

**RITRATTI DI DONNE**  
**Studi dedicati a Susanna Regazzoni**

**Silvana Serafin (ed.)**

**Nuove prospettive americane**  
Collana di studi sulle Americhe

Inserendosi nei più recenti dibattiti in tema di diversità e complementarietà culturali, storico, sociali e linguistiche, la Collana si propone come strumento d'indagine sulle Americhe, concepite nella loro realtà emisferica e transnazionale. Ospita studi su: argomenti e autori rappresentativi, analisi comparatistiche, indagini antropologiche, sociologiche, storiche ed artistiche, composizioni narrative e poetiche inedite, letture in traduzione con apparato critico, tratte dalle culture locali storiche relative alle letterature della Conquista, della modernità e contemporaneità, siano esse egemoni come quelle spagnola, portoghese, inglese e francese, o 'subalterne', come quelle legate alle molteplici presenze etniche delle Americhe. Obiettivo primario della Collana – che rientra nell'attività scientifica già promossa da "Oltreoceano – Centro internazionale letterature migranti", con sede presso l'Università di Udine – è fornire una visione dialettica e convergente di tali diverse componenti del Continente americano alla luce delle nuove prospettive di ricerca.

**Direttori responsabili**

Silvana Serafin

Daniela Ciani Forza

**Comitato scientifico**

Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla)

Klaus Benesch (Amerika Institut, Ludwig-Maximilians-Universitaet  
Monaco di Baviera)

Michele Bottalico (Università di Salerno)

Daniela Ciani Forza (Università Ca' Foscari Venezia)

Maria Vittoria D'Amico (Università di Catania)

Alessandra Ferraro (Università di Udine)

Andrea Mariani (Università di Chieti-Pescara)

Emilia Perassi (Università di Milano)

Eduardo Ramos Izquierdo (Université Paris IV-Sorbonne)

Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia)

Silvana Serafin (Università di Udine)

**Redazione del presente volume**

Rocío Luque, Eleonora Sensidoni

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione.

La pubblicazione del materiale è soggetta a valutazione positiva di referees individuati tra studiosi qualificati nei rispettivi settori, oltre che all'interno del comitato scientifico.



Centro Internazionale Letterature Migranti - Università di Udine  
Via Mantica, 3- 33100 Udine  
Tel. 0432-556750 | <http://oltreoceano.uniud.it>  
e-mail: [oltreoceano@uniud.it](mailto:oltreoceano@uniud.it)

*Libro pubblicato con il sostegno di:*



Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere  
dell'Università degli Studi di Udine



FONDAZIONE  
CRU

ISBN 978-88-97928-79-9

Prima edizione, giugno 2014

Copyright © 2014 – LA TOLETTA edizioni

Silvana Serafin (ed.)

RITRATTI DI DONNE. STUDI DEDICATI A SUSANNA REGAZZONI

*Coordinamento editoriale:*

Lisa Marra

*Progetto e realizzazione grafica:*

Denis Pitter

*Stampa:*

EB.O.D. S.A.S. – Milano

Edito da LA TOLETTA edizioni

Dorsoduro 1214

30123 Venezia

Tel. +39.041.24.15.372

Fax +39.041.24.15.371

[studio\\_ltz@libreriaoletta.it](mailto:studio_ltz@libreriaoletta.it)

[www.tolettaedizioni.it](http://www.tolettaedizioni.it)

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere fotocopiata, riprodotta, archiviata, memorizzata o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo – elettronico, meccanico, fotografico, digitale – se non nei termini previsti dalla legge che tutela il Diritto d'Autore.

**RITRATTI DI DONNE**  
**Studi dedicati a Susanna Regazzoni**

**Silvana Serafin (ed.)**

## INDICE

- p. 11 Silvana Serafin  
*Grazie cara amica*
- p. 15 Daniela Ciani Forza  
*Versi per un ricordo ferito: Habanera di Robert Lima*
- \*\*\*
- p. 19 Biagio D'Angelo  
*Outro bilhete de Dona Flor para Jorge Amado*
- p. 23 Rocío Oviedo  
*Eclipses en el espejo*
- p. 27 Eduardo Ramos Izquierdo  
*De las cartas al viaje*
- p. 33 Luisa Valenzuela  
*Un cuento para Susanna*
- \*\*\*
- p. 39 Fabio Rodríguez Amaya  
*Per il Messico, due voci al femminile*
- p. 55 Irina Bajini  
*«Las amas de casa han estado demasiado tiempo solas...»  
Casalinghe senza voce nella letteratura cubana della Rivoluzione*
- p. 67 Giuseppe Bellini  
*Gli 'hombres necios' di Sor Juana*
- p. 77 Antonella Cancellier  
*Voci, sorrisi, baci: il femminile romantico sulle labbra. Note in  
margine a María di Jorge Isaacs*

- p. 85 Margherita Cannavacciuolo  
*Lydia Cabrera: vida y obra mito-po(y)éticas*
- p. 101 Luisa Campuzano  
*De cómo reescribir Concierto barroco, o Venecia, escenario/destino de Alejo Carpentier*
- p. 113 Adriana Cristina Crolla  
*Retratos de miradas femeninas es/trábicas en  
Il piatto dell'angelo de Laura Pariani*
- p. 125 Dante Liano  
*Una curiosidad impertinente*
- p. 141 Adriana Mancini  
*Entre mujeres. Notas sobre los personajes femeninos en cuatro  
cuentos de Griselda Gambaro*
- p. 151 Paola Mildonian  
*I viaggi di Penelope II  
Da Cuba a Boston via Miami. Juana Rosa Pita*
- p. 169 Emilia Perassi  
*La libertà dei poveri: l'emigrazione sarda nella narrativa  
di Mariangela Sedda*
- p. 183 Elide Pittarello  
*María Zambrano ante Giorgione: La Tempesta*
- p. 199 Silvana Serafin  
*Donne in relazione: l'esempio delle scrittrici ispano-americane*
- p. 215 Laura Silvestri  
*Ancora una storia di madri e figlie: Elena sabe di Claudia  
Piñeiro*
- p. 229 María del Carmen Simón Palmer  
*Eva Canel, conferenciante viajera por América*
- p. 245 **Bibliografía di Susanna Regazzoni**

## MARÍA ZAMBRANO ANTE GIORGIONE: LA TEMPESTA

Elide Pittarello

*Università Ca' Foscari Venezia*

*Con mirada propia*

Entre los últimos libros que publica María Zambrano figura la colección de artículos *Algunos lugares de la pintura*<sup>1</sup>. Los había seleccionado Amalia Iglesias en colaboración con la autora, consiguiendo publicarlos dos años antes de su muerte<sup>2</sup>. Los textos reunidos remiten a circunstancias biográficas diversas, como testimonian las fechas y los lugares de composición. En el artículo más antiguo, “Nostalgia de la tierra”, se lee al final «Madrid 1933»<sup>3</sup>, la época esperanzadora de la Segunda República, en la que tanto participó la autora. El artículo más reciente, “Aparición de Ángel Alonso”, lleva indicaciones cronológicas más detalladas, lo que indica una aguda percepción del transcurrir no solo de los años y los días, sino de las horas: «Madrid, una y media de la madrugada, 2 de febrero de 1989»<sup>4</sup>.

Anota esto una mujer octogenaria y frágil que había vuelto a su país cinco años antes, tras cuarenta y cinco de exilio y muchas peregrinaciones<sup>5</sup>. Lo atestiguan también estos artículos, escritos por ejemplo en «Buenos Aires, 1945», «La Habana, 1951», «París, 1955», «Puerto Rico, 1965», «Ginebra,

1 María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa Calpe, 1989.

2 Amalia Iglesias, “María Zambrano y la pintura”, *María Zambrano. La hora de la penumbra*. Monográfico de *República de las Letras*, 84-85 (segundo trimestre 2004), pp. 96-103.

3 María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, cit., p. 22.

4 *Ibid.*, p. 272.

5 Jesús Moreno Sanz, “Mínima Biografía. Genealogía filosófico-espiritual”, *María Zambrano. La hora de la penumbra*, cit., pp. 246-271.

1979», «México D.F. 1981»<sup>6</sup>. Varios textos nacieron en la época del exilio en Roma, otros en Madrid, sobre todo después del regreso. Se deduce que la autora se interesó siempre por la pintura, aunque de manera episódica. Lo afirma ella misma en el *incipit* de la "Introducción", donde recuerda los cimientos de su filosofía, que se despliega en la relación fenomenológica con el otro y lo otro:

La pintura es una presencia constante, existe para mí, ha existido siempre, como un lugar privilegiado donde detener la mirada. Lugares privilegiados, algunos, donde la semilla esencial del arte se da con abundancia e intensidad. El que yo no haya pintado es, diría, casi una prueba de la esencia, de la sustancia que contiene para mí la pintura. Sólo la contemplación, mirar una imagen y participar de su hechizo, de lo revelado por su magia invisible, me ha sido suficiente. Estando atraída por ella, nunca he sentido la tentación de hacerla. Yo no era pintura, como sé que no soy música.

Esa revelación, ese lugar privilegiado que se da en la pintura, no depende sólo de los pintores, sino también de la predisposición de quien mira y aporta revelación sólo a determinadas miradas<sup>7</sup>.

María Zambrano ha anclado siempre el pensar al sentir, cifrando en la 'razón poética' una dialéctica que no tiene síntesis, pues le interesa el movimiento, el vaivén, la apertura entre los dos. Así el viviente engendra y mantiene su relación trascendente con el mundo, labra su manera de habitarlo. Esta concepción se extiende también a la pintura, que Zambrano restringe a los cuadros, llamados sintomáticamente 'lugares'. Es otra de sus reinventiones léxicas, pues estaba acostumbrada a acuñar acepciones inéditas para palabras de uso común. Aplicado a los cuadros, por un lado el lexema 'lugares' libera cada lienzo, tabla o dibujo de los límites que recortan la

6 María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, cit., pp. 41, 187, 60, 143, 176, 270.

7 *Ibid.* p. 11.



superficie pintada<sup>8</sup>; por otro, introduce una muy personal teoría de la visión, que excluye a priori la competencia del especialista, la que se basa en los datos técnicos, estéticos e históricos que se esgrimen examinando un cuadro en cuanto objeto de una evaluación filológica propia de la academia o comunidad científica.

Al contrario, la actitud de María Zambrano es la del espectador que se deja llevar por el asombro, alguien que se despoja de entrada de su sabiduría. Según Aldo Gargani el asombro es un móvil del conocimiento que hace mella en la identidad del individuo: «Lo stupore agita quella che chiamiamo consapevolezza perché la fa oscillare tra la persona che ordinariamente si è e l'altra cerchia del nostro sé che scopriamo sovrastarci e di cui non potremo mai dire che ne sappiamo abbastanza»<sup>9</sup>. En *Notas de un método*, María Zambrano da una definición más radical todavía: «El asombro es pasmo, el pasmo que se da cuando se vislumbra algo insólito, pero que es aún más puro y fecundo cuando se produce ante algo de sobra conocido y que de repente se presenta como nunca visto»<sup>10</sup>. Por lo que se refiere a la pintura todo se juega alrededor de la 'contemplación', tanto pasiva como activa. En efecto, al entregarse al 'hechizo' de la imagen, María Zambrano le resta al pintor el papel del artista romántico, el del creador titánico y solitario que detiene el sentido de la obra. Realza en cambio el papel del espectador – el suyo –, ya que para ella el arte en general, y la pintura en particular, expresa la *poiesis* originaria que participa tanto

---

8 Dice sobre este asunto Victor I. Stoichita, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Milano, Il Saggiatore, 1998, p. 10: «Attualmente non disponiamo, purtroppo di studi lessicologici esaustivi della nozione di "quadro", né – ed è fonte di rincrescimento ben maggiore – di studi di storia dell'arte che analizzino in ogni particolare la genesi dell'oggetto artistico chiamato "quadro". [...] Sappiamo bene – ed è quasi superfluo ricordarlo – che il quadro è invenzione relativamente recente. Rispetto alle immagini antiche, legate a una determinata funzione culturale e a una precisa collocazione, il quadro è un oggetto che non viene definito principalmente né dalla propria funzione liturgica né da un luogo stabile di esposizione».

9 Aldo G. Gargani, *Lo stupore e il caso*, Roma-Bari, Laterza, 1986, p. 12.

10 María Zambrano, *Notas de un método*, Madrid, Mondadori, 1989, p. 99.

de lo *sagrado* o informe como de lo *divino* o diferenciado<sup>11</sup>. La epifanía de la luz, eje de su pensamiento auroral<sup>12</sup>, vale también para la pintura, la cual: «nace en las cavernas, pero nace de la luz, una luz especial, propia, entrañable, no una luz cualquiera. Entre la penumbra y esa luz reveladora, la pintura se instala en un tiempo diferente, que la acerca a lo intangible, a la morada de lo misterioso»<sup>13</sup>.

Este fragmento encierra algunos de los *topoi* cruciales de María Zambrano: las metáforas de la ‘caverna’, las ‘entrañas’ y la ‘luz’ remiten a lo que está a punto de nacer o aparecer. Al igual que la música, también la pintura tiene un origen oscuro, sagrado, según se lee en *El hombre y lo divino*: «es algo anterior a las cosas, es una irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio; es la realidad oculta, escondida»<sup>14</sup>. Los ‘lugares de la pintura’, lejos de toda verosimilitud de la representación, anuncian un desandar de lo evidente a lo oculto. Este movimiento, a la vez que desarticula la percepción habitual, favorece la eclosión de relaciones recónditas. El conocimiento por imágenes de María Zambrano emplaza o escenifica la sensación para compensar las carencias del concepto: «Es comprensible que el espacio haya tenido la primacía en atraer al pensamiento, en ser buscado como “el lugar del ser”, identificado con él. Pues el espacio lleva consigo la salida a la luz. El hombre que *siente* haber ganado en espacio siente al par que sale a luz; la cárcel es siempre oscura»<sup>15</sup>.

Los ‘lugares de la pintura’ son pues cronotopos que ofrecen algún tipo de deslumbramiento a condición de apartarse del idealismo, el saber absoluto metaforizado como

11 Cf. Nunzio Bombaci, *La pietà della luce. María Zambrano dinanzi ai luoghi della pittura*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2007, p. 73.

12 Cf. Rosella Prezzo, *Pensare in un'altra luce. L'opera aperta di María Zambrano*, Milano, Raffaello Cortina, 2006.

13 María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, cit., p. 11.

14 María Zambrano, *El hombre y lo divino*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 33.

15 *Ibid.*, p. 85.

el «horizonte único, en el que todo es visible y actual»<sup>16</sup>. La filósofa coincide en esto con quienes ponen en tela de juicio la teoría platónica de la visión, que asociaba la luz a la idea y a la verdad. Después de Freud, anota Paolo Gambazzi, en el quiasmo entre lo sensible y lo inteligible la vista puede sufrir una «per-ersione (verso il basso e le ombre)»<sup>17</sup>. Hacia allí se encaminó siempre María Zambrano. Si bien tenía reservas hacia el psicoanálisis, no dudó en bajar al mundo ífero o fondo irracional de sí misma, como afirma en las líneas de la “Introducción” citadas arriba. Fue secundar una llamada que le vino de fuera, una entrega inquisitiva y narrativa: «Me ha llevado la pintura a escribir sobre ella. Le estoy agradecida porque ha sido como un espejo, en el que no sólo podía ver, sino que además tenía que hablar de lo que veía, para desvelarlo, para desvelar el enigma que encierra la pintura»<sup>18</sup>. Por lo que se refiere al artículo “El enigmático pintor Giorgione”, escrito en «Madrid, 1987», lo que la autora saca del cuadro es una imagen ejemplar de la parte de realidad que no se deja conocer todavía<sup>19</sup>.

### *La Tempesta*

La interpretación de María Zambrano no figura entre las muchas que en 1978 Salvatore Settis registró en su monografía sobre *La Tempesta*, el lienzo que tanto trabajo le ha dado a los críticos desde su aparición hasta la actualidad. La filósofa no era conocida fuera de su selecto círculo de amistades en los años del exilio italiano. Sin embargo, su texto bien puede sumarse a los de los historiadores del arte que no

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>17</sup> Paolo Gambazzi, *L'occhio e il suo inconscio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1999, pp. 221-222.

<sup>18</sup> María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, cit., p. 12.

<sup>19</sup> Vierte más sobre el arte de la pintura que sobre la visión del cuadro el trabajo de Rosa Rius Gatell, “María Zambrano y la enigmática ‘Tempesta’ de Giorgione”, *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”*, 5 (2003), pp. 22-29.

han podido atribuir a este lienzo de Giorgione un significado incontestable en el transcurso de medio milenio. Escribe Settis:

il Vasari non è che il primo dei moltissimi che hanno insistito sulla difficoltà d'intendere le opere di Giorgione, ora per dichiararle senza soggetto, ora per cercare di svelarne invece il mistero. Misteriosissima fra tutte, la *Tempesta*, che con le sue numerosissime interpretazioni differenti sembra sfidare ogni tentativo di lettura, e si offre da sola ai partigiani del «non-soggetto» come un esempio da additare: indecifrabile, molti ripetono, perché non c'è niente da decifrare. Soltanto, dunque, un «paesetto...cun la tempesta cun la cingana et soldato», come lo descriveva un testimonio contemporaneo? O invece un significato ancora nascosto, perduto nel gran tempo trascorso? Ma, sia che il quadro rappresenti un caso precoce di «non-soggetto», sia che invece il soggetto sia ancora da scoprire, il fatto che Giorgione potesse riuscire oscuro a testimoni quasi contemporanei e che abbia in seguito suscitato più tentativi esegetici di qualsiasi altro pittore ne fa un caso in certo modo a parte<sup>20</sup>.

Ese significado inalcanzado o tal vez perdido es el terreno predilecto de María Zambrano, que cultiva la semántica del símbolo, abierta por definición, pues remite a ámbitos no sometidos a la uniformidad del concepto<sup>21</sup>. Al margen del paradigma de la razón, la autora interroga lo que está allende el límite y, siendo indecible, requiere un lenguaje que nombra el misterio sin destruirlo<sup>22</sup>. Lejos de identificar las cosas, este

20 Salvatore Settis, *La «Tempesta» interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Torino, Einaudi, 1978, p. 17. Treinta años después Augusto Gentili la ha definido directamente la «pseudo-Tempesta»: «A proposito di Giorgione: aspirazioni, esiti e limiti dell'iconologia», en *Giorgione Entmythisiert*, Herausgegeben von Sylvia Ferino-Padgen, Turnhout, Brepols, 2008, p. 109.

21 Cf. Umberto Galimberti, *La terra senza il male. Jung: dall'inconscio al simbolo*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 51.

22 Sobre el símbolo como gozne lingüístico entre lo evidente y consabido y lo hermético y trascendente, cf. Eugenio Trías, *La razón fronteriza*, Barcelona, Destino, 1999, pp. 67-68.

lenguaje transgrede la ortodoxia de las relaciones anquilosadas y, en su ambivalencia originaria, renuncia a expresar la omnipotencia del sujeto sobre lo real<sup>23</sup>. Al contrario, hace referencia a algo fundamentalmente desconocido, no asegura una respuesta ni contiene una solución<sup>24</sup>. Es así como María Zambrano habla de *La Tempesta* de Giorgione, con una devoción empezada no se sabe cuándo y jamás extinguida o mitigada. Ese lienzo acompaña su devenir, forma parte de su experiencia:

De los cuadros y de la pintura que el destino me ha dado a ver al recorrer diversos museos, se ha destacado siempre para mí el cuadro, visto en la Academia de Venecia, de Giorgione, *La Tempesta*. Hay allí otros cuadros ¡tantos!, pero *La Tempesta* tiene algo que ha fijado en mi memoria, mi atención, que me ha acompañado, que parece que sea algo así como un espíritu, un ánima más bien, pues el espíritu no se pinta sino que hace pintar, muy veneciano, típicamente veneciano<sup>25</sup>.

El que anuncia María Zambrano es un interés nada filológico, ya que apenas tiene que ver con la iconología y sus códigos lingüísticos. En esta premisa autobiográfica es crucial el lexema «ánima» que cita un célebre texto suyo – *Hacia un saber sobre el alma* – donde se encuentra una definición indispensable: «Entre el yo y el fuera de la naturaleza se interpone lo que llamamos alma»<sup>26</sup>. El alma tiene pues un lugar, se materializa por vía topológica, tiene su propio paisaje. Contrapuesto al saber dominante de la razón, el saber del alma es «un decir

23 Escribe Umberto Galimberti, *La terra senza il male*, cit., p. 30: «l'identità di una cosa con se stessa non è tanto la sua verità quanto la sua *identificazione*, così come la relazione causale di una cosa con un'altra non è tanto l'espressione di un codice necessario, quanto l'effetto di una razionalizzazione. Ora dire "identificazione" e "razionalizzazione" significa dire *volontà di potenza*, non verità».

24 *Ibid.*, pp. 63-64.

25 María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, cit., p. 127.

26 María Zambrano, "Hacia un saber sobre el alma", en *Id.*, *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2001, p. 33.

poético del cosmos, de la naturaleza, como no dominable»<sup>27</sup>, a cuyo propósito se reiteran las metáforas de la intemperie. En el Romanticismo el saber del alma asomaba en la furia de la tempestad, lo iluminaba el rayo, la chispa, la descarga eléctrica<sup>28</sup>. Pero no es este el caso de María Zambrano, que para interpretar el cuadro de Giorgione acude al dispositivo del cristal, metáfora de una visibilidad que ahonda en ámbitos etéreos: «Transparente es algo que decimos en alabanza de un cristal, por ejemplo de una cosa que es el medio para dejar pasar otra. Y no es condición contraria, la profundidad, cualidad que igualmente adjudicamos a un alma superior. Un alma clara y profunda...»<sup>29</sup>. Este obstáculo imaginario reduce el alcance de los sentidos (y las posibles emociones), pero no estorba la visión, que ya no puede ser directa. El cristal activa una doble configuración topológica: por un lado está la espectadora que se dispone a liberar su imaginación trascendente; por otro queda el cuadro, visible y próximo pero intocable. El cristal inserta una perspectiva fronteriza que fija una toma de posición e inaugura un distanciamiento fructuoso. La autora se dispone a desarticular la imagen del cuadro para que broten entre grieta y grieta otras imágenes, las invisibles que luego someterá a un montaje personal<sup>30</sup>. Nótese cómo ella usa ahora la forma pronominal de la tercera persona. Esquinado su yo, la visión alejada estrena a la vez una estrategia enunciativa:

Es una distancia, una cierta indiferencia, como si el cuadro estuviese visto a través de un cristal y no se le pudiera tocar, en el que ni siquiera una mujer desnuda, bella y joven,

27 *Ibid.*, p. 25.

28 *Ibid.*, pp. 25, 26 y 27.

29 *Ibid.*, p. 33.

30 Si bien el planteamiento epistemológico e ideológico es diferente, hay cierta analogía con el uso de las imágenes que hace Bertold Brecht, analizado brillantemente por Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*, 1, Madrid, Antonio Machado Libros, 2013. En particular, es pertinente la definición de la dialéctica de desmontar lo que se ve para remontar lo que se descubre, p. 85: «Una forma de exponer la verdad desorganizando – y no explicando – las cosas».

tampoco despierta el deseo de tocarla. Ella está en sí misma y parece indiferente a todo lo que la rodea. Enfrente, más acá del puente, y como en una pasarela, pasa un caballero que tampoco se cuida de la mujer; nadie se cuida de nada. Él está en sí mismo o en otro. Ella se diría que está en la naturaleza, donde cada cosa es lo que es, y sin ocuparse de todo lo demás. Está ensimismada, pero no en su espíritu, no en alguna cosa distinta de ella misma, sino ensimismada y perdida al mismo tiempo, inaccesible. ¿Quién podría, ni en sueños, acercarse a ella? Es, pues, la naturaleza, a mi modo de ver, la que se nos presenta así<sup>31</sup>.

La interposición ficticia del cristal debilita la cualidad táctil de la mirada, esa palpación virtual de las cosas que, según Maurice Merleau-Ponty, caracteriza la compleja experiencia perceptiva de la visión<sup>32</sup>. María Zambrano atribuye un talante abstraído a las figuras pintadas, pasando casi por alto al caballero y transformando a la joven que amamanta al niño en la encarnación de la naturaleza. Es el primer paso de un desmontaje puesto en marcha por su imaginación metafísica, telón de fondo de todas sus miradas<sup>33</sup>. Con pocas metonimias – que es el modo propio de nombrar lo que está más allá del límite de las evidencias<sup>34</sup> – la autora inserta otro dispositivo heurístico, es decir el sueño, pero lo descarta en seguida, ya

31 María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, cit., pp. 127-128.

32 Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Nuova edizione italiana a cura di Mauro Carbone, Milano, Bompiani, 1993, pp. 150-151: «Dobbiamo abituarci a pensare che ogni visibile è ricavato dal tangibile, ogni essere tattile è promosso in un certo qual modo alla visibilità; e c'è sopravanzamento, sconfinamento, non solo fra il toccato e il toccante, ma anche fra il tangibile e il visibile che è incrostato in esso, così come, reciprocamente, il tangibile stesso non è un nulla di visibilità, non è privo di esistenza visiva. Poiché il medesimo corpo vede e tocca, visibile e tangibile appartengono al medesimo mondo».

33 Rosella Prezzo, *Pensare in un'altra luce*, cit., pp. 22-23: «il tema della visione, in María Zambrano, non si coagula in un'unica tematizzazione, esplicita e circoscritta, non ha una sede specifica e compiuta di analisi, ma arriva quasi a identificarsi col suo stesso "metodo-cammino"».

34 Cf. Eugenio Trias, *La razón fronteriza*, cit., p. 68.

que la de Giorgione «no es una pintura soñada»<sup>35</sup>. El sueño es para ella un saber que rescata lo que la conciencia olvida o abisma en un estado de atemporalidad y ocultación: «El que duerme se ha retirado del lugar de la visión: ha dejado de ver. No comparece ante la realidad y en tanto que no comparece ha dejado también de ser visible: no está presente»<sup>36</sup>.

Pero María Zambrano está despierta y mira, lamentando la falta de reciprocidad por parte de la naturaleza, esa madre desnuda e impasible, conforme a sí misma, que no necesita nada o nadie. Es ella la figura del cuadro que acapara su interés desde ahora en adelante, ejemplo paradigmático de imagen-síntoma que intercepta anacronismos donde se combina el sentir con el saber<sup>37</sup>. Ante aquella figura maternal, emerge en la autora un sentimiento de inadecuación, el desfase abismal entre el viviente y la naturaleza. En palabras de Georges Didi-Huberman es así como «la modalit  du visible devient in luctable – c'est- -dire vou e   la question d' tre – quand voir, c'est sentir que quelque chose in luctablement nous  chappe, autrement dit : quand voir, c'est perdre»<sup>38</sup>. En *El sueño creador*, la autora insiste en el hecho de que «el ver al modo humano es inseparable del ser visto»<sup>39</sup>. Lo que pierde aquí es aquella mirada, el contacto vital con lo sagrado.

Desmontando *La Tempesta*, María Zambrano hace asomar algo subyacente y familiar, el naturalismo de origen griego que relaciona la naturaleza con el nacimiento, con la inmanencia y la totalidad de las cosas. La joven madre representa para ella la omnipotente y eterna *Natura Mater* que abarca todos los fenómenos o apariencias sensibles, la materia en movimiento, la sustancia hecha forma. No por nada le adscribe también la 'estrella', el 'agua', el 'fuego' y hasta el autorretrato de

35 María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, cit., p. 128.

36 María Zambrano, *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1992, pp. 24-25.

37 Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, 1992, p. 40.

38 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce que nous regard *, Paris, Minuit, 1992, p. 14.

39 María Zambrano, *El sueño creador*, Madrid, Turner, 1986, p. 38.



Giorgione, representándose a sí mismo en el papel de David. No le faltaba razón a Walter Benjamin cuando, a propósito de la dialéctica de la imagen que es incompatible con la puntualidad del saber historiográfico, dijo que cada verdadera visión crea un torbellino en el cual salen a flote muchas latencias<sup>40</sup>.

El autorretrato que evoca María Zambrano está en Alemania, en el Herzog Anton Ulrich-Museum de Braunschweig: es un fragmento<sup>41</sup>. Pero la espectadora no da cuenta del salto o desvío de su argumentación. Con esta otra imagen, que solo enseña el rostro y parte del hombro derecho de un joven, ella conjura el fantasma de Giorgione y lo compara con el autorretrato de Velázquez en *Las Meninas*. El pintor de *La Tempesta*, que le ha prestado sus facciones al rey bíblico David, es para la filósofa una concreción ulterior de esa naturaleza «que se deja ver sin que a ella le importe», desprendiendo «una gran serenidad» y a la vez «una grande, inmensa indiferencia»<sup>42</sup>. Conectando heterogeneidades, se impone el nudo gordiano de la exegesis del cuadro:

Giorgione no se autorretrata como pintor; se da a ver como si David fuera también un río, como si fuera, tratándose de música, una canción. Entonces, ¿por qué se entretiene – diríamos entre comillas – en pintar un acontecimiento que no acontece?, ¿dónde ocurre esta tormenta, acaso sobre la ciudad? Está demasiado cercana para que no importe a los que huyen de ella – y aquí no huye nadie – o se esconden para proteger al niño que esta mujer desnuda lleva en sus brazos. ¿Qué clase de tormenta es esta?

Este es el enigma principal del cuadro: un acontecimiento que no acontece o que no amenaza, un fuego que no devora, una lluvia que no empapa, un rayo que no va a caer y, si cae, es como si no cayese. ¿Qué clase de acontecimiento es este que

40 Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*, en Id., *Opere Complete IX*, ed. Rolf Tiedemann, Torino, Einaudi, 2000, p. 19.

41 Cf. Augusto Gentili, *Giorgione*, Firenze, Giunti, 1999, p. 35.

42 María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, cit., p. 128.

sucede igual que con la Venus, que se deja ver, pero que no sabe si la ven o no<sup>43</sup>?

La imagen síntoma produce otro anacronismo, es decir la inclusión de una Venus. Tratándose de Giorgione, posiblemente se refiera a la *Venus dormida*, obra inacabada en la que intervino Ticiano<sup>44</sup>. El lienzo está en Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde, representa en primer plano a la diosa desnuda y tendida, durmiendo serenamente: sus ojos cerrados no ven a quién pueda verla a ella (y desearla). Al igual que con el autorretrato de Giorgione, aquí también María Zambrano omite cualquier detalle histórico e iconológico, su pensamiento sigue rutas insospechadas. Con esa Venus ella actualiza el tiempo mitológico de los dioses paganos, dando pie a la intuición de que hay «algo muy griego que ha quedado depositado, no se sabe por qué, en Venecia». La hipótesis sucesiva es que tal vez se trate de dioses que «no han nacido humanamente, dioses que están ahí, tal vez por nacer. No se sabe si estos dioses, tan poco o nada cristianos, se enteran o no. [...] Son simplemente dioses. ¿Para quién, por qué lo son? ¿Por qué sí? No hay respuesta, es un enigma»<sup>45</sup>. Es necesario recordar que la imagen de los dioses griegos representa para la autora «una forma de trato con la realidad, aplacatoria del terror primero, elemental, de la que el hombre se siente preso al sentirse distinto, al ocupar una situación impar»<sup>46</sup>. La imagen de esos dioses precede el saber abstracto. A falta de conceptos media la necesidad humana de «estar ante algo, bajo algo, más bien»<sup>47</sup>.

Una vez más María Zambrano vuelve a su ontología del umbral infranqueable y siempre escudriñado con lo sagrado.

43 María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, cit., p. 128 y 130.

44 Cf. Terisio Pignatti, "Introduzione", Terisio Pignatti, Filippo Pedrocchi, *Giorgione*, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 75-77.

45 María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, cit., pp. 130-131.

46 María Zambrano, *El hombre y lo divino*, cit., p. 30.

47 *Ibid.*, p. 31.

A continuación, introduce el párrafo «El suceso que no sucede», una aporía en la cual alarga el comentario acerca de la tempestad que no estalla, llegando a este juicio: «Es la falta de acción, es un ser, pero no una acción; no actúa»<sup>48</sup>. Es por lo tanto un fenómeno que no altera ni destroza el paisaje, no da miedo a las criaturas involucradas, al parecer exentas de sensaciones y sentimientos. Lo que muestra esa imagen no es la violencia de la tempestad, sino el espectáculo de su potencia, es decir la posibilidad de no desencadenarse. Es el concepto de potencia que elabora Giorgio Agamben al interpretar la célebre frase de *Bartleby, el escribiente*, de Herman Melville: «Preferiría no hacerlo»<sup>49</sup>. El incumplimiento de esa tempestad, libre de la necesidad de realizarse, atiza en la espectadora un ansia fértil que no amaina, puesto que «nadie siente, pero, visto el cuadro, no se deja de sentir de verlo. El enigma queda, pues, sin resolver»<sup>50</sup>.

La creación de estas relaciones inusitadas, justo el revés de la lectura que aspira a ser exhaustiva<sup>51</sup>, brinda la posibilidad de adentrarse en lo que se escapa a la conciencia y tal vez recuperarlo en parte. El trayecto de este tipo de memoria es escabroso y lleno de chascos. En *Notas de un método*, María Zambrano habla difusamente de la imagen como fisonomía de un saber condensado y encubierto que pide la iluminación de la mirada retrospectiva. Una mirada abocada a los sentidos, todavía ajena al rigor de la razón historiográfica, ya que es «el

48 María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, cit., p. 131.

49 Giorgio Agamben, "Bartleby o della contingenza", en Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata, Quodlibet, 1989, p. 59: «la potenza è la cosa più difficile da pensare. Poiché se la potenza fosse sempre e soltanto potenza di fare o di essere qualcosa, noi non potremmo allora mai sperimentarla come tale, ma, secondo la tesi megarica, essa esisterebbe solo nell'atto che la realizza. Un'esperienza della potenza come tale è possibile solo se la potenza è sempre anche potenza di non (fare o pensare qualcosa), se la tavoletta per scrivere può non essere scritta».

50 María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, cit., p. 132.

51 Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, cit., p. 99: «La exposición por el montaje [...] renuncia por adelantado a la comprensión global y al "reflejo objetivo"».

*sentir* el que moviliza la atención y la intención en esta búsqueda de lo que se ha escapado cayéndose de la realidad perdida y decaída»<sup>52</sup>. Los aportes de esa mirada no se pueden planear, salen al encuentro del sujeto sometido a sus emociones antes que a la voluntad de poder.

### *Venecia, un laberinto*

Añade María Zambrano, en *Notas de un método*, que si se pudieran dibujar con un trazo visible las vueltas y revueltas de esa mirada errática, el resultado sería otra imagen: «algo así como un laberinto en embrión: la maraña que postula un centro, el enredado hilo de Ariadna, de la araña – memoria; memoria en estado embrionario»<sup>53</sup>. Análogamente al torbellino de Walter Benjamin, el laberinto de María Zambrano es la metáfora que hace ver cómo se visita el pasado, ignorando la andadura rectilínea de la historiografía. El laberinto es uno de esos lugares «donde habiendo salida en principio se anda perdido»<sup>54</sup>. Remite a una arquitectura guiada por la lógica, pero es inaccesible a la percepción. En este caso específico, la metáfora muestra además el trabajo del lenguaje cincelado por la razón poética. El significante (el cuerpo de la palabra, su elemento sensual) tiene aquí un rol muy activo, como en todo lo que escribe la autora. A través de paronomasias, el significante engancha sonidos parecidos y significados diferentes, imbricando otros lexemas que encauzan el mito griego del laberinto hacia otras imágenes de la memoria: de la «maraña» al «hilo de Ariadna» y, en sucesión, a la «araña» y su frágil tela evocativa.

El pensamiento de María Zambrano es una constelación que se vislumbra también en el montaje construido alrededor de *La Tempesta*, el que desemboca en la vivencia personal de Venecia. Fue en esa ciudad donde la filósofa vio el lienzo de

52 María Zambrano, *Notas de un método*, cit., pp. 88-89.

53 *Ibid.*, p. 88.

54 María Zambrano, *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 1990, p. 102.

Giorgione, cuya imagen preside su recuerdo en el momento de la escritura. Como todas es una imagen dinámica, obra una metamorfosis que, partiendo del cuadro, engloba el territorio urbano y hasta la región véneta en conjunto: «Y entonces Venecia misma y el Veneto, ¿no tienen un poco ese carácter de indiferencia, de ser un prodigio, una maravilla que se deja ver? No se tiene miedo en Venecia, en la ciudad que, sin embargo, es un laberinto y donde de un momento a otro se puede caer»<sup>55</sup>. Definir Venecia un laberinto es una obviedad, pero no en la acepción de María Zambrano, quien convierte el tópico usurado en la metáfora existencial de la busca errática del origen inalcanzable y por eso mismo tan deseado.

En este sentido la autora no ha salido nunca de su laberinto, el de Venecia no es más que una variante, la que le sugiere *La Tempesta*, en cuya interpretación pudo influir no poco el largo exilio<sup>56</sup>. La alegoría de la mutilación de la patria se materializa en el corte introducido con el cristal que la separa del cuadro, es decir de esa *physis* endiosada y potente que ha inventado su interpretación. La indiferencia o mirada denegada de la joven madre de Giorgione es al fin y al cabo un abandono, la ruptura de la relación, la expulsión. En *Los bienaventurados* la autora reitera el nexo indisoluble entre la facultad de la visión y la existencia del ser humano, «este que soy yo, que voy siendo en virtud de lo que veo y padezco y no de lo que razono y pienso»<sup>57</sup>. El primer estadio del exilio significa para ella la privación de la mirada de los dioses<sup>58</sup> y, a seguir, el desarraigo y la soledad. El exilio implica mirar sin ser mirada, sufrir la apatía del otro, como ocurre en *La Tempesta*. Sin embargo, esa

55 María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, cit., p. 132.

56 Es lo que sostiene Bertold Brecht a propósito de la mirada dialéctica que disloca y compagina de otra manera los componentes de una imagen. Resume sus reflexiones Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, cit., p. 18: «La posición del exiliado hace que la "acuidad visual" o la "potencia del ver" sea tan vital, tan necesaria como problemática, por estar condenada a la distancia y a las carencias de información».

57 María Zambrano, *Los bienaventurados*, cit., p. 30.

58 *Ibid.*, p. 32.

vivencia penosa le resulta al mismo tiempo muy querida, hasta tal punto que tarda casi una década en regresar a España tras el final de la dictadura. Lo admite en un artículo que publica en el diario *ABC*, el 28 de agosto de 1989. El título, “Amo mi exilio”, es una paradoja:

Hay ciertos viajes de los que sólo a la vuelta se comienza a saber. Para mí, desde esa mirada del regreso, el exilio que me ha tocado vivir es esencial. Yo no concibo mi vida sin el exilio que he vivido. El exilio ha sido como mi patria, o como una dimensión de una patria desconocida, pero que, una vez que se conoce, es irrenunciable<sup>59</sup>.

Pocas líneas después, la autora misma reconoce la contradicción de esta experiencia capital. No se la desea a nadie pero no la repudia, la incorpora al reconocer en ella «algo sacro, algo inefable»<sup>60</sup>. Como hemos visto, de lo «sacro» e «inefable» participa también el arte de la pintura y especialmente el cuadro de Giorgione, del que escribió cuando su exilio había terminado. Mirar y decir son apetencias del ser humano. Mirar para acceder al conocimiento, decir para contar con la acogida del otro<sup>61</sup>. Escenario de la indigencia existencial, *La Tempesta* lleva inscrito ese anhelo no correspondido y aún así reverenciado. Es el enigma de la lejanía que espolea la confianza, en lugar de la desolación. Si para María Zambrano el porvenir es «el mañana previsible» y el futuro es «lo desconocido como tal, el reino de la ilimitada esperanza»<sup>62</sup>, mientras lo real le siga oponiendo resistencia, mientras algún dios se le muestre aunque no la mire, cabe su pregunta y a veces una revelación. Y la palabra.

---

59 María Zambrano, “Amo mi exilio”, en Id., *Las palabras del regreso*, ed. Mercedes Gómez Blesa, Salamanca, Amarú, 1995, pp. 13-14.

60 *Ibid.*, p. 14.

61 María Zambrano, “La mirada y el decir”, en Id., *De la aurora*, Madrid, Turner, 1986, pp. 75-76.

62 María Zambrano, *El hombre y lo divino*, cit., p. 302.