

LA DESTRUCCIÓN DE LAS FORMAS

EMILIO ROSALES

1.-NOSTALGIA DE LA TIERRA.

El presente ensayo quisiera ser un estudio sobre el proceso de destrucción de las formas seguido en el arte moderno a partir del impresionismo, tal y como ha sido visto por María Zambrano. Es pues, junto a un análisis de la cuestión enunciada en el título, la investigación sobre una parcela de la obra de M^a Zambrano que no ha recibido hasta ahora la atención necesaria por parte de la crítica. El interés de este tema no radica tanto en las formulaciones que sobre el arte contemporáneo podemos hallar en esta autora, sino en la importancia que tal cuestión, marginal aparentemente dentro de su producción por no ser tema específico de ningún libro, tiene para un completo entendimiento de su pensar. Si consideramos los artículos y ensayos breves publicados por Zambrano y particularmente los reservados al arte, comprobaremos que la gran mayoría de ellos se dedica a la obra de artistas, pintores contemporáneos. Tenemos ahora a mano la antología *Algunos lugares de la pintura* y sencillamente consultando el índice encontramos artículos sobre los dibujos de García Lorca, sobre Picasso, Miró, Luis Fernández, Wilfredo Lam, Gregorio Prieto, Ramón Gaya, Juan Soriano, Armando Barrios, Baruj Salinas y Angel Alonso¹. Esto bastaría para convencernos de que los problemas del mundo contemporáneo han orientado principalmente las reflexiones que Zambrano ha dedicado al arte. Pero creo, en cualquier caso, que este tema posee un interés añadido. Como sabemos, gran parte de la obra de M^a Zambrano en sus consideraciones sobre las relaciones entre filosofía y poesía o entre el hombre y lo divino, o incluso en sus estudios sobre la forma sueño, está fundamentada en el mundo clásico, para ella suficientemente revelador respecto a dichos problemas. Frente a esto, el estudio sobre el mundo contemporáneo queda algo más incompleto, incluso en sus dos libros de carácter en

1. Zambrano, M^a *Algunos lugares de la pintura* Recopilación de Amalia Iglesias. Espasa-Calpe, Madrid 1989 (Citaremos en lo sucesivo esta obra como ALP)

cierto modo histórico, pues tanto en *Filosofía y poesía* como en *El hombre y lo divino* los desarrollos sobre el mundo antiguo superan en atención e interés a los centrados en la edad moderna. Dado el compromiso radical que el arte ha tomado con la modernidad a partir de finales del siglo XIX (tanto Baudelaire como Manet o cualquiera de los pintores impresionistas podrían servir como buen testimonio de ello por su fascinación por la moda y por su asociación con la fotografía y la técnica), es lógico pensar que un estudio bien realizado sobre el arte debe ser muy revelador respecto a nuestra idea del mundo moderno. Y así ocurre aquí, la mirada de M^a Zambrano sobre el arte contemporáneo nos permitiría completar los análisis sobre la modernidad contenidos en los libros antes citados y, reforzándolos, remediar el desequilibrio que señalamos. Análisis que, estando basados en los parámetros centrales que construyen su pensamiento resultan extremadamente significativos. La imagen del arte y de la modernidad, la imagen en sí misma reflejada, forma un último capítulo que culmina y aclara de una manera fascinante, dos puntos claves en torno a los cuales puede ordenarse la obra de nuestra autora. Dos puntos que, como se ha dicho, hacen referencia a los problemas de los libros citados anteriormente.

Aparte de los artículos sobre artistas u obras concretas que se han detallado más arriba, en los que se pueden rastrear a veces indicaciones muy valiosas, lo esencial para adentrarnos en el tema propuesto es un artículo titulado «Nostalgia de la tierra» y el ensayo «La destrucción de las formas», ambos recogidos en *Algunos lugares de la pintura*. El primero está escrito en 1933, cuando aún faltan algunos años para que empiecen a aparecer las primeras obras importantes de nuestra autora (La primera edición de *Filosofía y poesía* aparece en 1939), y resulta un artículo que puede parecernos hoy en cierto modo extraño y poco documentado en determinados puntos de vista sobre la producción artística que entonces, y esto ha de tenerse en cuenta a la hora de juzgar esta obra, era algo aún muy cercano. En su descargo podemos considerar que en 1937 un especialista como Francastel publica un libro defendiendo la categoría artística del impresionismo frente a lo que él presenta como la opinión crítica más común que considera el estilo creado por Monet una moda pasajera, ayuna de auténtica poética e interesante sólo como procedimiento técnico². Sobre las vanguardias posteriores que Zambrano estudia, la cuestión era aún más polémica y las posibilidades de información desde luego mucho menores. Ya en «Nostalgia de la tierra», el punto de partida básico para situar la pintura contemporánea se conecta con la crítica al racionalismo y, más en concreto, con la crítica, frecuente en Zambrano, al sujeto como ámbito de dominio de la conciencia. El proceso de vigilancia que sigue la conciencia es presentado, tanto aquí como en *El sueño creador*, en cuanto proceso de constitución racional de la objetividad, y a la vez como ámbito de una progresiva pérdida de realidad. El arte y la cultura

2. Francastel, P. *El impresionismo* Bruguera, Barcelona 1984.

Hay que considerar también que «Nostalgia de la tierra» es recogido por Paul Ilié en su antología *Documents of the Spanish Vanguard* Univ. of North Carolina 1969, lo cual demuestra a pesar de todo el interés de estos puntos de vista.

contemporáneas llevarían a su extremo esa dinámica vertebral de nuestra civilización, sustrayendo lo racional del «mundo sensible» que así, dilucidado por la razón, se reduce por una parte a una entelequia inconsistente, y por otra a un residuo material amorfo; en ambos casos una abstracción. Y no está de más recordar aquí cómo todos los lenguajes artísticos del siglo XX, y aun podría decirse esto del impresionismo si pensamos en las últimas obras de Monet, han tendido al seguir en consecuencia sus presupuestos a la abstracción. Pero con todo esto, el proceso de afianzamiento y dominio de la razón que M^a Zambrano estudiará brillantemente en obras posteriores, asumido por el arte contemporáneo aparece no sólo culminado, acabado en ese sentido especial hegeliano, sino descifrado: en el espejo deformado del arte nuevo aparece vestido de su verdad, tal y como ciertamente es: el mecanismo de civilización y racionalidad como una maquinaria devoradora, como una constante anulación de las diferencias, pues interiorizada la realidad, queda afuera, inútil para cualquier fundación, para cualquier diálogo, sólo su fantasma y su sustrato:

«Se había disgregado [el mundo sensible] en fantasma de una parte, y materia por otra. Espectro de sí mismo, vagaba extraño por el mundo interior, por el angustioso mundo interior donde había ido a parar, prófugo, ajeno, enajenado»³

Este punto de vista, fundamentalmente en su segundo aspecto, reaparecerá como clave en «La destrucción de las formas», cobrando un carácter muy diferente, diríamos que opuesto, ya que allí, asimilado a la fisys y a lo sagrado quedará como imagen de un mundo anterior al pensamiento y a la desmembración de la vida en sus contrarios; mientras que en este primer artículo se nos presenta determinando y culminando una actitud de extrema racionalidad. En efecto, según en seguida se nos dice, en torno a los dos aspectos de esa asunción de la realidad:

«...el mundo sensible hecho espectro tenía que polarizarse en sensación, es decir: tortura de la inestabilidad, impureza de lo alusivo, peligro del equilibrio, o en razón: quieta, recta y fría razón»⁴

En esta encrucijada se encuentra el arte, o se encontraba, según nuestra autora a fines del siglo pasado, cuando comienzan a formarse las primerísimas vanguardias y los nuevos lenguajes artísticos van tendiendo hacia la destrucción de las formas cuando no hacia lo abstracto decididamente. Y en esa doble opción, para Zambrano el impresionismo será la «pintura de espectros» y el cubismo la «pintura de razón». Los ejemplos resultan evidentes tras las últimas palabras citadas, pero no por ello nos parecen menos desafortunados.

3. ALP pág.16

4. ibíd.

Sin embargo no resulta claro en esta concatenación de juicios la relación que se establece por un lado entre el residuo material y su caracterización aquí como determinante de un aparecer radical de la razón. No resulta claro porque esa parte que se ha llamado aquí «materia», el resto informe y sustancial del proceso de vigilancia y constitución de la conciencia, es justamente el residuo de la racionalidad, lo oscuro, lo que viene a ser irreductible a forma de cualquier manera, e irreductible a razón por lo tanto pues la razón, como Kant insinuara en su *Crítica del Juicio* al separar belleza y color, está en la forma y más aún, en la «formalidad». Sería, visto todo ello, la figura del límite de lo racional y el origen del grito o del silencio, pero nunca aquello que justifica la racionalidad de lo que ese mismo mecanismo de dominio y conocimiento deja como margen, como residuo donde han de sobrevivir el deseo y el sueño. Margen combatido del arte, como aparece ya desde los textos platónicos, mentira tolerada por beneficiosa y curativa, como en Aristóteles. Un reducto sin demasiada esperanza.

En cuanto al otro aspecto, hay también un punto que no resulta del todo claro. Es cierto que M^º Zambrano, si vamos a sus libros posteriores y atendemos a ello, ha mantenido la concepción de los sentidos como abstracciones, es decir, como un empobrecimiento del múltiple diálogo con las realidades y como un producto por tanto de la labor de abstracción, de fragmentación de esa multiplicidad, propia del proceso de fijación de lo racional. Sin embargo, no resulta evidente la relación de este tema con el arte contemporáneo, aun considerando al impresionismo como el intento, en la pintura, de «pintar con el ojo», pintar lo que el ojo ve antes de ser elaborado por el cerebro: el mundo pues de los sentidos tomado como algo abstracto, separado del deseo de forma de la inteligencia y la imaginación. Pero en gran medida, y por encima del culto y la sujeción férrea a la forma en el arte clásico en toda su extensión y generalidad, esa condición de espectro ligado a lo sensible, a lo que en la sensación, en este caso la vista, está antes de cualquier elaboración, es algo más bien propio de toda la pintura, del arte mismo. Sin ir más lejos, M^º Zambrano en un artículo posterior, un artículo verdaderamente original titulado «Mitos y fantasmas: la pintura» presenta a la pintura como lugar de aparición del «fantasma», en cuanto que éste es manifestación y pide ante todo ser contemplado. Y si atendemos a lo que se encierra bajo esa palabra «fantasma», utilizada allí para aludir al hecho mismo de la pintura, a su núcleo más característico e ineludible, veremos que es algo bastante similar a lo que bajo la denominación de «espectro» ha servido aquí para señalar lo esencial y a la vez tópico en el impresionismo. Con ello, toda pintura sería, en una u otra medida, una «pintura de espectros», una aparición de la realidad bajo una clave «fantasmal» y, sobre todo, siguiendo el hilo de esta argumentación de Zambrano, bajo el detalle y la fortaleza de la forma, un culto a la sensación, que es lo alusivo, lo evanescente. En toda pintura latirá de esta manera, el riesgo o la tentación de cierto impresionismo en el estilo, en la técnica o bien en el terreno de la visión; y sin duda que podrían ponerse ejemplos de todo ello a lo largo de la historia del arte. Pero leamos, en «Mitos y fantasmas: la pintura», para confirmar esta relación entre «espectro» y «fantasma»:

«El mito nace, aunque con leve apoyo en lo real, en la fantasía: el fantasma nace, se origina de la realidad. Es la decantación de lo que la realidad tiene de obsesionante, de no soluble a la conciencia»⁵

Como ya ha sido apuntado antes, el estudio de las dos corrientes artísticas contemporáneas que Zambrano destaca en principio en «Nostalgia de la tierra», deriva de su crítica al racionalismo como motivo de cultura y de vida. Tanto el impresionismo como el cubismo, en extremos opuestos, son presentados como consecuencias finales o casi finales de esa dinámica de la cual, en *Filosofía y poesía* y en otros lugares centrales para su obra, la filosofía será considerada el representante más claro, casi una disciplina simbólica que contiene en su devenir y en su oposición a lo poético el desarrollo de dicho proceso de afirmación global de la razón. Y en efecto así leemos que impresionismo y cubismo nacieron de ese conflicto único:

«... dos pendientes de disgregación, estas dos consecuencias de la interiorización del mundo sensible: la pintura de fantasmas, la pintura de espectros que fue el impresionismo, y la pintura de razón que fue el cubismo. Posiblemente opuestos, partirían del mismo desventurado origen»⁶

Reforzada por la expresión «pendientes de disgregación», desde esta perspectiva M^a Zambrano incluye el dinamismo crítico y soñador de las vanguardias como parte culminante de todo el proceso cultural anterior tal como ella lo estudiará más detenidamente en obras posteriores más extensas y también más maduras, pero sin embargo no nos aporta nada respecto a lo específico, lo nuevo que las vanguardias traen consigo. Aparte que no se considera siquiera la posibilidad de ver las vanguardias y el desarrollo último del arte más que como una fase final en el proceso de racionalización, no como una rebelión y un rechazo frente a dicho proceso que abriría intenciones culturales y propuestas de representación, conocimiento y vida diferentes. No cabe duda que esta postura, que no puedo compartir, resulta hoy día tremendamente oportuna por conectar con el proceso de revisión y desmitificación de la modernidad que, consecuentemente pues modernidad y arte son indiscernibles, ha desencadenado una descalificación de las vanguardias. Estas tempranas afirmaciones de Zambrano vendrían así a coincidir con el pensamiento de la posmodernidad, aunque no seguramente con su aspecto más válido.

Impresionismo y cubismo aparecen aquí como una disgregación producida sobre la pérdida de la unidad originaria que ya de por sí suponía la imagen y el pensamiento clásicos. En efecto, en ambas corrientes se descubre abstraída una parte, sensación imaginaria o racionalidad formal, de lo que el arte clásico mantenía unido. Si dicho arte, como en cierto modo todo sistema de representación, es en sí mismo una reducción de

5. Zambrano, M^a «Mitos y fantasmas: la pintura», en ALP pág.62

6. ALP pág. 17-18

la multiplicidad del logos, el arte moderno puede ser considerado como la abstracción de una abstracción, la definitiva dispersión de los fragmentos, la ruptura, la destrucción de unas formas que a su vez eran ya destrucción y olvido de algo, visión o contacto, más rico y polivalente. Sin duda, como se va viendo, el título «Nostalgia de la tierra» resulta muy preciso, enormemente revelador de cuanto el artículo va desarrollando y de los puntos de vista que adopta sobre el arte contemporáneo; arte que no creemos pueda ser nunca comprendido desde el mirador de la nostalgia, echando la vista atrás con añoranza de las formas perdidas, de la imagen del mundo y de nosotros mismos que no podremos ya nunca recuperar, pues ni siquiera el nuevo realismo nos devuelve y nos concilia con nuestra propia imagen, con nuestro rostro, como muestra suficientemente la obra de Francis Bacon. Para comprender a las vanguardias hay que instalarse un poco en su vértigo, hay que mirarlas desde la misma aventura y rebelión que ellas suponen; sin que esto exija, desde luego, renunciar al ejercicio crítico sin el cual el trabajo del pensamiento es una simple esclavitud, un juego de justificaciones que no lleva a nada. Una de las lecciones clave de las vanguardias, y bastaría poner esto frente a la falta de tensión de nuestra cultura para comprender que el mensaje de las vanguardias no está superado, una de sus más importantes enseñanzas es el unir sus sueños, sueños radicales, deseos extremos como los que aparecen en la mística de lo abstracto, con una visión crítica, vigilante. Tal unidad de sueño y crítica, de precisión y delirio, resulta, nos ha de resultar esencial. Cuando el sueño se desata de la pasión crítica, de la constante rebelión y el constante desacomodo de la conciencia, se convierte en algo meramente ideológico, en una prisión, en una condena, y el pensar, como desde los primeros textos de la filosofía se nos enseña, está comprometido con el anhelo de libertad, es, muchos de los Diálogos platónicos nos hacen verlo así, casi una forma vehemente, intransigente de ese anhelo. Y la crítica, por otra parte, despojada de la pasión, ayuna de deseos, sin ensueño y sin riesgo, se nos vuelve casi siempre un ejercicio inútil y desorientado, una mera pirueta intelectual, de ahí quizás la constante necesidad de recomenzar desde cero que aparece y reaparece en la filosofía: Descartes, Kant, Husserl... La exigencia e investigación en sus lenguajes, el dinamismo devorador de su historia, su intención de mantenerse siempre vivas, siempre en la aventura, siempre naciendo, la lucidez y hasta el método que sobre esa lucidez alcanzan incluso las corrientes más irracionistas y quizás éstas más que ninguna (piénsese en el caso del surrealismo) testimonian la búsqueda de esa unidad entre crítica y sueño como una tensión constante, vivificadora, del arte moderno y de las vanguardias. Y creemos, quizás ello reste interés y alcance a este artículo de M^a Zambrano, que hace falta participar de dicha tensión, de la apuesta y la rebelión del arte moderno, para comprenderlo cabalmente. La nostalgia de la forma perdida es a todas luces insuficiente. Hacer de la nostalgia un camino hacia el conocimiento es algo que sólo la poesía, por un esfuerzo completo de recreación, haciendo verdad, realidad en el ámbito de la palabra el objeto de dicha nostalgia, logra en sus momentos mayores. Pero pensar sin canto y sin recreación desde la nostalgia es falsear la realidad, traer a los muertos para que juzguen a los vivos.

La misma concepción derivada de los supuestos básicos del artículo, sobre el cubismo y el impresionismo, delata esa visión, el peso de los ojos del pasado, de la añoranza, sobre las formas nuevas. Uno y otro son vistos sin el sueño, sin la pasión y la apuesta que contienen y, evidentemente, despojados de ese núcleo vivo y vivificador su destrucción de las formas, su tarea crítica, queda como un ejercicio de destrucción gratuito, parte de todo un programa cultural de desintegración y olvido de las realidades y de lo suprarreal. Pero es en verdad la mirada de M^a Zambrano la que carga con la sombra del pasado, con el peso muerto del pasado, a las nuevas formas; es más fácil percibirlo para nosotros, pues ahora las vanguardias son nuestra tradición. No es que en el impresionismo o en el cubismo no permanezca poco o mucho de la tradición artística y cultural clásica, sino que permanece latiendo, como algo vivo: permanece lo que dicha tradición tenía de vida, no cuanto tenía de condena, de compromiso, de esquema que aprisiona con su rigidez y su seguridad la mirada, y sobre todo, permanece lo que aún es respuesta o incitación al pensamiento, a la creación, a la aventura, en los tiempos nuevos. Y desde luego que aparece en el impresionismo la mirada de la sensación, pero no como algo abstracto, como un residuo de la racionalidad, producto de la maquinaria del olvido; se trata más bien de recuperar con la sensación, mediante las sensaciones que aluden realidades en vez de fingirlas acabadas, perfectas, distantes, recuperar una mirada perdida, una nueva visión, algo original, olvidado. Por ello el impresionismo no para en la simple alusión, en un alegre paisajismo, sino que deriva, con gran consecuencia estilística, hacia búsquedas más radicales de la realidad como las del último Monet, embarcado en un intento de fusión por el arte de las fuerzas elementales, o las de Cézanne, y en un deseo de lo primitivo, de lo que no ha sido devorado por la visión racionalista, que obsesionará a los pintores posteriores como Gauguin, pero que no es del todo ajena al compromiso con la modernidad según podría verse volviendo a su fuente, que es Baudelaire: lo caprichoso y lo sofisticado es reacción a la vez contra un realismo sin fronteras, sin imaginación, un realismo de los datos, y contra una concepción, la clásica, excesivamente idealista (literaria en la terminología de Cézanne) del arte, supone la atención sobre lo fugitivo y lo incontrolado, sobre lo excesivo, sobre lo que rompe. Esas últimas obras fascinantes de Monet, como la trayectoria de Cézanne, atestiguan el alcance del empeño impresionista; y dejan claro que la pérdida de la forma, desde el principio, no es una pérdida de la objetividad, ni del «mundo sensible», sino un intento extremo de recuperar la objetividad fuera de los cánones establecidos, de los esquemas irreales e imaginarios de la conciencia vigilante, cánones que habían formado las reglas de la figuración clásica, ese mundo apesado entre contornos precisos. Esto es en parte lo que la nostalgia, «nostalgia de la tierra», de la seguridad, del hogar, de lo estable, oculta en el artículo de M^a Zambrano, que la pérdida de uno de los modos posibles de la objetividad no tiene por qué significar la pérdida, y menos definitiva, de la objetividad misma. Quizás no hay un arte menos abstracto, en el sentido que Zambrano da a esta palabra, es decir menos desgajado de la unidad y la multiplicidad, que el que aparece en

los grandes ciclos que emprende Monet; ahí lo subjetivo y lo objetivo se van haciendo indiscernibles, no se trata de pintar muchas veces un mismo tema para captar y representar así los cambios de la luz, sino para investigar y adentrarse en la entraña de la realidad, una investigación donde la mirada y la emoción del artista, esos cuadros lo testimonian suficientemente, resulta implicada. Y sin embargo, desde otra perspectiva, en la acepción más común de la palabra, esa investigación, esa recuperación de la unidad, no conduce al refuerzo de las formas que el impresionismo había cuestionado, sino a una premonición de lo abstracto. Pero tal abstracción no tiene por qué ser el signo de una pérdida, sino de un rescate. Sin duda la realidad, y la de nuestra propia mirada principalmente, se acerca más a esos «espectros» que pinta el impresionismo que a la nitidez de la forma clásica, al menos en esos momentos en que nos desembarazamos de los esquemas, conceptos y traiciones que constituyen la mirada habitual. Y, además, tampoco es la primera vez que la realidad aparece en el arte con ese sentido espectral; ahí están, atendiendo a otro ámbito, los sonetos de Quevedo, donde la realidad convertida en espectro por la visión del desengaño, adquiere sin embargo un carácter sustancial, material, que no tienen, por ejemplo, en el mundo de Garcilaso. La deformación, el cuestionar la forma, no implica necesariamente pérdida de la realidad ni de la objetividad. En todos estos casos, como en el del impresionismo seguramente, no es la realidad lo que perdemos, sino el esquema; la realidad es más bien ese resultado extraño que deshace las formas y las certezas adquiridas.

Pero el caso del cubismo es, si cabe, más evidente. Para M^a Zambrano los cuadros cubistas son «números en pie». Se trataría entonces de otra abstracción, en este caso de signo opuesto, abstraer de la mirada clásica que integra idea y sensación, sólo la idea, la parte racional. Esta consideración del cubismo como un método racional de construcción es común incluso en la crítica posterior. Sin embargo el método muestra sólo una parte de lo que esta vanguardia supuso: la pasión por las formas geométricas, la búsqueda de las formas básicas al modo de ideas platónicas, no recoge todo lo que el cubismo implica. Muchas veces nos preguntamos, frente a los cuadros de Braque o de Picasso si el análisis que se ha destacado tanto, incluso por parte de los primeros críticos vinculados directamente al movimiento, no es algo posterior a la creación, o en cualquier caso sólo uno de los elementos posibles y de las posibles miradas que la obra nos propone. Pues en efecto, parece innegable que en el cuadro cubista aparece antes que el análisis, o junto a este, el caos, y con el caos, con el laberinto de formas despedazadas, el juego: junto al cálculo y la lucidez que busca la estructura perfecta, matemática y duradera de lo real, la dimensión lúdica del arte. Se trata de un juego, dentro del cual la investigación analítica en torno al espacio y los volúmenes sería sólo una parte, una etapa. Lo que se ha destacado como método y código dentro del cubismo son las reglas, más o menos precisas que ese juego, como todo juego, tiene.

Ya en 1912, en el ensayo clásico de Gleizes y Metzinger, encontramos estas palabras reveladoras que pueden venir a confirmar lo que estamos diciendo:

«Al hallarse [en el cubismo] el objeto verdaderamente transubstancializado, el ojo más avisado deberá esforzarse por descubrirlo: de esta operación dimana un gran placer»

Y más adelante:

«Al no discernir en un primer contacto la individualidad de los objetos que motivan la pintura, el sentimiento placentero es grande, ciertamente; pero es también peligroso»⁷

Se trata de una afirmación evidente del carácter lúdico de lo que se ha llamado el método cubista y aun contiene la idea de proponer sus cuadros como un fascinante y peligroso juego de equivalencias; peligroso no sólo porque amenaza con volver a juzgar la pintura en cuanto representación (irreal) de un objeto (real), sino también porque cuestiona seriamente los lazos que hay no sólo entre la visión y la elaboración de la imagen, como ya hicieron los impresionistas, sino la relación entre el mundo y el pensamiento.

Este carácter lúdico cobra todo su interés por llevarnos no a una concepción superficial del arte, por despojar de pensamiento, de concepto, lo artístico, sino precisamente por ir unido a una elaboración racional y metodológica, como parte de una tensión que anima y cuestiona el quehacer creador y nuestros propios esquemas de pensamiento y de configuración de la realidad. El cubismo no es sólo «números en pie»; esos mismos números están danzando, están cuestionando, proponen un juego en el que arriesgamos, para poder perderlos, que es lo que importa, todos nuestros esquemas habituales de visión, de conocimiento. Incluso arriesgamos esa estructura del sujeto basada en la conciencia vigilante y cuya función al fin y al cabo se centra en imponer su formalidad sobre lo informe, que es lo mismo que hace el arte cubista pero de una manera paradójica, extraña, nueva. Pero seguramente la simple experiencia del espectador frente a estos cuadros desmiente que el formalismo de un método, de una manera cerrada de pintar, se haya convertido en algo «abusivo» que puede dar lugar a una «total despersonalización» donde cabe «pintar por puro cálculo»⁸

La imagen habitual de la realidad, no sólo en la pintura clásica, es una imagen elaborada que resulta en general congruente con los parámetros básicos de la geometría euclidiana, con su dominio de la recta y el vacío. El espectador de un cuadro cubista lo que percibe es un enorme desorden, una aglomeración que choca con su propia experiencia de la realidad, con lo que él ve; pero no percibe, sino quizás lejanamente, el método, los «números» que hay a la base de ese caos, cuanto lo hace coherente con otra

7. Gleizes y Metzinger Sobre el cubismo Colegio oficial de aparejadores y arquitectos de Murcia, Valencia 1986. págs. 45 y 46.

8. ALP pág. 18-19

geometría, más imaginaria pero por ello más poderosamente real, y con una visión nueva del espacio y la materia que será definitivamente elaborada a partir de la Teoría de la relatividad. El método es parte de un juego en el que la gran apuesta es nuestra propia concepción de lo real. Y la pérdida de realidad, de objetividad, esa tendencia hacia lo abstracto que critica M^a Zambrano como fruto de «una aritmética elemental de la construcción», es también deseo de una forma nueva, de un mundo diferente, liberado de los cauces impuestos, incluso de los más básicos. Se trata otra vez de la misma fuerza que a su modo enlaza pasión y crítica. La virulencia, el tono escandaloso y provocador de la crítica a las formas, no debe dejarnos olvidar que dicha crítica va unida a una pasión por lo real como quizás nunca se había dado en el arte. No es extraño por ello, sino perfectamente lógico, con esa lógica sorprendente pero aplastante que tienen las cosas del arte, que con el cubismo comenzara la utilización de materiales pobres. Se trata de la misma obsesión por la realidad que reivindica la condición material de los objetos y la incorpora extravagantemente al cuadro.

Desprendiéndonos ya de la caracterización particular del cubismo, del impresionismo o del expresionismo (sobre el que nuestra autora trata al final del artículo que ahora comentamos), y retomando la consideración general sobre la perspectiva adoptada, podemos decir que la pérdida del mundo sensible es algo en lo que puede verse implicado gran parte del arte clásico; la representación clásica no puede identificarse con lo sensible porque se trata, sencillamente, de otro artilugio, de otro paso en el proceso de formación y ampliación de los límites de la conciencia del que M^a Zambrano nos habla con tanto acierto en sus obras, particularmente en *El sueño creador*. Contra esa dinámica de hacerse con lo real, domeñarlo, es contra lo que se vuelve el arte moderno: ese puede ser visto como uno de los puntos nodales de su crítica y una de las fuentes de su pasión. Con ello, los fantasmas y espectros no tienen por qué ser el residuo de la racionalidad (siempre aceptando el sentido de estos términos en el pensamiento de M^a Zambrano) y el signo de un proceso de poder culminado: fantasmas y espectros como los que aparecen en el arte moderno son lo primero en que se nos convierte la realidad, lo sensible, cuando la dejamos escapar de los márgenes o esquemas de la conciencia constituyente. El espectro en este caso es la realidad sin elaborar, esa realidad virgen que aparecerá en todas las facetas del arte contemporáneo, tanto en las visiones de Gauguin de un mundo aparte del peso de la civilización, como en los monigotes de Miró. Una realidad que, sin embargo, no ha de quedarse en ese estado de espectro, que ha ido tomando configuraciones diversas, siempre críticas e irónicas, para no volver a establecer otra vez el límite, la diferencia, la imagen fija; pero que, repasando la historia de las vanguardias, dejó pronto de ser un fantasma para imponerse como realidad, y de ahí la constante preocupación por la textura material de lo utilizado para construir el cuadro (puesto que los materiales se diversifican rompiendo con el dominio exclusivo de la pintura y buscando técnicas mixtas). Es una elevación de la fisys, de lo que era sólo un residuo cubierto por la forma, a la categoría de arte, de ideal; la recuperación de lo residual, que

ya hemos mencionado a propósito del cubismo pero que llega a extremos más radicales en corrientes posteriores, es un procedimiento que adquiere, en esta dirección, una decidida carga simbólica. Para la tradición neoplatónica, de la que se fue alimentando principalmente el arte clásico, no sólo en su aspecto iconográfico sino en lo estructural, el ser es la luz, según afirmaban tanto Plotino como el Pseudo-Dionisio, símbolo de lo intelectual, del Uno que concilia o domina todas las diferencias, mientras la materia es una porción opaca, oscura, que sólo adquiere vida y realidad ideal, forma, en virtud de las emanaciones de la luz. El arte moderno, lejos de perder lo sensible en su progresiva desintegración de las formas, lo recupera, y eleva lo residual, ese residuo opaco, lo que se resiste a entrar en la luz, en la forma, en el dominio de lo intelectual, lo eleva hasta convertirlo en categoría clave de lo artístico. La luz negra del cubismo podría ser una magnífica representación simbólica de esa luz, de esa emanación contraria que nace de lo opaco, de la materia, iluminándonos de una manera paradójica, divergente, y no de la luz que cae sobre la materia para iluminarla, para darle forma visible, para reducirla a la visión intelectual.

Refiriéndose al expresionismo nos dice M^a Zambrano que surge, frente a la dinámica que ella ha estudiado en el impresionismo y en el cubismo, buscando el mundo perdido, la recuperación de lo sensible (que como hemos mostrado hay que entender como la recuperación de la forma y de lo ideal). Con esta tercera corriente la pintura se llena, según Zambrano, de gravedad y expresión, «dos caracteres propios del mundo sensible y que juntos vuelven a recomponer la perdida unidad»⁹ Dejando a un lado los problemas que esto plantea sobre la concepción de la pintura expresionista que, incluso por los datos puramente cronológicos, difícilmente podría verse como una recuperación de algo que aún no había quedado destruido, como una reacción a algo que aún no se había dado; destacamos aquí sólo un punto que subraya y a la vez nos da pie para matizar cuanto hemos venido diciendo. La invocación a la «unidad perdida» que aquí vuelve a aparecerse se ve de un modo explícito en el expresionismo sino considerando que todo dolor es signo de una ausencia y deseo de recobrar lo perdido; pero por otra parte, esa invocación es muy significativa, como se dijo, de la dirección que toman estas primeras reflexiones de M^a Zambrano sobre el arte y en general la cultura contemporánea. Pero destacamos que, por encima de las apariencias, lo que se deduce de cuanto hemos ido examinando aquí, choca fuertemente con la descripción que del dinamismo cultural e histórico hace nuestra autora en sus obras mayores. La invocación a la unidad perdida no debe engañarnos, no es una invocación a lo elemental, a lo originario, a la visión y la vida múltiple, no escindida, de la que ella buscará huellas remotas y necesarias en el seno de la poesía, de la filosofía y del arte. Lo que aquí se nombra de esa manera, según hemos mostrado destacando la ambigua relación entre la forma y lo sensible como una relación directa entre la forma y la racionalidad, es la cultura clásica, la tradición formada a partir

9. ALP pág. 18

del renacimiento. Es pues justamente lo que en su obra posterior, a partir de *Filosofía y poesía*, será estudiado como un camino de desintegración de la unidad originaria del conocimiento y de la vida. Sin duda este cambio de perspectiva presta un interés añadido al estudio del artículo que hemos venido leyendo, pues esa lectura atenta nos permite tener una idea del camino seguido en la elaboración de su pensamiento. Denota una diferencia esencial basada en el afianzamiento de la vertiente crítica. La crítica a la cultura de la escisión parece que comienza siendo, como se ha podido ver, una crítica a la cultura contemporánea, a la cultura de las vanguardias, sosteniéndose entonces su anhelo de unidad en la forma perdida, que es la forma, o la formalidad, clásica, la mirada de la conciencia. Sin embargo, a partir de *Filosofía y poesía* y en una progresión en la que pueden marcarse como hitos *El hombre y lo divino* (1955), *El sueño creador* (1965) y definitivamente *Claros del bosque* (1977), bajo la forma y la pretendida unidad de la cultura clásica se va descubriendo el núcleo de ese mecanismo que ella presentará como de violencia y dominio, Una de las bases de tal proceso será la concepción del conocimiento como ejercicio de control y de vigilancia; una escisión que asumirán en su momento las vanguardias de un modo crítico y escandaloso, transformando en arte, y más aún, en espectáculo, ese violento fundamento de nuestra cultura. Paralelamente, el anhelo de unidad que aquí lleva a nuestra autora hasta la nostalgia de las formas, en las obras posteriores se irá convirtiendo en un mirar atento sobre todas las facetas, menores, olvidadas de nuestra cultura, o sobre cualquier manifestación donde aparezca alguna huella de lo imaginario. Desde esta perspectiva, junto al análisis del racionalismo y de la concepción clásica del conocimiento, se hace imprescindible para recoger y afirmar esas huellas de lo olvidado, acudir a la poesía y al arte como lugares donde permanece algo de lo que nuestra cultura ha debido dejar para establecerse; y con esta intención y este propósito nacen trabajos como el ya mencionado *Filosofía y poesía* o como los *Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes*.

2.-LA DESTRUCCIÓN DE LAS FORMAS.

El segundo de los ensayos que pretendemos comentar, «La destrucción de las formas» fue escrito en 1945, es decir, doce años después de la publicación de «Nostalgia de la tierra», los años suficientes para que la perspectiva general sobre el arte de las vanguardias se haya establecido tendiendo a una valoración más positiva, pero a veces también a una sacralización excesiva, ajena a toda exigencia. Por el año 1945, no sólo la mayor información y el conocimiento más directo del arte contemporáneo ha de determinar una postura nueva en las reflexiones de M^a Zambrano, sino que su propio pensamiento ha madurado, fundamentalmente a partir de la guerra española, estableciendo las que serán en adelante sus directrices más importantes y características; y tales directrices, como podremos ver, permitirán situar mucho mejor el tema que tratamos y ofrecernos al mismo tiempo algunas claves sobre la cultura que lo produce. Esta es

justamente una de las dimensiones importantes que echábamos de menos en «Nostalgia de la tierra», el comprender la necesidad del arte, la necesidad de su grito, de su burla, de su crítica y su destrucción, situándolo respecto a la cultura en la que se da. Porque no se trata de que el arte abandone la unidad o deforme los objetos, sus formas y sus apariencias, por un capricho estético, o más bien antiestético en muchos casos pues con el arte moderno revive la estética, barroca y romántica, de lo monstruoso. El arte con esa deformación cumple su cometido, su destino, creando una imagen del mundo que habitamos, un mundo deformado y escindido, una imagen llena de crítica, de violencia y de sueño. El mantenimiento de la forma a toda costa, de la nitidez clásica a toda costa, si hubiera sido un capricho; la deformación, la exploración de lo monstruoso y lo abismal, de la locura y del terror, la búsqueda de la pureza y lo incontaminado, del mundo sin contenidos de lo abstracto, todo eso aparece como una necesidad y compone, en su incoherencia, la imagen de un mundo que ya no tiene imagen posible. Mantener la forma vacía, sin otra referencia que la nostalgia de la tradición, nos hubiera dejado en el mayor desamparo: ciegos frente a una amenaza, a una realidad que aparecía como algo nuevo.

Desde el comienzo mismo de «La destrucción de las formas», y como si Zambrano fuera consciente de esa laguna en su trabajo anterior, aborda este tema. La supuesta pérdida de objetividad o falta de realismo en el arte contemporáneo no puede explicarse desde un punto de vista exclusivamente estético, como producida por un agotamiento de las formas, por un desgaste de los símbolos, estructuras y procedimientos nacidos en el renacimiento de la cultura clásica. Hay dos razones que llevan a nuestra autora a rechazar esa idea: por un lado el impulso de la descomposición, incluso la irresistible tendencia hacia lo abstracto, seguía su curso con igual fuerza pasando por encima de todos los intentos de recuperar el realismo o por encima de cualquier atisbo neoclasicista (entre estos atisbos aparecen citados en el artículo que ahora estudiamos los nombres de De Chirico, Picasso, Ravel y Stravinsky). Por otro lado determina el rechazo de esa idea la extensión general que las innovaciones vanguardistas y el proceso destructor de las formas alcanza, no reduciéndose a un arte concreto sino pasando a todas las manifestaciones de la creación. A este respecto podemos leer:

«...mas la unanimidad con que todas [las artes] acudían a la cita [a la destrucción de las formas] obliga a pensar que se trata de algo que rebasa lo que comúnmente se entiende por estético. Que algo grave ocurría allá donde nace la necesidad de expresión, es decir, en la vida, raíz del arte»¹⁰

Una reflexión sobre la máscara y el rostro nos permite determinar el lugar en el que M^a Zambrano buscará el suceso radical, el suceso de la vida ligado a ese cambio de expresión que introduce el arte de las vanguardias. En la producción artística de Grecia

10. ALP pág. 24

Sobre los intentos de recuperar la forma acudiendo a una elaboración o interpretación peculiar de lo clásico, cfr. id. pág. 25

y en la tradición que nace con el renacimiento, Zambrano nos habla de un dominio del rostro, mientras que la máscara sería la figura clave, el eje de la representación en el arte más antiguo y en el más moderno. La diferencia entre rostro y máscara es, tal como ella la presenta, la diferencia que existe entre lo que revela y lo que encubre. El arte clásico, como el rostro, muestra, es un arte en el que parece que todo puede ser dicho, que todo puede ser representado: desde el mismo origen de las reflexiones estéticas con lo pitagóricos, el arte es visto como expresión sensible del «número», que es a su vez la esencia, la estructura última de la realidad, del cosmos; en el renacimiento aparecerá como expresión de la idea, un «arte liberal», una ciencia vertida en imágenes, y aún en el romanticismo puede ser expresión directa de lo inefable mismo, de lo sublime que sobrepasa la propia razón. Todo puede ser revelado, incluso lo inexpressable alcanza su imagen alusiva pero nítida, su forma.

La máscara se ofrece como signo de una situación muy diferente: su encubrimiento delata algo que no puede o no quiere verse, un fondo que aboca hacia lo inefable. Un fondo que no tiene rostro, que no tiene forma que lo diga, y sobre el cual se superponen las imágenes no para sacarlo a la luz, para formararlo, sino como manchas o máscaras, para taparlo y exorcizarlo. Un fondo que M^aZambrano califica de «ambiguo, demoníaco, sagrado en suma»¹¹

Acudiendo a los estudios que aparecerán más tarde en *El hombre y lo divino* sobre las relaciones entre la cultura y lo sagrado, resulta fácil entender lo que la forma, la revelación significa, pues se trata de un proceso, en lo artístico, paralelo al que allí se presenta como necesidad y nacimiento de la idea en la filosofía. Como allí se concluye, y como ya se había dicho en *Filosofía y poesía* con otro lenguaje y en torno a problemas similares, el momento de la forma es un momento de quietud, de equilibrio y racionalidad, pero también necesariamente un momento de olvido. La máscara supone el retorno de lo olvidado, y supone asimismo que el fondo indecible y amorfo reaparece por encima del rostro y de las ideas quebrándolos, deformándolos, haciéndolos insuficientes. En ese momento el rostro y la forma son algo vacío que no desvela nada, que no aquietta la persecución a que lo sagrado somete al hombre según se nos explica admirablemente a partir de los textos bíblicos en *El hombre y lo divino*. Lo sagrado, incierto y tremendo, vuelve a aparecer como el fondo del pensar, de las creaciones y de la vida misma.

Lo figurativo no se desterraba, pues, por un capricho artístico, por la simple necesidad de abandonar una formas convertidas ya en tópicos, gastadas. Se trata de un camino necesario que responde además a un cambio en lo que aquí se nombra como el fondo de la vida y de la realidad, y que se inscribe, y así puede entenderse más claramente su significado y alcance, dentro de ese proceso de agotamiento de lo divino que deja al desnudo, visible otra vez, el fondo amenazante de lo sagrado, fondo de desamparo sin palabras. Por otra parte se muestra bajo esta perspectiva, mucho más fructífera, un

11. id. pág.23

camino de ruptura con la tradición de la claridad y la manifestación, con la cultura del racionalismo (también el concepto, como la forma clásica, tiene sus contornos fijos), un regreso de la diferencia y retorno de lo olvidado, que inserta el quehacer de las vanguardias dentro del movimiento estudiado como tensión central de nuestra cultura en obras como *Filosofía y poesía*, *Pensamiento y poesía en la vida española*, etc.

El arte moderno, en cuanto máscara, nos recuerda a ese espejo de Atenea del cual se nos habla en *Claros del bosque*, con el que es posible mirar lo ambiguo y también lo más íntimo y oscuro. Por todo ello debemos considerar este trabajo que ahora analizamos no sólo como un apéndice posible, y creemos que conveniente para quienes se acerquen al estudio de *Filosofía y poesía*, sino como un primer acercamiento detenido a lo que luego será el tema de *El hombre y lo divino*, tema que la propia M^a Zambrano ha presentado como centro de toda su producción¹²; lo cual da a «La destrucción de las formas», sobre el valor que en sí mismo tiene, el valor de constituirse en una pieza inestimable para el estudio de las obras señaladas. Las siguientes palabras justifican por sí mismas lo que se acaba de decir, aunque las consideraciones que sigan, esperamos, reforzarán esta perspectiva:

«Volvían a mostrarse [con el arte nuevo] cosas que la humanidad no recordaba; un pasado remoto dejado atrás vivía de nuevo. Viejísimos dioses debieron sonreír, y miles de potencias vencidas debieron acudir, ligeras a la llamada»¹³

Las diferentes fuerzas que operan bajo las dos artes aparecen muy claramente si se compara *La tempestad* de Giorgione, bajo cuya oscura presencia los personajes pueden posar, pueden mantener su forma, con el laberinto de corrientes contradictorias que agita el cielo en *La noche estrellada* de Van Gogh. Bajo el cielo de Van Gogh no hay quietud posible, un ímpetu ascensional, divergente, místico pero sobre todo destructor, está absorbiendo las formas o convirtiéndolas en puros trazos agitados. En *La tempestad* vemos a la pintura triunfar, mantener la figura, frente a lo que deshace las formas, apaga la luz y los colores y cierra la profundidad del espacio, todos los elementos expresivos en los que basa su quehacer la tradición plástica. *La noche estrellada*, en otro extremo, es un laberinto vivo en el que el propio pintor parece dominado, es lo informe que aparece triunfante, algo que no puede ser totalmente expresado cuya acción está justo en el límite más allá del cual todos los colores y formas se deshacen, se funden en una abstracción que no expresa ya nada.

Esa destrucción, esa incapacidad también frente a lo no formado o lo no nombrado, cuya frontera aparece en el cuadro de Van Gogh y en tantas otras obras del arte

12. Zambrano, M^a *El hombre y lo divino* FCE, México 1973. Prólogo a la segunda edición, pág. 9

13. ALP pág. 25

contemporáneo, es para M^a Zambrano, y no la deshumanización estudiada por Ortega, la clave de la creación de vanguardia. La deshumanización, en su punto de vista, es sólo un fenómeno, casi una faceta del movimiento contra las formas, porque la humana, centrada en el rostro, no es más que una entre las formas destruidas. Este cambio de perspectiva respecto a Ortega permitiría ir a lo fundamental, mientras la deshumanización como algo secundario sólo puede dar conclusiones parciales. A este respecto nos dice M^a Zambrano:

« Y si la deshumanización lleva consigo hermetismo, la destrucción de las formas, de todas las establecidas, de la forma en cuanto tal, significaba aparición de los elementos. Entrar en contacto con la *materia*»¹⁴

Seguramente la deshumanización no representa la clave del significado del arte nuevo y de su relación simbólica y expresiva con la cultura, pero hay que tener en cuenta aquí lo que ya dijimos al comentar «Nostalgia de la tierra», hay que situarse en el año en que se escribe *La deshumanización del arte*, libro publicado en 1925 conteniendo ensayos escritos tres o cuatro años antes, cuando el arte de vanguardia está aún comenzando su andadura. Situado en ese lugar histórico el libro supone una capacidad de análisis y de visión asombrosa, coincidiendo incluso con las manifestaciones de teóricos y creadores que estaban completamente inmersos en la vida artística del París de entonces, pues tengamos en cuenta que el texto central de Apollinaire *Les peintres cubistes. Méditations Esthétiques* (1913) incide ya en el problema de la deshumanización¹⁵. Por lo demás en el texto de M^a Zambrano que ahora estudiamos, y a pesar de lo dicho, este tema no deja de tener un papel principalísimo.

La «materia» que aparece en el último texto citado de M^a Zambrano es la fisys, no la realidad utilizada o formada como objeto, sino aquella anterior a la idea, al cosmos. Como quiera que esta descripción de la fisys prefigura el fondo de lo remoto que será centro de la reflexión en la primera parte de *El hombre y lo divino*, y como quiera que en textos posteriores la filosofía aparece como símbolo de ese proceso de constitución de lo objetivo, el arte moderno en su pérdida de la forma se inscribe en el proceso contrario, en el que viene representado, siempre atendiendo a la línea de reflexión de M^a Zambrano, por la poesía. De este modo quedaría subrayado, por encima del sentido estético de la liberación de formas y colores, su razón poética, arraigada en la naturaleza misma del acto creador como diálogo y tensión con lo desconocido, lo material, lo deseado, que justifica los experimentos de la vanguardia. Picasso, tanto por su absoluta libertad frente a los estilos (habiendo paradójicamente creado uno de los estilos artísticos más precisamente delimitados) y a las conveniencias, incluso a las modernas, como por su negativa a ceder a las tentaciones de una pintura netamente abstracta en la que él

14. id. pág. 26

15. El texto de Apollinaire puede consultarse en González García, A. Calvo Serraller, Fco. y Marchán Fiz, S. Escritos de arte de vanguardia Turner, Madrid 1979 pág. 56-64

considera perdido ese diálogo y esa tensión con la realidad, puede por todo ello ser Picasso el símbolo de una dimensión poética más que estética en la que sustentaría sus equilibrios el arte contemporáneo.

Sobre esta relación con la fisis anterior a la idea y por tanto con su posición dentro del conflicto entre filosofía y poesía, y sobre la relación con lo sagrado tal y como aparece en el arte contemporáneo, cuya destrucción de las formas había caracterizado como un «entrar en contacto con la materia», leemos en el ensayo que venimos estudiando estas precisiones a las que nos parece importante atender:

«Entrar en contacto con la materia es entrar en contacto con lo sagrado, con la fisis antes del concepto, antes de la filosofía, antes del ser. Nombrar de nuevo la materia, pretender fijarla como realidad principal equivale a desenterrar todo lo que fue vencido por la idea de <naturaleza> con la que el hombre griego se libera del mundo hermético de lo sagrado»¹⁶

En textos posteriores se interpondrá un paso anterior en ese proceso: la propia idea de naturaleza procede de una forma, de una figuración anterior, que son los dioses. Dioses y mitos serían, estudiados en el mundo griego exclusivamente, el primer intento de dar forma, de crear lo objetivo, y de aplacar consecuentemente el fragor de lo sagrado hasta poder convertirlo en extremo de un diálogo, en fuente de conocimiento y, primeramente, de inspiración; que todo ello se hace posible, desde la perspectiva de M^a Zambrano, bajo las formas cambiantes y caprichosas de los dioses. El proceso de desintegración de las formas del arte contemporáneo nos llevaría a un momento anterior incluso a la aparición de los mitos. Por ello resultan significativos, mirados desde estas reflexiones, los diferentes intentos del arte contemporáneo para crear su propia mitología, como si quisiera, tras encontrarse de nuevo frente a lo innominable, lo que carece de forma y de idea, quisiera a su modo volver al camino que había dejado. No sólo los mitos y el primitivismo de Gauguin, sino por ejemplo el intento de los surrealistas de crear, con los «grandes transparentes», una mitología de hoy, podrían ser interpretados como un deseo de recomenzar tras el contacto frío con «lo sagrado», con lo desnudo. Y en este sentido puede verse también, desde luego, parte de la obra de Picasso, y no sólo en su etapa «neoclásica», sino desde sus primeros años, con las series de arlequines: ese poder poético de Picasso que entra en contacto una y otra vez con la nada, con la destrucción completa, con la pura oscuridad o el grito, se vuelve también incesantemente una capacidad mitificadora. En este sentido interpreta su obra Carl Einstein:

«Picasso ha sabido insuflar a la fatigada realidad enormes alientos de invención y de mito. No se deja impresionar por la limitación del ejercicio

16. ALP pág. 26-28

artístico. Picasso es el inventor de ciclos de mitos para su época, y con ello demuestra que el hombre y el mundo son inventados día a día por el hombre»¹⁷

Esa invención, que en el estudio de M^a Zambrano vendría a ser un encontrarse de nuevo frente a lo que justifica la necesidad de la forma en cuanto claridad, espacio habitable para lo humano, consistiría básicamente en la imposición del rostro (y no olvidemos que parecen ser las corrientes que mantienen una cierto esfuerzo de representación las que se encuentran más fácilmente con la necesidad del mito, de encontrar e inventar de nuevo las figuras primigenias).

La destrucción de las formas, situada como hemos hecho desde las reflexiones de *El hombre y lo divino*, es un proceso inverso al que representan tanto la aparición de los dioses como las ideas; negaciones de los dioses que, no obstante, parecen proceder de ellos, pues aún en Platón conservan la certeza de su carácter divino. Pero esa panorámica quedaría incompleta si la destrucción de las formas tal y como aquí se ha presentado no se relaciona con los temas que después cobrarán tanta importancia a partir de *El sueño creador*, pues dichos temas inciden en la concepción del tiempo de M^a Zambrano, y es justamente la relación con el tiempo, según se nos muestra por ejemplo en «Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes», lo que puede diferenciar pintura y poesía una vez que aquella se ha identificado con el proceso de retorno de lo olvidado que la poesía representa en la obra de nuestra autora. En esos «Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes» que intentan, señalada esa unidad básica, marcar las diferencias entre la imagen artística y la poesía, leemos:

«De este no tener que vérselas con el tiempo propio de las artes plásticas se deriva que su goce, su contemplación, no sea a la par una realización, a lo menos que no sea inmediatamente exigida, como sucede con las artes de la palabra a las que hay que consumir»¹⁸

En *El sueño creador* el proceso que aquí se ha estudiado supone el establecimiento de la conciencia como entidad vigilante que da forma a un mundo (y la consideración del tiempo como categoría es parte de esa mecánica), lo hace visible y, anulando lo diferente, lo hace habitable. Con ello la pérdida de la forma supondría una desintegración del mundo y el dominio de la conciencia. Es quedar sin fronteras, sin límites, sin palabras ni ideas establecidas, verse frente a una realidad sin categorías, reducido a lo elemental, al caos; y tener que centrar la relación con esa realidad en la defensa (de ahí la importancia de transformar el rostro en máscara, de borrarse, de esconderse) Parece lógico que así M^a Zambrano advierta que hay que tomar muy en serio, en la necesidad que manifiesta, el

17. Einstein, Carl «Pablo Ruiz Picasso» recogido en Combalia Dexeus (ed.) Estudios sobre Picasso Gustavo Gili, Barcelona 1981 pág. 155

18. Zambrano, M^a «Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes» recogido en ALP pág. 100

primitivismo del arte contemporáneo, con su resurrección de «formas enigmáticas y bárbaras»¹⁹ Esos colores que pinta Gauguin podrían verse como signos de la tierra, de los árboles, de los caminos y los hombres liberados de la trama de la visión establecida, civilizadora. Tal vez ese color violento de Gauguin no sea el color de lo elemental, pero sí es seguro el rastro de una mirada que ha querido ser libre, furiosamente primitiva.

En este proceso de constitución de lo real en el que también la poesía, antes de que nuestra cultura centrara en la razón todas las formas de diálogo juega un papel importante según M^a Zambrano, habría que preguntarse por el cometido del arte. El arte nace cuando «el hallazgo del concepto libera al hombre de la servidumbre ante la fisys sagrada»²⁰ Si el concepto, y aun el mito antes, implican una liberación de lo externo, sometiendo y limitando lo que así diferenciado se llamará «naturaleza», la raíz de humanismo en que nace el arte se dirige más bien hacia lo interior, como imposición de la forma sobre lo que Zambrano ha llamado en varias de sus obras «las entrañas». Como la poesía con las figuras de los dioses, así las imágenes del arte son un primer intento, no exclusivamente centrado en el olvido de lo no racional, de dar forma a lo desconocido, a lo informe interior: el rostro, como aparición, es un primer intento de lo que después se logrará con el concepto. Por ello, para seguir ese proceso paralelo al que se estudia en *Filosofía y poesía* y en otras obras suyas, el proceso formación y dominio pero aplicado sobre la vida interior, habrá que acudir a *El sueño creador*, sin duda, pero también a sus escritos sobre arte, pues del mismo modo que la poesía está implicada en el itinerario fisys-dioses-concepto, el arte está implicado en el que ahora nos ocupa: entrañas-rostro-concepto.

En «La destrucción de las formas» leemos a este propósito: «Después de alcanzada la liberación por el concepto es cuando nace el arte(...) Y así, el arte occidental tuvo una raíz de humanismo»²¹ Pero ese «después» no ha de hacernos pensar que el rostro deriva del concepto o es su expresión, antes bien al contrario, como ocurrirá con la palabra poética y con la metáfora respecto a las categorías, el rostro se convierte en el arte en expresión de lo que queda olvidado por el concepto, expresión de la historia silenciada:

«La humanización progresiva del hombre en la historia de Occidente, muestra la aparición de su rostro, cada vez más reveladora y más liberadora del secreto pesar de su historia íntima, de la historia que transcurre en sus entrañas»²²

Este dinamismo, que marca los límites del arte clásico, es el nudo de la reacción del arte contemporáneo. Primero como búsqueda de un espacio nuevo, búsqueda que corre paralela a la crítica del carácter ficticio y finalmente racionalista (en su sentido fundamental) de la tradición artística. Desde tal punto de vista esa tradición inserta las

19. Zambrano, M^a «La destrucción de las formas» ALP pág. 26

20. id. pág. 28-29

21. id. pág.29

22. id. pág.30

figuras del sueño, los gritos y placeres de la historia profunda, en el espacio de la conciencia, para lo cual tiene que someter aquellas figuras a las leyes de aparición que la conciencia marca, lo que supone anularlas en su carácter provocador, en su inquietante extrañeza. El arte moderno busca en cambio representar lo preconsciente en sí, sitúa las figuras del sueño y del territorio inexplorado en un espacio que ya no se construye sobre la ficción del espacio de manifestación consciente, racional, sino en un espacio pictórico puro, irreal. Espacio que surge del lenguaje mismo en que se crea, como se muestra en toda la trayectoria de su establecimiento desde Cézanne hasta la abstracción completa o las figuraciones oníricas de Miró. En este sentido es muy significativa la profusión de figuras a medio crear, enigmáticas pero sólidas a veces, objetos que aún no han sido extraídos del todo del espacio originario o que están a punto de ser devorados por él.

Pero la propia consideración de lo artístico como un lugar aparte, un jardín reservado donde se permite la aparición de lo diferente porque allí es sólo algo ajeno a la vida, un ensueño o un capricho (que esa es la falsedad de la libertad sin crítica, sin pensamiento, del arte y del artista), éste ha sido otro de los puntos de rebelión para el arte contemporáneo. Desde la actitud provocadora del artista de vanguardia que convierte o tiende a convertir su vida en espectáculo, hasta la continua crítica del objeto que desmitifica lo artístico, que lo cuestiona en cuanto ámbito separado y que acaba convirtiéndolo en algo inexistente más allá de la mera aparición, en un espectáculo también; se trata siempre de desenmascarar la libertad y la idealidad de lo artístico, su separación de la vida. Pues bajo la pregunta «¿Qué es arte y qué no lo es?» que esas manifestaciones han suscitado lo que subyace es justamente la pérdida de las fronteras entre lo artístico (terreno del deseo y del sueño) y lo no artístico (terreno de la vigilancia y el trabajo); aunque el resultado quizás no haya sido que los sueños del arte han invadido lo cotidiano, sino que las fijaciones y los falsos deseos de lo cotidiano han inundado el mundo del arte.

Esa rebelión iconoclasta es sólo una parte de la crítica y denuncia del proceso «humanizador». Porque el arte es parte de ese proceso, está implicado en él, como M⁹ Zambrano dice, a pesar de su esencia mágica, a pesar de que parece regirse por otras leyes, las leyes del deseo que tratan de provocar en lo visible lo insospechado. Hay pues un doble movimiento, una ambigüedad que quizás se haya traspasado a la crítica de las vanguardias: la construcción, junto a esa cultura de la racionalidad que Zambrano estudia a partir de la filosofía, y por otro la esperanza, la aparición de lo olvidado. Sobre ello podemos leer:

«El pensar trae al mundo una relación nueva entre el hombre y la realidad que le circunda, antes entremezclados (...)» Y más adelante: «El concepto, la definición sobre todo, establecerá una distancia, asegurará los límites. Y el arte no dejará de prestar obediencia, a pesar de su esencia mágica, a esta nueva revelación»²³

Seguramente ese compromiso subyace a la rebelión iconoclasta del arte moderno,

23. *id.* pág. 36 y 37

pero no está claro si a pesar de todo su esfuerzo las vanguardias han conseguido llevar lo artístico fuera de esa servidumbre o le han dado sólo una nueva y más peligrosa forma. Si todo puede ser arte, no es porque nuestro vivir haya adquirido una dimensión artística, sino porque el arte ha abandonado toda exigencia.

Ese proceso de «humanización» en que se justifica el arte, volviendo de nuevo a su momento clásico, aparece agotado ya en el siglo XIX, tras el romanticismo, y es de ese agotamiento, que ya no se considera puramente formal o estético como ocurría en «Nostalgia de la tierra», de donde brota la doble crítica que acabamos de señalar en las vanguardias. El siglo XIX sería, al entender de M^a Zambrano, el momento de máxima posibilidad, donde todo puede ser representado. Y de esa revelación absoluta comienza ha aparecer otra vez lo anterior al rostro, lo olvidado por el concepto. Así, refiriéndose a *Las flores del mal* y a los *Cantos de Maldoror*, dos obras emblemáticas para la modernidad y para las vanguardias, dice:

«Es la expresión que desciende hasta los últimos linderos, bordeando el lugar en que lo humano va a dejar de serlo, en que los fondos abismales del corazón van a dejar de ver a fuerza de ser raídos los estratos donde el hombre ya no lo es. Otra vez la fisys, sagrada, hermética; ahora después de haber sido pensada, repensada y hasta calculada»²⁴

De tal modo se agota la libertad expresiva derivada del romanticismo. Por ello dice nuestra autora que el romanticismo termina «allí donde se inicia por una parte el cubismo: lo mineral; por otra dadaísmo y surrealismo: balbuceo sin palabras»²⁵ Y es cierto que el cubismo, con la obsesión por la solidez, por la sustancia, trabaja por liberar al objeto de los cánones de la representación, buscando lo material que subyace a la aparición; y deja como resultado al objeto a medio camino, testigo de un intenso forcejeo, de una vuelta atrás frente a lo que aparece cuando se destruye la forma. El surrealismo y dadá pueden ser tomados, en efecto, como modelos de otra liberación con parecidos resultados, interpretando, claro, las palabras de M^a Zambrano, la liberación del lenguaje: liberar al lenguaje y a la mirada de su función lógica, formadora. Y como el automatismo en su pureza es un imposible, el lenguaje del surrealismo, su pensamiento libre queda, al igual que los objetos cubistas, a medio nacer.

Para M^a Zambrano la expresión de esa situación o estado anterior a la forma no puede darse sino estableciendo una relación de participación, esto es, una relación mágica antes que racional; relación que parece sustentar las pautas de creación de ese arte primitivo del que tanto aprendieron las vanguardias, que no es sólo el arte de lo incontaminado, como lo buscaba Gauguin, sino el arte de lo indeterminado que ofrecía por ello posibilidades de representación insospechadas. La virtud de la máscara, con la

24. id. pág. 34

25. ibíd.

cual nuestra autora había relacionado el arte contemporáneo, no es otra que facilitar esa relación de participación. La máscara que según nos dice, refiriéndose aquí concretamente a Picasso, resulta un signo de la desaparición del hombre, un signo evidente de esa deshumanización de la que veníamos hablando: el sujeto desaparece al mismo tiempo que el objeto, como figuras en un espejo. La ocultación de la máscara se relaciona con la pérdida de las formas: de la forma humana, lo cual manifiesta otro extremo del proceso que hemos estudiado:

«Desaparece, pues, el hombre al par que la idealidad del mundo. Y el espacio aparece lleno, lleno como hacía mucho tiempo (...) Estamos en la <noche oscura de lo humano>. Se esconde tras la máscara y el mundo vuelve a estar deshabitado»²⁶

Cuantas figuras y rostros extraños, deformados, aparecen en el arte contemporáneo pueden ser vistos, de acuerdo con esto, como máscaras, maneras de ocultar un rostro, trazos de una desaparición: la del hombre. En lo que concierne al arte, que es lo que ahora más nos interesa, esto conlleva la recuperación de su función originaria, función que M^a Zambrano sitúa precisamente frente a lo sagrado y a su lenguaje, del que nos dice en otro lugar que abre contra la fisys un espacio antes cerrado: «Es un lenguaje de reunificación, como es el del arte un espacio de reconciliación»²⁷ La recuperación de lo primitivo que denota la máscara es también recuperación de la dimensión originaria, primera del arte que, como la propia M^a Zambrano señala, no está lejos de la función del adorno, con su sentido «mágico y nupcial», integrador. Esa función originaria, acerca el arte a los lenguajes sagrados, a los lenguajes que efectivamente necesitan un espacio (que el gesto o la danza comúnmente crean) para cumplirse.

Pero quizás lo más interesante, porque vuelve a darnos razón de otra característica constante del arte contemporáneo, es que M^a Zambrano subraya cómo dentro de este contexto la máscara, y por tanto paralelamente las figuras del arte que ella ha interpretado como tal, son más un instrumento que un objeto de contemplación, lo cual sacaría a dichas figuras, y al arte que las produce, del terreno puramente estético, o tradicionalmente estético, el de la contemplación desinteresada y el libre juego. En este sentido se nos dice en «La destrucción de las formas»:

«La máscara es claramente un medio; es decir, nada que se contemple. La máscara se hace objeto de contemplación a posteriori, cuando ya ha perdido su carácter genuino, sagrado»²⁸

26. *id.* 38

27. «Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes» en ALP pág. 104

28. *op. cit.* pág. 40

Un carácter que el arte contemporáneo recupera como retorno a su función originaria, que ya no sería la de dominar, dar forma a los sueños hasta hacerlos aparecer en el espacio de representación de la conciencia, sino algo más parecido a esa dimensión extraestética y por tanto extraartística, pero mágica, de la máscara. De un arte que desvela a un arte que oculta, tal parecía en un principio la transición entre el rostro clásico y las figuras contemporáneas; ahora vemos que se trata también de una diferencia que concierne no sólo a la relación del arte con la realidad, a sus posibilidades de figuración, sino al propio concepto de lo artístico. Dicho concepto, desde el Renacimiento, se desliga progresivamente de cualquiera de las funciones que el arte había desempeñado anteriormente.

Si atendemos a la funcionalidad de la máscara según la presenta M^a Zambrano, tendremos una idea de lo que puede ser esa función primitiva recuperada por el arte contra su propia categoría de objeto estético puro. Refiriéndose a la máscara nos dice nuestra autora:

«Es, por tanto, una forma de acceso a la realidad, a ciertas realidades específicas. Y también una protección ante una realidad demasiado viva, escudo ante dioses terriblemente vivos»²⁹

Y aquí podría hablarse del surrealismo como investigación y manifestación, como invocación y aplacamiento de los dioses, de las oscuridades de la psique profunda, anterior a la razón vigilante; o podría hablarse del arte de Van Gogh quien parece pintar, como testimonian a veces sus cartas, para no ser devorado por su propia penumbra, y también bajo un deseo vehemente de entrar en contacto con la realidad en su sentido más elemental (Meyer Schapiro nos recuerda que llamaba a la pintura «pararrayos de mi enfermedad»³⁰) En cualquier caso las imágenes, como máscaras, del arte contemporáneo sobrepasarían desde esta perspectiva una concepción esteticista para recuperar una función que podríamos llamar poética: adentrarse y conocer, pero también invocar (que es razón del canto) y aplacar, recuperarse frente a esa realidad en la que, a pesar de todo, no podemos adentrarnos ni podemos conocer. La rebelión contra el arte clásico ha incluido por ello, en las vanguardias, una negación no de la belleza clásica, sino de cualquier tipo de belleza y, más radicalmente, de la dimensión puramente estética como lo determinante. No se trata sólo de un culto a lo feo y lo monstruoso, que al fin y al cabo son categorías estéticas desarrolladas ya por el barroco y el romanticismo. Un cuadro como el *Desnudo bajando una escalera* de Duchamp pretende estudiar el movimiento y los límites del lenguaje pictórico en relación con él, pero no parece preocuparse de plasmarlo en una imagen artísticamente significativa. Subyace más una

29. id. pág. 41

30. Schapiro, M. El arte moderno Alianza, Madrid 1988 pág. 81

poética que una estética en el sentido clásico del término: deseo de investigación, de participación, y sobre todo la ambición de no traducir en imágenes «la idea», sino de construir un pensamiento en sí mismo artístico, un pensamiento de imágenes, no en imágenes.