

La materia del logos

Se suele decir que el nacimiento del logos marca el origen de la filosofía. El surgimiento del logos inauguraría una forma del ver, de tomar conciencia que, más allá de su manifestación lingüística y matemática, se concretaría también en expresión artística. El logos sería, entonces, el surgimiento de un modo expresivo que se hace presente en la multiplicidad de las formas capaz de adoptar. Del número a las imágenes del arte, se podría trazar un recorrido de esas formas que revelarían la transformación de la physis por la mirada. Número, palabra, arte, serán las formulaciones de la nueva forma del ver.

Desde estos presupuestos, se acostumbra a afirmar que pintar es primero ver con el ojo del alma, ser capaz de dibujar la imagen en el alma para transmitirla a la mano que sostiene el pincel. Pintar es ver y, también, dar a ver. Dar a ver es abrir los ojos, pasar a la luz bajo la cual las sombras se hacen imágenes y, tal vez, realidades. Por eso, dando a ver, las imágenes surgidas de la mirada del logos, ayudarían a seguir el camino del conocimiento. El arte se convierte en vehículo del conocimiento.

Si pintar es primero ver para poder después dar a ver, entonces, la historia de la pintura puede ser relatada como la crónica de la visibilidad que atraviesa el pensamiento de Occidente. Si la pintura es manifestación del logos, el lienzo se convierte en lugar de contemplación del pensar mismo, espejo de luz, piedra de toque de la lucidez. Por ello, cuando la pintura muestra signos de extenuación en la

mirada, deben interrogarse a su vez los síntomas de fatiga en el pensamiento.

Un ejercicio tal es el que lleva a cabo María Zambrano en su discurrir sobre la pintura y, por ende, sobre esos lugares que descubre la pintura a la mirada. Con ese procedimiento pondrá de manifiesto que la pintura de inicios del siglo XX perdió su lugar, que la pintura no abre ya la mirada sino que se presenta como opacidad. Se pondrá de relieve que los lienzos únicamente exhiben la materia, que son manifestación de lo que podría denominarse la materia del logos.

La materia del logos es la expresión con la que se pretende delinear el proceso de mineralización del ver que fue la pintura, tal vez la mineralización de un sueño. En este proceso, la materia actuará como bisagra que recuerda que, excavando en las formas se llega a la materia y que, tras ella, podría encontrarse quizá, el momento anterior al logos, el ámbito de lo sagrado para el discurso filosófico. Pero con ello se está indicando también una problemática, una brecha abierta en la visibilidad misma que apuntará al propio límite de la conciencia.

Pero, ¿qué es la materia y por qué del logos? En un texto de 1933, "Nostalgia de la Tierra", se lee: "La materia ha sido paradójicamente el nombre de la desilusión. Paradójicamente, porque sólo pretendía dar el nombre de una realidad, de un modo del ser, más tarde del único modo del ser. Pero en realidad, la materia era el nombre de la desilusión, era el residuo real, el precipitado que dejaba el mundo al ser disuelto por la conciencia."¹

¹ Zambrano M., "Nostalgia de la Tierra", *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 16.

La materia es pues, el nombre otorgado a una realidad inédita, sin brillo, realidad sin luz. La materia es, en consecuencia, el tope que encuentra la conciencia; el límite que establece el fin del juego del conocimiento. Seguramente, la materia es por ello el nombre de la desilusión; la burla que agota el esparcimiento de la conciencia. Pero, en tanto burla, la materia es para Zambrano un residuo, un precipitado en un proceso de disolución que encontró su término. La materia se convierte así, en la negación, en la resistencia de la Tierra a ser deglutida por la conciencia, a transformarse en un mero "estado de conciencia". Y es la Tierra, que ya no la Physis, marcando el final de un arco que tuvo su origen en el ver y el nombrar. De la Physis a la Tierra se dibujaría ese arco del ver que concluye, para Zambrano, en la opacidad, en la materia.² La materia del logos pone entonces al descubierto el proceso de des-substancialización que ha provocado el logos mismo.

En el deseo de incrementar la intensidad de la luz que requiere el conocimiento, el filósofo fue acotando con precisión el terreno a conocer. El filósofo cercó su territorio, lo transformó en estado de conciencia pero, con ese proceder, la tierra que alcanzaba el pensar se iba trocando en abstracción, hasta llegar a un reducto inasequible al mismo pensar, la cota que marca el fin del camino. La avidez de luz deja al filósofo en la oscuridad. Un filósofo-topo que, a diferencia de la figura nietzscheana que da ejemplo excavando en la oscuridad, en Zambrano sentirá nostalgia, mal de la Tierra, del territorio perdido.

De este modo, en el largo camino que constituye la historia de la filosofía, María Zambrano plantea un cambio de sentido en el que el logos podría perderse a sí mismo. Se trata de un cambio de sentido que suscita una multitud de interrogantes tales como por qué se llega a la materia y no a la esencia, o qué es

lo que impide hacer de la materia la esencia de la Tierra.

Los prolegómenos de una respuesta posible han sido establecidos ya. Si la materia es el nombre de la desilusión, el fin del juego de una conciencia que cifra el conocimiento en "estados de conciencia", en abstracción de las sensaciones mismas entonces, no queda ya nada por sostener.³ Todo ha sido abstraído en el proceso escrutador que busca la luz. Y en ese procedimiento también, poco a poco, conforme el filósofo se iba acercando a la supuesta esencia última, principio explicativo originario, se iría perdiendo la distancia necesaria para el ver, para el conocer. La materia sería, en consecuencia, el residuo que ya no da a ver porque sólo enuncia la pérdida de la distancia que la hacía aparecer como lugar de revelación de las formas, como pantalla de la mirada.

La materia del logos es la ausencia del ver y del dar a ver, la pérdida de la distancia y, con ella, la destrucción del espacio necesario para un modo del pensar. Se ha quebrado el espacio trascendental que ponía a distancia el pensamiento y sus objetos, pero al mismo tiempo, se difumina también ese otro espacio interior tejido de tiempo en el que tiene lugar la narración de lo vivido, y es que parece que ya nada puede ser contado.

Esta podría ser una respuesta posible, pero parece anclarse en algún otro postulado, tal vez en una sospecha que impide la visión misma, el hacer substancia. Por ello, es preciso interrogar desde qué supuesto, hipótesis o sospecha se impide el hacer substancia. Para responder a esta cuestión, Descartes puede proporcionar el contraejemplo que contribuya a discernir la vía que adopta María Zambrano.

En la "Meditación Segunda" y, después de haberse definido como "una cosa que pien-

² *Ibid.*, p. 15.

³ Cfr. Zambrano M., "España y su pintura", *Algunos lugares de la pintura*, op. cit., pp. 72-74.

sa”, el filósofo francés quiere someter de nuevo a consideración el conocimiento que procede de los cuerpos que se presentan a la vista y al tacto. Para ello propone:

“Tomemos por ejemplo, este pedazo de cera que acaba de ser sacado de la colmena: aún no ha perdido la dulzura de la miel que contenía; conserva todavía algo del olor de las flores con que ha sido elaborado; su color, su figura, su magnitud son bien perceptibles; es duro, frío, fácilmente manejable, y, si lo golpeáis, producirá un sonido. En fin, se encuentran en él todas las cosas que permiten conocer distintamente un cuerpo. Mas he aquí que, mientras estoy hablando, es acercado al fuego. Lo que restaba de sabor se exhala; el olor se desvanece; el color cambia, la figura se pierde, la magnitud aumenta, se hace líquido, se calienta, apenas se le puede tocar y, si lo golpeamos, ya no producirá sonido alguno. Tras cambios tales, ¿permanece la misma cera? Hay que confesar que sí: nadie lo negará. Pero entonces ¿qué es lo que conocíamos con tanta distinción en aquel pedazo de cera? (...) Tal vez sea lo que ahora pienso, a saber: que la cera no era ni esa dulzura de miel, ni ese agradable olor de flores, ni esa blancura, ni esa figura, ni ese sonido, sino tan sólo un cuerpo que un poco antes se me aparecía bajo esas formas, y ahora bajo otras distintas. Ahora bien, al concebirla precisamente así, ¿qué es lo que imagino? Fijémonos bien, y apartando todas las cosas que no pertenecen a la cera, veamos qué resta. Ciertamente, nada más que algo extenso, flexible y cambiante. Ahora bien, ¿qué quiere decir flexible y cambiante? ¿No será que imagino que esa cera, de una figura redonda puede pasar a otra cuadrada, y de ésta a otra triangular? No: no es eso, puesto que la concibo capaz de sufrir una infinidad de cambios semejantes: por consiguiente, esa concepción que tengo de la cera no es obra de la facultad de imaginar. (...) Pues bien, ¿qué es esa cera, sólo concebible por medio del

entendimiento? Sin duda, es la misma que veo, toco e imagino; la misma que desde el principio juzgaba yo conocer. Pero lo que se trata aquí de notar es que la impresión que de ella recibimos, o la acción por cuyo medio la percibimos, no es una visión, un tacto o una imaginación, y no lo ha sido nunca, aunque así lo pareciera antes, sino sólo una inspección del espíritu, la cual puede ser imperfecta y confusa, como lo era antes, o bien clara y distinta, como lo es ahora, según atienda menos o más a las cosas que están en ella y de las que consta.”⁴

La substancia corresponde a una operación del entendimiento, un ver con el pensamiento que se distingue del ver sensible. Pero, ¿acaso no era ésta la forma del ver que inauguraba el logos? ¿No era éste el ver que conducía también a la pintura, al arte que da a ver? Si se trata de la misma operación, ¿por qué se llega a la materia? ¿por qué la materia no permite la inspección del espíritu? ¿Por qué no es ella la que permanece inalterable en todos los cambios, en toda aparición de las formas? Tal vez, porque esa physis siempre fue conocida a través de las formas. Tal vez, la mirada de lo humano que brotó con el logos, tuvo como condición en Occidente presentarse bajo la forma: forma y visión objetiva, forma y palabra.

Si esto fuera cierto, entonces, el proceso de introspección realizado sobre las formas mismas de aparición de la physis, por agotamiento, conduciría irremisiblemente a la materia. Sin embargo, cuando se forjó la forma del ver de la physis, no parece que se tuviera la impresión de que lo que permanecía inalterable en todas las variaciones que daban a ver las formas fuera una materia que se sentiría como opaca. Las formas parecían ir acompañadas de otra impresión, la impresión de inteligibilidad de la physis. Una inteligibilidad que se concertó con la luz, con la posibilidad del ver, con la

⁴ Descartes R., *Meditaciones Metafísicas con Objeciones y Respuestas*, Madrid, Alfaguara, pp. 27-28 (introducción, traducción y notas de Vidal Peña).

introspección de lo claro y distinto, y que se enfrentaba a la imperfección y la confusión.

La inspección del espíritu toparía con la materia, sorprendiendo un entendimiento que ve que aquello que presentía no se corresponde con lo que ahora la razón siente. De este modo, se pondría al desnudo el proceso mismo del pensar, afirmando que el viaje de la luz contenía la densidad de las sombras. Ante esta situación, y si todavía se quiere mantener cierta clarividencia, a este pensar sólo le quedará girar sobre sí mismo; convertir a la materia en bisagra y remitir al origen del propio pensar con el objeto de encontrar alguna vía que haga factible el discurrir de la mirada.

Convertir a la materia en bisagra evidencia que, para María Zambrano, el envite no se halla solamente del lado de la lucidez que surge en lo claro y distinto porque, aunque el filósofo piense que siempre es mediodía, como a ella le gustaba recordar, el pensar se extiende asimismo por las zonas de oscuridad y confusión.

Hay pues otra forma del ver que también pertenecerá al pensamiento. Para Zambrano es aquella que se emparenta con los sueños, el delirio y la revelación. Junto al camino que traza el método, la forma de la duermevela, de lo alucinatorio, de lo sagrado, emite retazos de luz que harían presentir otra vía. Desde esta otra forma, la substancia aparece solamente como un estado efímero en el proceso de la conciencia.

La materia del logos inaugura, en consecuencia, una nueva relación con lo real. Se trata de una relación dominada por la oscuridad, lo inefable; una relación que desentierra "lo que fue vencido por la idea de naturaleza", lo sagrado.⁵ La materia del logos evocaría ese momento anterior en el que la Tierra aún era

physis y en el que los elementos y la experiencia carecían de nombre.

De este modo, se dibujaría el arco del logos, desde su nacimiento, haciendo del nombrar el punto de mira del hombre, hasta su extenuación cuando, a causa de la compulsión introspectiva, se queda sin distancia y se halla en la materia, en la opacidad de la mirada. Con este arco se trazaría asimismo para María Zambrano, la destrucción de las formas en la pintura de inicios del siglo XX.

La mirada del logos

El modo del ver del logos componía la mirada de lo humano. Se trataba de un ver sellado por la posibilidad de nombrar lo visto. Primero el ver, después la palabra. Con la palabra el ver de la physis se objetivaba, por ello afirmará la filósofa que "visión objetiva y palabra son lo mismo en distinto orden."⁶ La visión objetiva sería la que el artista pone en obra para trazar en su mente las imágenes que después habitarán el lienzo. La visión objetiva constituirá la mirada del arte, mirada del logos.

Imagen pictórica y palabra componen dos expresiones de la visión objetivada, dos manifestaciones del modo en que lo humano penetra la physis. Imagen y palabra son formas del calidoscopio del logos.

Partiendo de estos supuestos, la pintura del siglo XX aparece, para la filósofa malagueña, como la pérdida de esa mirada y, por consiguiente, como el ámbito en el que se exhibe la desaparición de lo humano. Se trata de una disipación que encontró en la materia su confirmación.

No obstante, esta pérdida es expuesta por la pintura desde lo que para Zambrano constituye una polarización. El mundo es

⁵ Zambrano M., "La destrucción de las formas", *Algunos lugares de la pintura*, op. cit., pp. 27-28.

⁶ *Ibid.*, p. 37.

polarizado por el arte en materia o en fantasma. Fantasmas de los sentidos y materia de la razón. Ambas son las dos potencias que el arte exhibe como opuestas: los fantasmas de la sensación que adoptaría el impresionismo y la materia de la razón que aparece con el cubismo. Los dos movimientos, -extremos que invocan asimismo los dualismos antropológicos-, constituyen para la filósofa la “encrucijada del arte llamado moderno.”⁷

La mirada no responde a un método; se dislocó entre las sensaciones y la razón. El arte perdió su camino siendo, presentándose como la encrucijada que pone al desnudo la destrucción de las formas, el fruto de la pérdida de la visión. En esta encrucijada se hará evidente para Zambrano la ausencia de gravedad y expresión en el arte moderno.

La ausencia de gravedad radicaría en la pérdida de espacio y por ende, en la desaparición de esa distancia necesaria a la mirada y al pensamiento. Es la ausencia de peso respecto a un punto estable, es decir, la imposibilidad de dotar de peso a lo visto. Pero también, en consecuencia, lo que conduce a sentir únicamente el peso de la materia. Un peso muerto, inexpressivo, que remite a la segunda carencia, la imposibilidad de expresión en la pintura. En la materia nada presionaría para salir a la luz, no hay un interior en el que el espíritu pueda seguir realizando la introspección. Por eso, el arte pasa a convertirse, en María Zambrano, en la manifestación del asesinato de la lucidez, el arte es “asesinato”.⁸

El arte será la exhibición del asesinato de la luz del logos, del golpe mortal dado a la lucidez, a la mirada que dotaba de forma humana a lo visto. Si antes el arte daba a ver, ahora, en

tanto asesinato, el arte deja con los ojos entornados, ha sido narcotizado por la pulsión objetivadora que devoró el mundo. El arte es un asesinato sin relieves, asesinato silencioso que se convierte, siguiendo a Zambrano, en expresión de lo inexpressable, en máscara.⁹ Con la mirada del logos, el arte forjó un rostro, con su pérdida sólo brota la máscara.

El rostro revela, la máscara oculta. El rostro hace emerger la imagen de lo que puede ser objeto de conocimiento, la imagen del conocimiento mismo, la posibilidad de que el arte de a ver. De este modo, el rostro en el arte es transmisor de la mirada de lo humano, la mirada que hace ver. La pintura en tanto mirada del logos era un dar a ver que, a su vez, enseñaba a ver, abría la mirada que ella misma contendría, la mirada de la lucidez.

La máscara, en cambio, constituiría la expresión del no conocimiento, de lo que no puede forjar una imagen y aparece solamente como fuerza, posesión. Cuando la máscara emerge, el arte sólo se ve como arte.¹⁰

El arte que se ve como arte interrumpe el hilo conductor que trazaba el recorrido de lo humano. Un trayecto en el que gravedad y expresión coincidían. Sin gravedad e inexpressivo el arte es máscara. La máscara devuelve al pasado, a la ambivalencia de lo sagrado.¹¹ Por ello, el arte que no da a ver es, según Zambrano, un arte desterrado y deshumanizado.

Arte desterrado porque es aquél que perdió su propia tierra, la sensibilidad de un mundo que se tornó opacidad. El arte desterrado es el arte sin espacio en el que gravitar. Este arte es la otra cara del arte deshumanizado, del que perdió su expresión. Una manifestación

⁷ Zambrano M., “Nostalgia de la tierra”, en *op. cit.*, p.16.

⁸ “La destrucción de las formas”, en *op. cit.*, p. 36.

⁹ En este sentido, la filósofa considera que cuando Picasso realiza en 1911 el “arte negro”, lo que encuentra es la máscara con la que ocultará al hombre que ya no puede ser reflejado en la pintura. Cfr., “La destrucción de las formas”, en *op. cit.*, p. 37.

¹⁰ Cfr., Zambrano M., “Una visita al museo del Prado”, en *Algunos lugares de la pintura*, *op. cit.*, p. 48.

artística que no responde a la mirada, sino a su aniquilación. El arte deshumanizado es el que brota a fuerza de haber realizado un ejercicio tal de introspección, de interiorización del mundo sensible, -tal vez también del inteligible-, que, finalmente, se quedó sin mirada interior.

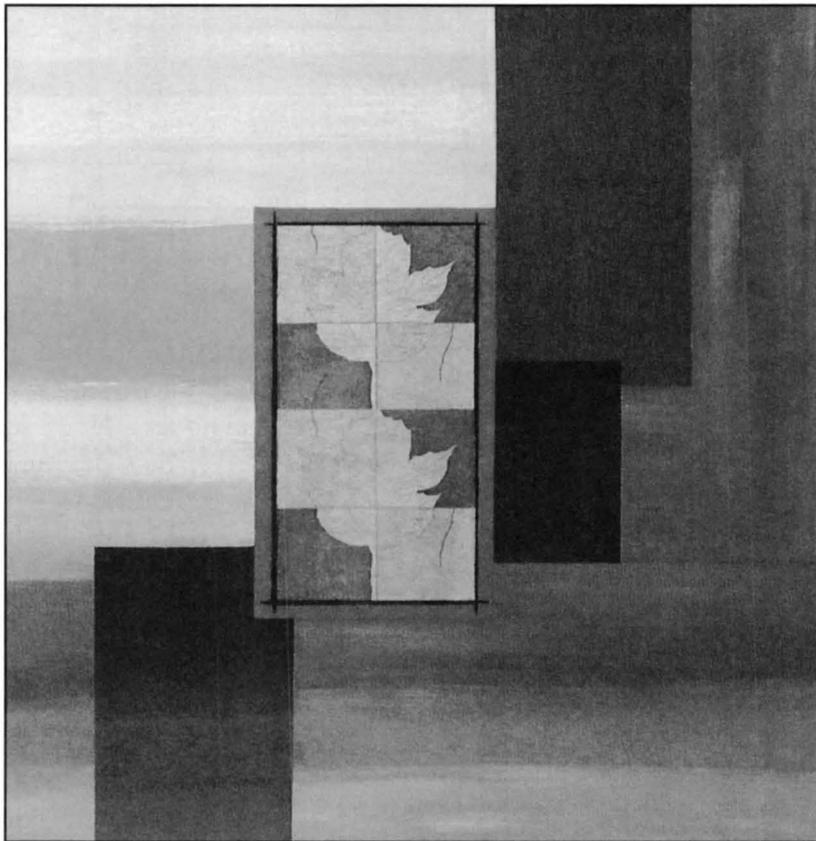
¿Se afirmaría con ello que la pintura está irremisiblemente perdida? ¿Se considerará imposible volver a forjar un rostro, ver de nuevo? Tal vez. Tal vez nunca más la pintura sea la mirada del logos.

La filósofa malagueña, sin embargo, no se resignaría a esta pérdida. En los textos posteriores, los escritos entre los años 50 y 60, María Zambrano parece recuperar aquella polarización entre fantasma y razón, para situarse plenamente del lado de la creación de fantasmas. El contenido de la pintura son fan-

tasmas, “fantasmas como los de los sueños” escribirá.¹² La pintura no es la mirada de un logos que se caracterizaba por un proceso de visibilidad que aunaba palabra y visión objetiva. La pintura se emparenta con el sueño, su dar a ver es como en los sueños, visibilidad de las aguas. La pintura podría ser entonces según Zambrano, “el sueño mismo que al fin se ha abierto el cauce más adecuado a su fluir.”¹³

De la mirada del logos al fluir del sueño, los lienzos mostrarían la transformación de la forma del ver del logos. De este modo, el arco del ver enunciará que no es posible sostenerse en la materia, que es preciso seguir creando fantasmas y hacer del sueño un espacio del ver, tal vez de otro modo del ver y el nombrar.

La pintura tendrá que olvidar que una vez fue la mineralización de un sueño.



Luz González, *Paisaje de agua*

¹¹ Zambrano M., “La destrucción de las formas”, *op. cit.*, pp. 23-25.

¹² “Sueño y destino de la pintura”, *op. cit.*, p. 97.

¹³ *Ibid.*