamente habrá que saber ver en la pintura un tipo de espacio muy específico, esto es, el de la modulación, sino también una determinada forma de tiempo.

Llegamos de este modo a un asunto de enorme importancia dentro del *corpus* zambraniano, a saber: el examen de los tipos fundamentales de tiempo. Intentaré asomarme tan solo a esta cuestión observando que, si el tiempo común es aquel en el que se subordina por sistema el presente al porvenir, entonces el tiempo de la poesía, en la medida en que difiere de ese tiempo común, será aquel en el que o bien recae el acento en una de las otras dimensiones temporales (a saber, el pasado y el presente), o bien no hay dimensión alguna en la que recaiga dicho acento con exclusión de todas las restantes. Ahora bien, ese tiempo cuyas dimensiones no están clara y distintamente separadas no es otro que el tiempo sagrado, por principio contrapuesto al tiempo de la acción pragmática, que es el de la filosofía. Pero, entonces, ¿cómo ha podido surgir de la poesía el pensamiento filosófico, tal y como presupone Zambrano?

Sobre este punto escribe en “Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes” que la poesía primera, la que se halla en el origen de todas las demás, no es otra que el lenguaje sagrado, el cual es un lenguaje activo, no porque tenga que ver con una

del sonido. La causa de ello debe buscarse en el hecho de que el sonido es, de todos los datos sensibles que somos capaces de recibir, el más eminentemente modulable.

31 ZAMBRANO, María, *Algunos lugares de la pintura*, op. cit., p. 157.

acción planificada (que subordinaría el presente al porvenir) para producir un objeto del tipo que sea y que antes no existía, sino porque su acción “se ejerce ante todo en abrir un espacio, un verdadero ‘espacio vital’ antes cerrado. Y de ahí la inveterada imagen simbólica de unas puertas que se abren, de unas llaves, de un lugar sacro donde en virtud de ciertas fórmulas y de ciertos ritos es posible penetrar”³². Por ser activo, el lenguaje sagrado se presenta acompañado por gestos que se realizan a un determinado ritmo (de hecho, si al conjunto de esos actos y de esas palabras se le llama “ritual” es precisamente porque hay ritmo y, en consecuencia, repetición). Al contrario, la filosofía nace cuando la palabra poética ya existe, y surge del intento de despojarla de aquello que tiene de gestual y de sonoro (o, lo que en este caso es igual, de oscuro y confuso). Si el uso cotidiano del lenguaje soporta esta separación es porque en este la palabra se encuentra ya en cierto grado abstraída de los gestos y de las entonaciones, de modo que unos y otras se nos presentan como meros subrayados que destacan o refuerzan algún aspecto de lo contenido en la palabra. En cambio, el lenguaje sagrado no puede sobrevivir a esa separación, pues en él la entonación y el gesto no son simples añadidos a la palabra, sino que forman con ella una unidad indisoluble. Esta abstracción operada por la palabra filosófica tiene una finalidad eminentemente pragmática, ya que gracias a ella el ser humano se representa un objetivo y sienta las bases para alcanzarlo, abriendo de este modo la posibilidad de una vida propiamente humana. Es, por este motivo, que Zambrano, casi inmediatamente después de escribir (en *El hombre y lo divino*) que “la filosofía se inicia (...) por una pregunta”³³, añade que “[e]l preguntarse es lo peculiar del hombre, el signo de que ha llegado a un momento en que va a separarse de lo que le rodea”³⁴ y, por consiguiente, a “independizarse, vivir por su cuenta”³⁵. ¿Significa esto último que el lenguaje sagrado, que la poesía sagrada no sirve para nada? No exactamente, pues el efecto que intenta producir en nosotros ese compuesto de palabra y de acción es la unificación y la revivificación, o sea, la obtención de un espacio y de un tiempo vividos de un modo menos divergente, menos abstracto, menos separado de nosotros mismos, que el propio del espacio y el tiempo cotidianos. Es de este compuesto revivificador que se alejan, para ejercer su acción particular, no solo la palabra filosófica, sino también el arte tanto literario como plástico durante la historia de Occidente, hasta llegar a los movimientos vanguardistas, tras los que solo puede resurgir el empeño por restaurar la unidad inicial y, en consonancia con ello, por rehumanizar el arte, canalizando el caudal de la expresión humana por medios distintos a los del expresionista (pero que coinciden con la voluntad de este de rehumanizar el conjunto de la vida humana).

32 *Ibid.*, p. 70.

33 ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino*, *op. cit.*, p. 76.

34 *Ibid.*, pp. 76-77.

35 *Ibid.*, pp. 77.

7. A modo de cierre.

Quisiera finalizar este escrito reteniendo unas pocas conclusiones que, como anticipé al final de la introducción al mismo, no pretenden resumirlo, sino solo recordar algunos de sus puntos más destacados, señalando su posible prolongación. Para ello, consagraré un único párrafo a cada uno de los seis apartados anteriores, revisándolos en un orden inverso al desarrollado hasta aquí para, así, finalizar añadiendo algo sobre la cuestión de partida.

Así, comenzaré observando que para Zambrano la pintura se halla vinculada a la filosofía, en primer lugar, mediante la música y, segundo, a través de la poesía. Si, con todo, la luz pictórica no es la luz de la razón es porque la de esta es la luz que separa, mientras que la de aquella es una luz que unifica. Que tanto la filosofía como la pintura sean actividades eminentemente humanas para nuestra autora se justifica, no obstante, por el hecho de que la vida humana tiene una interioridad y, por ello, le es inherente tanto la inclinación a salir de sí misma como la tendencia a, llegado el caso, retornar a la primigenia unidad³⁶. La primera de estas dos tendencias explica el camino que tanto el pensamiento filosófico como las artes emprendieron históricamente en Occidente, y que fue el que condujo a estas a la ruptura con la tradición. En cambio, al segundo de estos movimientos corresponde el anhelo de rehumanización —es decir, la tarea que para Zambrano debe emprender el arte posterior a las vanguardias, en la medida en que pueda seguir considerándose arte y en tanto que no pertenezca exclusivamente a nuestro tiempo ni a ningún otro, sino tan solo al Tiempo mismo, a cuya revelación contribuye—.

Acto seguido, y por relación a lo señalado hacia el final del apartado 5, quisiera apuntar que la afirmación paradójica de Zambrano que allí se indica (esto es, la idea según la cual la ruptura de las vanguardias del siglo XX con la tradición artística que en Occidente les precedió es una consecuencia de la lógica subyacente al desarrollo histórico de esa misma tradición), contraviene una de las tesis sostenidas por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*, a saber: la que afirma que las vanguardias rompieron con la tradición humanista occidental porque “[c]uando un arte lleva muchos siglos de evolución continuada (...) entre el artista que nace y el mundo se interpone cada vez mayor volumen de estilos tradicionales”³⁷ que terminan por convertirse en un obstáculo para la creación de formas nuevas, tanto es así que los artistas jóvenes, para consolidar su propia propuesta, no pueden sino experimentar

36 Así, subyace a estas dos inclinaciones, en principio heterogéneas, una unidad o un *continuum* como el que (como he indicado la nota 4) advierte Gómez Blesa bajo las dos presuntas etapas de la trayectoria filosófica de Zambrano.

37 ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Alianza Editorial, Madrid, 1966, pp. 45-46.

la necesidad de rechazar el pasado, tanto más cuanto en mayor medida este se haya acumulado bajo el aspecto de obras consagradas por la tradición y avaladas por los críticos y por los historiadores del arte³⁸.

Tercero, y ahora por relación al apartado titulado “La aporía del expresionista”, recordaré que los datos históricos no parecen avalar la descripción que, según creo haber entendido, hace Zambrano de los motivos por los cuales el expresionismo estaría necesariamente abocado a ver frustradas sus más profundas expectativas, pero también que (aun cuando mi lectura de lo que esta pensadora escribió a este respecto fuese correcta) tal cosa no invalidaría su reflexión sobre ese movimiento artístico, ya que solo afectaría a los aspectos más superficiales de esa reflexión.

En cuarto lugar (y abundando en el sentido de lo observado en el párrafo inmediatamente anterior), quisiera subrayar el hecho de que cuando Zambrano hace alusiones al futurismo no parece atender a lo que separa a las dos variantes fundamentales de esta tendencia artística, sino que solo le preocupa lo esencial a toda actitud futurista, siendo esa misma esencia la que le parece identificar en el fundamento mismo de la cultura moderna, que a su parecer nos remite en primera instancia a Descartes y, mucho más atrás incluso, hasta el pensamiento griego antiguo.

En lo que hace al apartado titulado “La paradoja de lo sagrado”, me gustaría plantear la siguiente cuestión: si la filosofía y la tradición humanistas en las artes plásticas tienen no solo un origen común sino, como hemos visto, una conexión esencial a lo largo de toda la historia de Occidente, entonces ¿no habrá que concluir que, tras el retorno de la máscara y la consiguiente deshumanización de estas artes, la filosofía estará tan amenazada como ellas (y, particularmente, tanto como lo está la pintura)? Enfocada desde este punto de vista, la obsolescencia tecnológica de las artes visuales tradicionales, a la que tanto Hobsbawn como Benjamin aludieron, permite abordar desde un ángulo no precisamente obvio asuntos –tales como, por ejemplo, la inclinación de nuestro tiempo a marginar a la filosofía en los planes de estudio– en los que no me detendré aquí, pero que tienen igualmente una notable trayectoria a sus espaldas.

38 En este punto Ortega, que conocía bien la obra de Georg Simmel, podría estar haciéndose eco de un planteamiento de dicho autor, a saber: aquel que, partiendo de la distinción entre dos usos de la palabra “cultura”, uno de los cuales tiene que ver exclusivamente con los productos culturales en sí mismos, en tanto que el otro hace referencia al impulso en virtud del cual el espíritu humano tiende a desplegarse a través de la familiarización con (y, en muchos casos, mediante la creación de) esos mismos productos, termina constatando que, en la época moderna, estos últimos han terminado por ahogar a menudo el impulso citado, dando lugar con ello a “una sorprendente indiferencia, cuando no aversión” hacia las tradiciones culturales. SIMMEL, Georg, *Diagnóstico de la tragedia de la cultura moderna*, Eugenio Imaz, José R. Pérez Bances, Manuel García Morente y Fernando Vela, Ediciones Espuela de Plata, Salamanca, 2012, pp. 216-217.

Y, finalmente, me parece que es oportuno hacer notar que la frase en la que Hobsbawn reconoció no entender por qué los movimientos vanguardistas rompieron con la tradición artística de Occidente durante la década inmediatamente anterior al estallido de la Primera Guerra Mundial, terminaba diciendo lo siguiente: “pero lo que está claro es que, una vez lo hubo hecho, emprendió sin remedio un viaje hacia ninguna parte”³⁹. Pienso que Zambrano estaría de acuerdo con esa afirmación –porque para ella, en efecto, la pérdida de la *tierra* (de la sensación, de lo cualitativo, etc.) priva al ser humano de todo verdadero lugar, dejándole expuesto a un vago sentimiento de nostalgia, cuando no a una insensibilidad casi absoluta–, pero también que casi con toda seguridad dicha pensadora añadiría que esa situación de indeterminación absoluta de lo artístico no puede ser definitiva, siempre y cuando la Historia humana prosiga ⁴⁰.

39 HOBBSAWN, Eric, *Un tiempo de rupturas*, op. cit., p. 238.

40 Me baso para hacer esta conjetura en (de nuevo) un pasaje de “Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes” en el que esta autora alude a los “corso y rcorso” que constituirían el movimiento propio de la historia –o sea, a la tesis, sostenida ya en la primera mitad del siglo XVIII por el filósofo e historiador Giambattista Vico, según la cual, cuando las fuerzas de una cultura se extinguen, esta retorna inexorablemente a su origen, ya que “nada se endereza sin purificarse” y, además, nada se purifica sin regresar a su fuente–. ZAMBRANO, María, *Algunos lugares de la pintura*, op. cit., p. 76.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

REVISTA DE FILOSOFÍA

N° 98, 2021-2

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en agosto de 2021, por el **Fondo Editorial Serbiluz**, Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela*

www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
www.produccioncientificaluz.org