


El vacío que crea en pintura. María Zambrano y Oriente¹

M. Carmen López-Sáenz

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.90147>

Recibido: 26 de junio de 2023 • Aceptado: 28 de febrero de 2024

Resumen: Este artículo es una interpretación de la obra de María Zambrano (1904-1991) Algunos lugares de la pintura en el marco de la razón poética, la clave de su filosofía. Discute, en primer lugar, el sentido de dicha razón e integra en ella la razón pictórica y la búsqueda de la verdad en pintura. Aunque ambas están constantemente haciéndose, necesitan pausas y huecos. Estos son fundamentales para mediar entre la nada y el ser, tradicionales contrarios asociados con el pensamiento oriental y la filosofía occidental, respectivamente. La correlación entre filosofía y arte establecida por Zambrano, Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) y Kitaro Nishida (1870-1945) se opone a estos dualismos. Esto se ejemplificará en sus concepciones del dibujo, del inacabamiento esencial de la pintura y de la atención a los espacios en blanco en ciertas pinturas japonesas y en las de Cézanne. El artículo sostiene que estos vacíos mediales (Maldiney 1910-2005), forman parte de la razón mediadora (Zambrano) y *élargie* (Merleau-Ponty), y son tan esenciales para expresar el movimiento como para crear. La poética de la razón lo logra demostrando así la productividad del diálogo entre filosofía y arte.

Palabras clave: Razón pictórica; Filosofía del arte comparativa; Nada creadora; Expresión; Movimiento.

ENG The creative emptiness in painting. Maria Zambrano and the East

Abstract: This article provides an interpretation of Maria Zambrano (1904-1991) book Algunos lugares de la pintura within the framework of poetic reason: the key to her philosophy. Firstly it discusses the meaning of this reason and integrates into it the pictorial reason and the search for truth in painting. Although both are constantly being made, they need pauses and spaces. These are essential in mediating between nothingness and being, traditional opposites associated with Eastern and Western philosophy respectively. The correlation between philosophy and art, established by Zambrano, Merleau-Ponty (1908-1961) and Nishida (1870-1945) opposes these dualisms. This will be exemplified in their conceptions of drawing, of the indispensable unfinishedness of the painting, and of the attention to the blank spaces in certain Japanese paintings as well as those of Cézanne. The article argues that these medial voids (Maldiney 1910-2005) are part of a mediating (Zambrano) and enlarged (Merleau-Ponty) reason, and are as essential for expression of movement as they are for creation. The poetics of reason achieves this by thus demonstrating the productivity of the dialogue between philosophy and art.

Keywords: Pictorial reason; Comparative philosophy of art; Creative Nothingness; Expression; Movement.

Sumario: 1. Razón poética y razón pictórica. 2. Entre la nada y el ser. Oriente y occidente. 3. Las pinturas y sus lugares de revelación. La nada creadora. 4. La más humana de las artes. 5. Conclusión. Referencias.

Cómo citar: López-Sáenz, M. C. (2024). El vacío que crea en pintura. María Zambrano y Oriente. *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(3), 521-531. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.90147>

¹ Este trabajo ha sido elaborado en el marco del proyecto de investigación, *La filosofía iberoamericana del siglo XX y el desarrollo de una razón plural*, PID2022-138121NB-I00.

1. Razón poética y razón pictórica

En otros trabajos hemos destacado la crítica zambrana de la angosta razón discursiva y le hemos contrapuesto la razón poética como una razón más ancha que la razón estratégica que domina en nuestra tradición. La razón poética es incluso más vasta que la razón vital orteguiana (López Sáenz, 2013, pp. 7-21). Para distinguirla de esta última, Zambrano la denomina “razón viviente” (2006, p. 132)², puesto que abarca toda la vida del ser humano haciéndose; no se limita a conceptualizarla, sino que se desarrolla con ella. Se trata de una razón generadora y *poiética*, un movimiento hacia el *logos* sumergido que clama por ser con la razón, sin dejar de “sentir la vida, donde está y donde no está” (Zambrano, 2019a, p. 121). Aquí investigaremos cómo se pone de manifiesto esta racionalidad en *Algunos lugares de la pintura*, obra editada en 1989, pero cuyo texto fundacional, “Nostalgia de la tierra” data de 1933.

Textos de este mismo año y los sucesivos componen su obra, *Hacia un saber sobre el alma*, publicada en 1950³. María Zambrano aseguraba en 1987 que en este ensayo apareció la razón poética, “la más generadora” de los otros modos de razón que se le habían descubierto: la cotidiana y la mediadora (p. 720). En un texto de ese mismo año equiparaba, como decíamos, la razón viviente con la poética, siendo ésta la que “aparece al final, si es que aparece, si es que no está en el principio” (2019a, p. 119). Esta aparente vacilación se llena de significado en el contexto de ese camino de ida y vuelta emprendido por Zambrano para constatar que lo viviente, que está en los orígenes de la conciencia, no se manifiesta nunca del todo ante ella.

Se ha dicho que la filósofa busca en *Algunos lugares de la pintura* una razón pictórica ligada a la poética (Chacón, 2015, p. 32). Yo preferiría hablar de una razón unitaria que evoluciona, que nunca deja de mediar entre los opuestos y que reúne en el *logos* las otras facultades humanas que fueron escindidas de él, particularmente la sensibilidad, por lo que es posible hablar incluso de una razón estética en Zambrano (López Sáenz, 2020, 2023; Maillard, 2017). Como puede verse desarrollada en estos trabajos, esta razón recupera el sentido originario del término *estética*, es decir, la *aísthesis* (sensación, sensibilidad) y su relación con el *logos*.

En esta línea se desenvuelven las reflexiones zambranas sobre la pintura. La pensadora no renuncia a integrar la sensibilidad y el sentir en la razón, ni el *logos* humillado en el *Logos*. Por eso, aunque no elabora una teoría estética, se ha dicho con acierto que “su razón estética constituye una nueva estética” (Micheron, 2003, p. 240) creadora de expresión y cercana a las razones cordiales (Pascal, pero, sobre todo, Machado, Scheler, Ortega) y a la razón sentiente zubiriana. Esa razón estética no es meramente biológica, no está ya dada, sino que es fruto del esfuerzo humano por descubrir la vida como realidad radical. Este esfuerzo no se agota en la construcción de teorías; como la filosofía misma, es “algo que el hombre hace” (Zambrano, [1953] 2020, p. 25), y la vida es *quehacer*. “La filosofía nace del no ser” (Zambrano, [1953] 2020, p. 27) y como búsqueda de explicación de lo que nos rodea y de revelación de lo recóndito, como dirección a una verdad que, por tanto, no es la de la adecuación de la cosa y el intelecto, sino apertura a la verdad, venga de donde venga.

La autora no cesa de buscar esta verdad incluso en el arte, concretamente aquí en la pintura: un cuadro es verdadero cuando hace ver, no cuando se le aplica determinada teoría estética. Como los otros filósofos a los que nos referiremos, Zambrano investiga la verdad más que la belleza en las pinturas y, como es sabido, llegar a la verdad es el objetivo de la razón.

Como ella, su coetáneo, Merleau-Ponty, nunca dejó de interrogarse por el origen de la verdad y vio en la pintura el paradigma de una expresión que, como la reflexión filosófica, no era ni meramente subjetiva ni simplemente representativa del objeto. Afirmaba algo que, sin duda, Zambrano hubiera suscrito: “La verdadera filosofía es aprender a ver de nuevo el mundo (...) La fenomenología tiene por tarea revelar el misterio del mundo y el misterio de la razón” (1945a, p. XVI). Ambos pensadores comprenden mejor la filosofía en sus imbricaciones con el arte, especialmente con la pintura, y también a la inversa, porque están convencidos de que la visibilidad no se reduce a lo visible, de que no se pinta sólo para ver, sino, como dice Zambrano, para “apresar mágicamente algo que huye y se escapa” (2019b, p. 218). Aprenderlo exige aprender a mirar, y “saber mirar un icono es liberar esa su esencia, traerla a nuestra vida” (2019b, p.196) para enriquecer su curso.

Ninguno de los dos era pintor, pero, como decía Merleau-Ponty, “no es ilegítimo que un profano, dejando hablar al recuerdo de algunos cuadros y de algunos libros, diga cómo interviene la pintura en sus reflexiones” (Merleau-Ponty, 1964, p. 63). Por su parte, Zambrano afirmaba que el hecho de no haber pintado demostraba lo esencial que era para ella la contemplación pictórica (2019b, p. 169). Ambos aprendieron a pensar asombrándose ante determinados cuadros que les interpelaron, contemplándolos y descubriendo sus secretos.

Como ellos, el fundador de la Escuela de Kyoto, Kitaro Nishida, también vinculó la verdad con el arte, porque buscaba una verdad más abarcadora que la epistémica, una verdad intuitiva que se revela en un movimiento de expresión, merced al cual “la creación artística no es mera creación; es un ver productivo” (Nishida, 1973, p. 27), muy cercano al mirar (Zambrano) y al reaprender a ver el mundo (Merleau-Ponty) que no puede atribuirse únicamente al genio creador. Los tres filósofos coinciden, en suma, en que la producción *poiética* no está exenta de pasividad y, en consecuencia, se oponen a los dualismos que reducen la pluralidad de la realidad siempre en movimiento. Intentan abrir un *lugar* entre ellos para restaurar así las dimensiones escindidas de la razón. Ese *lugar* puede darnos la clave de *Algunos lugares de la pintura*.

² Zambrano suele referirse a la “razón viviente”, más que a la razón vital, para destacar el carácter dinámico, no reducible al concepto de la razón con la que llegará a su razón poética. Como para Ortega, la vida es, para la filósofa, *quehacer* y, por tanto, la razón viviente también debe hacerse. Dice Julián Marías (1953, p. 62) que Ortega usa también el término “razón viviente”, una razón que es la vida en su efectivo movimiento, en su vivir biográfico, una vida que *da* razón.

³ El capítulo así titulado fue publicado previamente en 1934, en el nº 138 de la *Revista de Occidente*.

2. “Entre” la nada y el ser, oriente y occidente

La pintura es para la filósofa “un lugar privilegiado donde detener la mirada” (2019b, p. 169) y así ver con sentido. Detenerse a contemplar conlleva despejar, hacer un hueco e incluso un silencio. Estas pausas no son pasividades absolutas, sino que conforman la actividad. El diálogo las necesita para dar la palabra al otro y luego volver a nosotros mismos con más luz.

Dice Zambrano que es la luz del espíritu la que “crea el vacío, que puede ser llamado ‘nada’” (2019a, p. 115)⁴. Nada es esa ausencia de sustancia aceptada por las criaturas que se saben inacabadas y que caracteriza asimismo al fenómeno, es decir, a lo que aparece o acontece ante una conciencia. En un sentido análogo, el pensamiento budista exhorta al vaciado de yoidad y de sustantividad para acceder al *basho* (lugar) de la nada al que se refiere Nishida (2006) y desde el que se comprenden unidos los contrarios, ya que ese *topos* es el vacío que les antecede.

Como el filósofo japonés, la pensadora malagueña investiga el no-ser para encontrar en él algo originario que se ha perdido; se trata del sentir originario previo a las sensaciones, y del que surge una mirada que busca en lo invisible la razón de lo visible, o lo que lo sostiene (Zambrano, 2019a, p. 118), de la misma manera que el reverso de una hoja cuenta con la nervadura por la que circula la savia y sustenta la hoja brillante que vemos, demostrando así que lo invisible es la otra cara y la condición de posibilidad de lo visible (Merleau-Ponty, 1964, 159-60).

Zambrano se interroga tanto por los fenómenos como por lo que no aparece pero determina que haya algo, pues, “si hay cosas es sobre lo que las separa” (2019a, p. 116), sobre el vacío y, en definitiva, sobre lo que no es cosa. El vacío forma parte de los lugares de la pintura, como veremos cuando contrastemos la concepción zambraniana de los mismos con el sentido de los espacios en blanco presentes en ciertos cuadros inspirados en la tradición budista. Este ejercicio comparativo nos permitirá mostrar la importancia del vacío para una razón mediadora, dialógica y no impositiva que crea sin artificios, como una respuesta a la necesidad expresiva y ontológica de enlazar el ser y su aparecer con el no-ser, sin caer en algún tipo de monismo. Este entrelazamiento no es propio de la filosofía occidental que se interroga por el ser, a diferencia de los saberes orientales interesados por la nada. En nuestra opinión, es preciso hacer dialogar a ambas tradiciones para descubrir un *entre* oriente y occidente. Nishida, Merleau-Ponty (López Sáenz, 2022) y Zambrano han contribuido a ello.

María Zambrano estaba interesada por ambas tradiciones de pensamiento. Chantal Maillard ha escrito sobre su vinculación al budismo Zen —practicado por Nishida— basándose en las afirmaciones dispersas a lo largo de su obra (1991, p.7). Rosales ha reafirmado esta relación destacando el significativo número de libros sobre las sabidurías orientales que la filósofa atesoraba en su biblioteca (2004, p. 147). Moreno Sanz ha incardinado el modo de pensar zambraniano en el modelo ontológico no dicotómico de pensamiento oriental y auroral (2013, p. 2). La luz de la aurora, a la que se refiere Zambrano, siguiendo las metafísicas de la luz, pero también a Nietzsche, no es únicamente luz directa cegadora, sino que *germina* como “primera claridad” que va difuminando la noche; su lugar está por tanto “entre” el reino de la luz y el de la oscuridad (Zambrano, 1986, p. 67). Formenti ha considerado la práctica de la meditación como un puente entre Zambrano y oriente (2004, p. 160). Añadiría a estos puntos de encuentro la influencia de Jung en Zambrano (Jung, 2020; Dos Santos, 1999; Elizalde, 2020), basada en su común interés por ampliar la racionalidad instrumental de occidente y en pensar las profundidades de la psique.

De lo que no cabe duda es que esta pensadora comparte temas, planteamientos e incluso un estilo discursivo característico de algunos filósofos influidos o formados en las sabidurías de las que se alimentó nuestra historia de la filosofía. En *Algunos lugares de la pintura*, sólo se alude a ellas en el artículo, *Wilfredo Lam*, pintor cubano (1902-1982) cuyo padre era de origen chino, y que, siguiendo a la filósofa, pinta lo que no se ve, las cosas atraídas por una melodía antigua como las que ciertos pueblos han conservado de su vieja sabiduría” (Zambrano, 2019b, p. 280). En los cuadros de Lam —dice Zambrano—, “el espacio es el vacío que desplazan los cuerpos sutiles en su giro” (2019b, p. 280). Esto indica que el movimiento logrado por el pintor requiere huecos, presencias que no se pueden asir.

La pintura del japonés Kano Motonobu (1476-1559) refleja muy bien lo que se ha llamado el juego del vacío o de lo informe, el juego de lo que es libre. En sus cuadros, las manchas de tinta dejan a su alrededor grandes espacios en blanco que destacan el potencial infinito de la naturaleza y de nosotros mismos frente a las formas finitas. De este modo muestra el vacío como uno de los lugares (*topoi*) de la pintura. Así lo cree también Zambrano, la cual asegura que el vacío es creado por la belleza (2019b, p. 330)⁵, porque sólo cuando ella

⁴ Agradezco la labor constructiva de los/las revisores/revisoras anónimos/anónimas de este trabajo que me han recordado la gran influencia de Plotino en la filosofía zambraniana, especialmente su idea del Uno en relación con la Nada, su henadología, que tanto influyó en los místicos, tan determinantes a su vez para Zambrano. Pienso, no obstante, que, la filosofía de esta autora incorpora lo inefable, lo sensible y lo silenciado al pensamiento y al *logos*. Para darles voz, la poesía es indispensable. Estoy, plenamente de acuerdo con Villalobos en que Zambrano contempla la mística “como elemento integrante de la razón integral” (1098, p. 275).

Aunque la filósofa declara haber leído ya en 1927 la tercera Enéada de Plotino, que la salvó de sentirse negada tanto para la filosofía clara de Ortega como para el rigor filosófico de Zubiri (1988, p. 149), son sobre todo las últimas obras de esta filósofa las que más acusan la influencia del neoplatonismo. Por lo se refiere a *Algunos lugares de la pintura*, veremos que, algunos de sus últimos textos comparten la visión plotiniana de la nada creadora como luz, más que como vacío. Véase Russo, 2002.

⁵ En este fragmento de 1977, *El vacío y la belleza*, Zambrano parece definir la belleza como una Forma, en sentido platónico, porque “el ser participa de ella”; sin embargo, la belleza “pide siempre un cuerpo” (2019b, p. 330). En otro fragmento del mismo año, *La visión-la llama*, equipara la belleza con la llama, belleza como “vida de la visión” que, cuando se apaga, deja un vacío que reaparecerá “en toda aparición de la belleza” (2019b, p. 329).

aparece, aquél queda disponible como un *espacio* en el que no podemos instalarnos, pero nos invita a salir de nosotros y a unificarnos como seres corporales y, a la vez, espirituales, sentientes y expresivos, seres que siempre buscan eso que les falta y en lo que se proyectan para trascender. La pensadora se está refiriendo a un vacío cualitativo —previo al ser y al aparecer—, pero imprescindible para que algo aparezca, un vacío “eminente activo y dinámico, que constituye el lugar por excelencia donde se generan las transformaciones y donde se alcanza la plenitud” (Danés, 2004, p. 155).

El vacío no es, por tanto, algo que falta, sino un espacio entre, así como un *engendrar* —*germinar* dice Zambrano— espacios habitables. En palabras de Heidegger, “el vacío está hermanado con lo propio del lugar” (2021, p. 12/19)⁶, es decir, los huecos congregan experiencias en el lugar que es desvelado por la obra que le da cuerpo (2021, p. 12/19, p. 12/18). A diferencia de este filósofo, no obstante, Zambrano no ve la pintura como desvelamiento, sino como revelación.

En continuidad con la preocupación fundamental de la fenomenología ontológica merleau-pontiana, el vacío consistirá, para ella, en un *entre* la experiencia (visible e invisible) y, por consiguiente, en un *lugar* cuyo espacio es topológico (habitado, espacio de proximidad), análogo al de Nishida (López Sáenz, 2018), lugares que abren experiencias y revelan misterios, lugares creadores, por tanto.

3. La pintura y sus lugares de revelación. La nada creadora

Toda creación es, siguiendo a Zambrano, transformadora del ser y reveladora del misterio de lo real que habita en sus profundidades. Como ella, Merleau-Ponty descubre con Husserl que el mundo visible no es todo lo que se puede sentir, sino que tiene un interior, una vida de las profundidades (*Tiefenleben*)⁷ en la que lo invisible (el pasado y el futuro) trabaja para devenir visible y éste se nutre de aquel.

Esto es lo que significa revelación para Zambrano; es creación, pero no puro activismo, ya que requiere pausas y pasividades para abrir lugares. El pensamiento occidental las relega al dominio del no-ser, en tanto que considera al ser como ese ámbito de las cosas creadas y activas del que se ocupa la filosofía. Sin embargo, su actividad, el pensar, no sería posible sin que el sujeto tomara distancia, se detuviera en el tiempo e hiciera un hueco en él: “la persistencia del vacío, es decir, de la distancia respecto al pensar, es la que lo hace posible justamente” (Zambrano, 2022, p. 915)⁸. Se trata de un vacío espacio-temporal: espacial porque, como dice la filósofa refiriéndose a la pintura de Salinas, transforma el vacío en hueco que alberga la realidad (2019b, p. 320); temporal porque manifiesta la necesidad de situarse fuera del tiempo sucesivo, de instaurar algo inmóvil en el seno de la duración, que es el tiempo del sentir. El lugar propio del yo atento es justamente el vacío, ya que por él, el yo es libre (Zambrano, 2022, p. 214). De ahí que la nada zambranianiana no responda a esquema binario alguno, pues, como la razón poética, es libre y dinámica:

(...) no aparece fija; se mueve, se modula; cambia de signo; es ambigua, movediza, (...). Se parece a lo posible, a la sombra y al silencio (...). No es la misma, no tiene entidad, pero es activa (...). Su acción es viviente. Diríase que es la vida sin textura, sin consistencia (...) La nada hace nacer (Zambrano, 1991, pp. 168-169).

Porque hace nacer y renacer, la nada es creadora; ella permite que aparezca el fondo sagrado desde el sentir originario y a través del vaciamiento interior al que nos referimos. Lo sagrado, para la escritora, es lo que ha de ser revelado, en ese sentido mundano que ella le confiere al término. Así lo observamos en ciertos textos de los que componen su obra, *Algunos lugares de la pintura*, textos que provienen de su proyecto de escribir una obra que llevaría por título, *España, lugar sagrado de la pintura* (Chacón, 2019b, p. 161), es decir, la pintura en tanto lugar que revela algo secreto de España y, a la vez, de la pintura misma (Zambrano, 2019b, p. 216). Esta revelación no sólo la logra el realismo pictórico que, por otra parte, es tan apreciado por Zambrano, no tanto como técnica, sino como revelación de lo místico, de la vida misma del arte y de su fuerza generativa gracias a su expresión por el color y por “la luz, la no-cosa, anterior a todas las cosas que por ella existen” (2019b, p. 202).

El lugar de la pintura es análogo al de la luz: un vacío que permite que algo se presente, una forma —informe— en la que la ausencia deviene presencia. La luz natural no es capaz de ello, porque arroja demasiada claridad sobre eso a lo que se dirige; se necesita una luz *pictórica* que penetre en lo recóndito sin imponerse, llevándolo consigo a la vez que va despejando la vida oscura, las entrañas que pasan a formar parte del alma cuando ascienden. Recordemos que el alma no es, en Zambrano, la psique, sino “un medio donde entran todas las cosas haciéndose” (2019b, p. 272), una intermediaria entre el cuerpo y la conciencia, un interludio entre el ser humano y el cosmos que está más allá del ego. Para que ese *hacerse* tenga lugar, se necesitan huecos que sólo son entrevistados por una luz especial.

La luz de la pintura no es ni la claridad filosófica ni la luz solar, sino la auroral, la luz abierta como un claro en el bosque que proporciona un lugar en el que el pensamiento coincide con el sentir. Siguiendo a la filósofa, el sentir funda todo conocimiento humano descubridor de una “verdad viva”: “El sentir, ese sentir originario que es sentirse” (2019b, p. 319); no es mera palpación de las entrañas, sino “un pulso que sondea las cosas del otro lado” (Zambrano, 2019a, p. 121).

En este mismo sentido, la fenomenología comprende el sentir como el prototipo de las sensaciones dobles y de la reflexividad corporal (López Sáenz, 2013, cap. IV) por la que, por ejemplo, toco con mi mano la otra mientras siento tocarla y, por tanto, sin alcanzar nunca la coincidencia total entre la que es sujeto

⁶ Traducción modificada: entendemos *hervorbringen* como un *engendrar* lugar desde el vacío, siendo éste fundamentalmente una apertura.

⁷ Husserl habla de esta vida de las profundidades como lo uno en lo otro (*Ineinander*) (1976, pp. 120, 122).

⁸ Este vacío imprescindible para pensar es —dice la autora— algo que Ortega no ha visto (Zambrano, 2022, p. 949).

(tocante) y la que es objeto (tocado), porque en esta reflexión corpórea hay siempre un hueco (*creux*) que permite la articulación sin confusión de ambas dimensiones (Merleau-Ponty, 1964, p. 303)⁹. Merleau-Ponty explicitó esta dinámica como *le sentir*¹⁰, y, en sus últimas obras, como *se sentir* carnal¹¹. Para ambos filósofos, el sentir podría ser considerado el primero de los sentidos en la medida en que es además un sentirse mientras se está sintiendo.

El lugar de la luz que ilumina el sentir es, volviendo a Zambrano, la nada creadora: un ser vacío o informe, ya que no es ni esto ni aquello y que sólo se pone de manifiesto por la luz de la inteligencia (2019b, p. 252), porque la nada creadora no habita en un espacio objetivo, sino en una concavidad que alberga lo indiferenciado, al modo de el seno maternal. Cuando lo abandona, algo se individualiza, pero deja detrás una ausencia; entonces, la nada se niega respetando así otras posibilidades que aún están por nacer.

El lugar de la nada creadora se halla, por tanto, próximo, al *basho* nishidiano vacío de sustancia; es ese espacio comprendido como “ausencia pura que permite todas las presencias” (Zambrano, 2019b, p. 252), siendo la luz la forma de la conversión de la una en la otra, ya que “es la primera manifestación de ese ser tan cercano al no-ser que no es ni esto ni aquello: la nada creadora” (Zambrano, 2019b, p. 252)¹². En el puro espacio de dicha nada *ubica* Zambrano los dibujos de Picasso que provocan asombro y alegría al mismo tiempo. Interpreta sus líneas como luces que hacen aparecer las sombras, “trazos en el espacio de la nada” (Zambrano, 2019b, p. 253), porque la nada siempre está detrás de la línea, como el horizonte y como todo “lo que no requiere de mí para ser” (1934, p. 229).

Merleau-Ponty ve asimismo en la línea una “horadación del en-sí” (1990, p. 76) y una creación de vacío constituyente. Como él, Zambrano no considera el dibujo como algo en-sí macizo, sino como el “hueco de un cuerpo viviente” (2019b, p. 253). El hueco, como la razón, es “mediador de contrarios” (p. 254). Del mismo modo que “toda razón ha de ser mediadora entre la nada y el ser” (2019a, p.120), la línea es “mediadora entre el puro peso oscuro, ese secreto vibrante de la vida, y la luz de la que todo cuerpo es el destello” (2019b, p. 253). Al estar liberado de carne y de color, el dibujo es totalmente libre para hacer visible lo invisible. De ahí que la filósofa lo califique como la más inmaterial y libre de las artes. Abrirse, como hace el dibujo, al vacío revela, en suma, un anhelo de libertad, y no ese *horror vacui* que ha determinado toda la tradición occidental.

No sólo el dibujo, sino toda la pintura crea libremente y así revela entresijos que no pueden convertirse en objetos. Ni la mirada del pintor ni la del espectador son, por otra parte, objetivadoras, sino contemplativas de transiciones y acontecimientos. Desde mi óptica, se tornan creadoras gracias al inacabamiento constitutivo de los cuadros, a su no delimitación, que, según dice Zambrano, es fruto de la conciencia histórica del pintor, de esa responsabilidad que nace de “la angustia producida por un mundo lleno de formas acabadas y de realidades oscuras” (2019b, p. 304), pues lo macizo es tan impenetrable como lo recóndito. Cuando se los considera absolutamente contrarios, no hay solución de continuidad. En cambio, si la razón viviente los encauza, los vemos fluyendo.

Con esa intención, algunos pintores dejan sus obras inacabadas. Así obligan al espectador a articular el sentido en los intersticios, fuerzan a la mirada a detenerse en ellos esperando que le revelen el secreto de la obra. Justamente porque el cuadro es un misterio originario que pretende ser revelado y no un objeto de conocimiento, nunca puede darse por concluido; coexiste con el afán pictórico de ahondar constantemente en lo visible para llegar a lo que no se ve. Ese trabajo incesante que horada la superficie es otra de las razones del inacabamiento pictórico; evidencia de ello podría ser la atención que determinados filósofos y pintores prestan a los espacios en blanco en pintura. A juicio de Merleau-Ponty, se trata de vacíos tan significativos como los espacios llenos, pues resultan tan esenciales para el color como las pausas entre palabras lo son para el significado.

El inacabamiento esencial de la pintura no es, por consiguiente, un defecto, sino la condición de su expresividad, ya que rompe con esa visión superficial que sobrevuela los paisajes y los rostros. Cézanne es un buen ejemplo de esto; su meta era pintar el fondo de naturaleza inhumana que siempre nos acompaña a los seres humanos. Para ello, dejaba conscientemente espacios sin colorear, pues investigaba el blanco puro, el del “mantel de nieve fresca” (Merleau-Ponty, 1945b, p. 21) que siempre quiso pintar. Algo parecido sentía Zambrano ante el blanco inimitable de Zurbarán, cuyo mantel blanco en *La naturaleza muerta* se le aparecía como la nada (2019b, p. 191)¹³. No obstante, a diferencia del blanco de Cézanne, el de Zurbarán no era vacío, sino color y luz que emanaba de las cosas blancas por él pintadas (Zambrano, 2019b, p. 192) y cuya blancura o nada preludiaba la infinitud (p. 247) que los colores siempre limitan. El blanco resplandeciente de Zurbarán simboliza para Zambrano “la religión de la luz” y “el alma pura de Plotino” (Gonzalo Carbó, 2003, p. 86).

⁹ He comparado este concepto con la nada nishidiana en 2022, pp. 269 y ss.

¹⁰ *El sentir* comporta siempre una referencia al cuerpo propio y no se reduce a un modo de conocimiento; es “una comunicación vital con el mundo que nos lo hace presente como lugar familiar de nuestra vida” (...) “es el tejido intencional que el esfuerzo del conocimiento intentará descomponer” (Merleau-Ponty, 1945a, pp. 64-5).

¹¹ A diferencia de mi carne, la carne del mundo sólo es sensible, no sentiente y, por tanto, es incapaz de *se sentir* (Merleau-Ponty, 1964, p. 304).

¹² No es de extrañar que el pintor Ángel Ballesta, haya titulado una de sus exposiciones, *María Zambrano: luz y silencio* (Orihuela, Fundación Miguel Hernández, 2010) probando así, además, que la pensadora no sólo mantuvo un diálogo con algunas pinturas, sino que dejó huella en los pintores con los que dialogó.

¹³ Como se destaca en nota p. 688 de esta obra, no es posible identificar ese cuadro al que Zambrano se refiere, pues la única naturaleza muerta de Zurbarán en el museo del Prado carece de mantel. El que más se acerca a su descripción es *San Hugo en el refectorio de los Cartujos*, actualmente en el museo de Bellas artes de Madrid.

En una de sus cartas al pintor Juan Soriano (1920-2006), la filósofa reconoce que “a veces hay más luz (...) en el sin color, que en el color” (Zambrano, 2010, p. 111), pues demasiada luz puede ser cegadora como ocurre —dice— en el impresionismo. El interés zambrano por la luz tenue, la sombra y el blanco podría deberse, a que, desde 1928 lee a Tanizaki así como diversos escritos sobre el arte y la religiosidad japonesa (Santiago, 2012, p.12).

Hemos visto que los grandes espacios del lienzo que deja sin pintar Kano Motonobu son también expresivos. La tendencia oriental a suprimir el color —exceptuando el blanco y el negro que, entonces, dejan en realidad de funcionar como colores— puede considerarse un índice de la austeridad típica del Zen, pero también de la búsqueda de profundidad o de la realidad no escindida de un objeto o paisaje. Cuando se llega a ella, se produce la espiritualización de lo natural. El espacio pictórico en blanco expresa esa espiritualidad, esa serenidad (Izutsu, 1977, p. 235).

Se ha dicho, por otra parte, que el arte tradicional japonés se basa en la productividad del universo o en la *natura naturans* que se expresa a través del artista (Kojima, 1984, pp. 324-5). En ese sentido Nishida ha visto en Sesshu (1420-1506) —monje japonés cuyas formas indistintas varían según los tonos de la tinta y los *lugares blancos*— la encarnación de la reversibilidad entre la naturaleza que mueve al yo cuando pinta y el yo que la mueve pintando (Nishida, 1995, p. 184), algo que únicamente acontece cuando sujeto y objeto se unen tras olvidarse de su oposición impuesta.



Figura 1. Sesshu. *Montaña de tinta rota* (1495). Tinta sobre tela. Museo Nacional de Tokyo.

Se diría que, como ellos, Zambrano está convencida de que el vacío y los espacios en blanco contribuyen a la expresión pictórica del movimiento recíproco y del devenir que ha sido tan desconsiderado por nuestra tradición filosófica. Cuando declara que “la pintura llena el espacio y así vence la resistencia de éste a la expresión” (2019b, p. 263), parece que sólo considere expresiva la compleción, pero para que ésta se produzca, un vacío ha de ampararla. La aparente contradicción desaparece, por otra parte, si interpretamos que lo resistente es el espacio físico, mientras que la pintura lo convierte en “humano”, es decir, en un “espacio entrañable, cualitativo (...) el espacio en el que las figuras de esos cuadros de Soriano aparecen. Espacio abierto en una interioridad” (Zambrano, 2019b, p. 305), e incluso materialización del pensamiento. La autora vincula este espacio vivido con el tiempo y el movimiento; por ello, refiriéndose a la pintura de Ramón Gaya (1910-2005), asegura que sus cuadros *están* en el tiempo, antes que en el espacio, pues aparecen fluyendo, “como lugares de vida” (2019b, p. 288), sitios espacio-temporales y en devenir, es decir, lugares entre la nada y el ser.



Figura 2. Ramón Gaya. *La acequia* (1977). Gouache/papel. Museo Ramón Gaya. Murcia.

En efecto, Gaya entendía la pintura, y el arte en general, como “concauidad” que acoge la realidad, hace resonar el mensaje desligándolo de la muda plenitud” (Cammarano, 2008, p. 20), pues, en efecto, lo acabado ya no interroga ni sugiere.

Esto demuestra que la concepción zambraniana del lugar media con el vacío y es subjetiva—objetiva, como el *basho* nishidiano. Por otra parte, su interés endo-ontológico, equiparable al merleau-pontiano, le lleva a abordar la naturaleza participando en ella y expresándola, sin disociar el espacio del tiempo del ser, prefigurando eso que el filósofo francés denomina la “institución originaria del tiempo y del espacio que hace que haya un paisaje histórico y una inscripción cuasi-geográfica de la historia” (1964, p. 312).

En suma, el elemento pictórico está inmerso en el movimiento viviente y en la transformación incesante de lo existente. Por ello, Zambrano fija el nexo de sus escritos sobre la temática pictórica en “el amor a la pintura, como celebración del hecho extraordinario de su existencia” (2019b, p. 169).

4. La más humana de las artes.

Acabamos de ver que la creación es, para Zambrano, la condición del ser humano que crea transformándose. La pintura es, para ella, uno de los actos más humanos precisamente porque es el acto creador cuyo medio es la luz, “nuestro medio, el medio de la vida humana” (2019b, p. 202), la visibilidad. Este arte plástico nació con los primeros hombres en las cavernas para hacer que lo fugaz permaneciera. La pintura logra expresar el movimiento por lo inmóvil.

En *Nostalgia de la Tierra*, la pensadora apunta ya esta tesis que contraviene la teoría orteguiana de la deshumanización del arte —a la que el maestro dedicó su libro de 1925— y su correlativa des-realización del mundo, es decir, su conversión en contenido de conciencia. En contra de ello, la filósofa denuncia tanto la consideración del mundo sensible como un producto del sujeto practicada por el impresionismo, como su reducción a la “fría razón” “que fue el cubismo” (2019b, p. 172).

Cézanne se hallaba a medio camino entre ambos estilos. Reconocido por Zambrano como superador del impresionismo, luchaba contra la desaparición del motivo pictórico en sus relaciones con el aire y, para evitarlo, modulaba el espacio con colores. Frente a Zambrano, que piensa los colores como la expresión del ser humano, y lo blanco como expresión de lo no humano, dado que “dejar algo sin color es dejarlo sin la impronta del hombre” (2019b, p. 188), Cézanne parecía querer aunar el color y el vacío de color en lugar de considerar este último como una impresión retiniana. Exploraba, para ello, las posibilidades y profundidades de la visibilidad a través de un color que no estaba ya ahí, sino que emergía de la génesis de las cosas

a través de sus huecos y de los espacios en blanco entre los trazos. Los blancos de Cézanne no sólo son, por consiguiente, vacíos de color, sino, como dice Henri Maldiney, *vacíos mediales* que permiten a la mirada moverse (2012, p. 37).

Nosotros les llamaríamos “entres”. Precisamente esto es lo que denota la palabra japonesa *ma*: el “entre” espacio-tiempo que penetra todas las artes. En el paisaje artístico oriental esos intervalos vacíos se visibilizan como “las líneas de fuerza que están en cada ser y en cada cosa, las grandes vías de circulación —los vacíos mediales— del aliento/soplo (*soufflé*) universal” (Maldiney, 2000, p. 45)¹⁴.

Desde la óptica de Zambrano, es la razón la que media entre la nada y el ser, análogamente a la línea que media entre lo secreto y la luz. Su *entre* sería, a nuestro modo de ver, el vacío medial que hace de la pintura “un extraño fluir que permanece (...) no una forma de estar, sino del pasar, del pasar a ser o hacia el ser, más que hacia la realidad” (2019b, p. 200). De ahí que un cuadro siempre esté “haciéndose” (p. 217), pues es trascendencia del espacio pictórico hacia la temporalidad siempre en curso. Las obras de la pintura se mueven —trascienden— así desde su inmovilidad: “van como en un río, transcurren, pasan, suceden. Su lugar es el tiempo antes que el espacio, del que no pueden pasarse sin duda. Es característico de las pinturas ocupar el espacio “abriendo otro en el que lo pintado tiembla” (p. 218). Gracias a estas vibraciones, los cuadros nos abren a lugares temporales y así demuestran que el espacio viviente debe contar siempre con el tiempo.

Vibraciones y no otra cosa eran los errores de perspectiva que se le atribuyeron a Cézanne, pero que, en realidad, tenían la intención de interponer entre las partes del espacio una duración necesaria para llevar nuestra mirada de un cuerpo-objeto a otro y así proporcionar el sentimiento de un mundo “en el que el ser no estaba dado, sino que aparecía o traspasaba a través del tiempo” (Merleau-Ponty, 1948, p. 7). Zambrano no interpreta esa temporalidad haciendo referencia al sentimiento de mundo (*carne del mundo*, según su coetáneo francés), sino al sentir corpóreo o al fondo sensorial desde el que los diferentes sentidos se diferencian, un fondo que explica la interrelación del tacto y la visibilidad que se produce en la pintura (2019b, p. 212). En *Nostalgia de la Tierra*, exhorta a recuperar la gravedad y la expresión de ese mundo sensible, del contacto de los humanos con la tierra y de la pasividad sustentadora de ésta (2019b, p. 173)¹⁵.

Por su parte, Merleau-Ponty piensa la percepción artística como una deformación coherente de la percepción natural, como creación de una divergencia (*écart*) que puede expresarse con el blanco de la tela en medio de las manchas de color o con el ritmo logrado gracias a los vacíos entre los trazos¹⁶. Así es como la pintura expresa el movimiento sin desplazarse, por vibración del espacio en torno a líneas de fuerza o por irradiación del mundo en la tela (Merleau-Ponty, 1990, p. 77).

Maldiney ha subrayado todavía más la contribución del vacío al ritmo en la obra artística, pero, sobre todo, ha concebido el vacío como “la vía por la que adquiere sentido la plenitud, y el origen del que emana el Tao del que ha nacido el cosmos y el Soplo vital” (Ballanfat, 2021, p. 120) que crea el movimiento. *Tao* (en chino, camino de la vida) es la Vía por la que circula “el hálito Yin, el hálito Yang y el hálito del Vacío medio” (Cheng, 1993b, p. 65), el cual extrae su poder del Vacío original y promueve la transformación mutua del Yang o potencia activa y el Yin receptivo. Según dice Maldiney así es como “el Tao hace ser a los seres como son, es el ritmo del espacio-tiempo” (Maldiney, 2017, p. 111).

Aunque generalmente Zambrano considera equivalente el ritmo a la melodía, en *Notas de un Método* le concede prioridad a ésta, y juzga infernal el ritmo porque “es conceptual, está dado” (2019a, p. 31) y su continuidad no revela, no crea. Estamos convencidos de que esta concepción del ritmo sólo afecta al ritmo discursivo repetitivo, y que únicamente éste se opone a la diferencia de las variaciones que siempre implica la melodía, la cual, finalmente, también es una cadencia rítmica.

Como Maldiney, Zambrano aceptaría que el Tao es el camino más adecuado para el ser humano, esa vía o “lugar que sea ‘otro’ pero del que se pueda salir para volverse a lo ‘mismo’” (2019a, p.122), es decir, un camino de ida y vuelta al monte sagrado Lu, la vía que Chantal Maillard ha aplicado al movimiento zambrano de la expresión filosófica a la artística (1990, p. 129), y que yo propongo comprender como esa nada de la que sólo se sale si se tiene el valor de entrar en ella, es decir, entendiéndola como un vía excavada por la dialéctica viviente entre el tiempo continuo de la conciencia atenta y la discontinuidad de la realidad (Zambrano, 2022, p. 872).

Nishida ha reconocido también el papel expresivo del vacío, su capacidad para marcar esa discontinuidad en la continuidad que posibilita la comunicación. *Continuidad* significa, para el filósofo japonés, la determinación mutua entre las personas o el mundo de la expresión, cuya función consiste en unificar lo que está atomizado para enunciar su sentido. Tal expresión tiene carácter creador —no meramente reproductor— del movimiento que va de la experiencia a su expresión, un movimiento que, desde la perspectiva de Nishida, y en la senda del Tao, es el del propio individuo trascendiendo hacia el absoluto y, al mismo tiempo, hacia dentro de sí (Nishida, 2006, p. 88), como la persona zambrano trasciende.

Así es la dinámica del sentir y del ser que, como Merleau-Ponty ha mostrado, es pasivo y activo, nos afecta y actúa como detonante de nuestra actividad, pues “el ser es lo que exige de nosotros creación para que tengamos experiencia de él” (1964, p. 251). No podemos experimentarlo reproduciéndolo porque el ser

¹⁴ Cheng también subraya la relación del vacío con el aliento vital, con el principio de alternancia entre el yin y el yang y, por tanto, con el movimiento que hace del vacío “el lugar por excelencia en el que se operan las transformaciones” (Cheng, 1993a, p. 39).

¹⁵ Similar es la concepción husserliana de la Tierra como soporte de todos los cuerpos y horizonte global de sentido, desarrollada en su obra de 1934, *Grundlegende Untersuchungen zum phänomenologischen Ursprung der Räumlichkeit der Natur*. Esta obra es uno de los manuscritos husserlianos que Merleau-Ponty trabajó asiduamente: “No habría movimiento efectivo y no tendría la noción de movimiento si, en la percepción, no se pusiera a la Tierra como ‘suelo’ de todos los reposos y de todos los movimientos, más acá del movimiento y del reposo, porque la habito” (Merleau-Ponty, 1945a, p. 491).

¹⁶ El ritmo del pincel, del color y de la composición de Cézanne ha sido comparado con las resonancias del trazo oriental y las salpicaduras de tinta (Soetsu, 2015, p. 138).

no es un ente. Su experiencia es creativa en un doble sentido: como expresión del ser y como expresión de nuestro propio ser. Ahora bien, no hay creación *ex nihilo*; se crea desde lo ya sentido y desde el sentido sedimentado, dándole expresión. Toda expresión es creadora de sentido e inseparable de lo expresado. Dado que no hay un modo de expresión privilegiado, tanto el arte como la filosofía contribuyen a ella y, más todavía, su diálogo.

El movimiento de lo lleno y del vacío nace en el ser del hombre y se puede promover, pues, como dice la filósofa, “hay que dejar, a veces, a lo que nace un vacío” (2019a, p.118). El sentido ontológico de la creación se extiende a la *poiesis* artística, la cual no se limita al dominio de la estética, sino que “es la viva encarnación de una ética, no por informada menos actuante” (Zambrano, 2019b, p. 302).

Sólo una razón *poiética* será capaz de expresar esa realidad compleja que deviene, que se hace entre el ser y la nada. De ahí que “además de una actitud, la razón poética sea un acto mediante el cual se abre un espacio en el que el ser se muestra en movimiento, en el que ser y saberse ser tienen lugar simultáneamente” (Maillard, 1991, p. 13). Maillard desentraña ese movimiento como una espiral que resulta de la acción de dos fuerzas que recupera el origen y, así, hace que el movimiento prosiga en una esfera superior (p. 8). En ese proceso, las contradicciones se superan, pero antes se ha de producir un vaciamiento interior que permite captar la realidad viviente haciéndose *entre* la interioridad y la exterioridad.

5. Conclusión

Los lugares de la pintura contribuyen a eso que Zambrano le pide a la filosofía: saber contemplar, es decir “saber mirar con toda el alma, con toda la inteligencia y hasta con el llamado corazón” (2019b, p. 196). El saber sobre el alma es un saber marcado por el *ordo amoris*. Su raíz se halla en el ser carnal y viviente del corazón que habita en la profundidad, en “ese espacio que sentimos crearse” (Zambrano, 2008, p. 68) y del que no somos hacedores. Ese espacio es la profundidad. El corazón la promueve porque es sede de intimidad y convierte en entrañable todo lo que anida en él.

El lugar del saber zambraniano sobre el alma no es otro que la filosofía, pero ¿cuál es el lugar de la filosofía? Zambrano responde yendo a los orígenes, cuando la filosofía era una actividad, el vivir verdadero, cuando Sócrates encarnaba su lugar en las calles de la ciudad (Zambrano, 1964).

Hemos visto que la escritora se interesaba por la vinculación del tiempo con el espacio, o mejor, por la conexión del lugar con los lugares. Lugares espacio-temporales, simultaneidad espacio-tiempo, exilio temporal-espacial. Constatada la pluralidad de los tiempos de la vida humana y la sincronía necesaria para la vida de los seres humanos, *sincronía* como tiempo propio y como el “corazón del tiempo, que con su latir sujeta y unifica, sincroniza las diversas series del tiempo vividas a la vez por el sujeto” (2022, p. 897). Para ella, la integridad espacio-tiempo es la vida.

Coincide en ello con Nishida y con Merleau-Ponty que nos enseñan a mirar con el ojo tanto como con el espíritu, contemplando y expresando. El último cree que la percepción es ya expresión y se propone llevar la experiencia a la expresión de su propio sentido. Experiencia es, ante todo, la del cuerpo vivido. Los dos filósofos lo vinculan con el espacio, denostado generalmente por la filosofía, con la experiencia vivida y situada espacio-temporalmente. Por su parte, Zambrano considera que el tiempo es el flujo en el que se inscribe toda experiencia, todo percibirse “de estar incorporado al lugar que el sujeto habitaba: su cuerpo, desde donde limitado, encerrado y defendido a la par, asiste y se sostiene la pre-existencia” (2022, p. 856). De la misma manera que para vivir el tiempo como un todo es necesario rescatar el pasado, entendido como lo que ya no-es, es decir, como el no-ser de lo vivido, también es preciso completar la experiencia con la percatación de lo oculto y lo negativo (2022, p. 856).

La expresión pictórica, como toda otra modalidad de expresión, lo intenta y, así, crea. Si el silencio es constitutivo de la expresión y de la comunicación humana, el vacío en pintura contribuye a expresar y a crear sentidos. Posibilita el movimiento experiencial y expresivo que es nuestra vida y el devenir que, contra Parménides, no está exento ni de razón ni de ser. El vacío nos reconcilia con el tránsito y tiene un sentido constitutivo de la obra, de su expresión y de la experiencia estética misma, pues la intención de ésta es presentar algo que se va configurando en las relaciones. En ese movimiento relacional se halla la génesis de la creación, pero necesita el vacío para darse. En su lugar sin lugar, tan alejado de la nada nihilista de occidente, se produce la sincronía entre el moverse y el ser movido que, como dirá Zambrano, se opera gracias al amor (2019a, p. 70), cuyo centro es el sentir originario. No es el *logos* el que nos lleva a ese núcleo que constituye el ser, sino el corazón y sus razones cordiales.

Frente a la metáfora de la luz, definitoria de la razón occidental, Zambrano opta por la metáfora del corazón¹⁷. Él también tiene “huecos, habitaciones abiertas” (Zambrano, 2018, p. 109) que dejan pasar la sangre a cuyo movimiento él contribuye latiendo. La contemplación pictórica le deja latir como deja ser al movimiento; a la vez, el sujeto (ya sea artista o receptor) se desapropia de sus razones discursivas para adentrarse en el cuadro.

El corazón es un lugar interior, el centro activo de las entrañas y la sede del sentir. “Pasividad activa. Mediador sin pausa” (Zambrano, 2019a, p.121). Desde sus profundidades puede irradiar una luz tenue si se abre y acrisola esa luz cegadora que viene de fuera hacia la caverna en la que nos hallamos, esa concavidad que nos dio morada en sus sombras, esas sombras que quisimos trascender pintando, ya fuera con colores o palabras.

¹⁷ Metáfora no es, para esta autora, una figura retórica, sino “una forma de relación que va más allá y es más íntima, más sensorial también, que la establecida por los conceptos” (2019a, p. 114).

Referencias

- Ballanfat, E. (2021). *L'Espace vide. Phénoménologie et chorégraphie*. Zeta Books.
- Cammarano, L. (2008). Gaya: la elegancia del realismo. En AA. VV. *Ramón Gaya, antológica 1948-99* (pp. 29-32). Museo R. Gaya.
- Chacón, P. (2015). La pintura como lugar de revelación en María Zambrano. *Aurora* 16, 28-41.
- . (2019b). Presentación. *Algunos lugares de la pintura*. En *Obras completas IV. Tomo 2* (pp. 153-166). Galaxia Gutenberg.
- Cheng, F. (1993a). *Vacío y Plenitud* 1979. Siruela.
- . (1993b). *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Siruela.
- Danés, C. (2004). El vacío y la belleza (en *Algunos lugares de la pintura*). *Aurora* 6, 153-156.
- Dos Santos, M. J. (1999). Los subterráneos del yo: Zambrano/Jung. *Thémata*, 22, 273-279.
- Elizalde, M. (2020). Otros lugares de la razón: las investigaciones de C. G. Jung y M. Zambrano. *Antígona* 7, 44-60.
- Formenti, A. (2004). Vías paralelas entre Zambrano y la tradición oriental; del *camino recibido* al *camino místico*. *Aurora*, 6, 157-162.
- Gonzalo Carbó, A. (2003). El cuadro como espejo luminoso. *Aurora*, 74-89.
- Heidegger, M. (2021). *Die Kunst un der Raum* 1969. *El arte y el espacio*. Herder.
- Husserl, E. (1976). *Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*. Husserliana VI, M. Nijhoff.
- Izutsu, T. (1977). The Elimination of Colour in Far Eastern Art and Philosophy. En *Philosophy of Zen Buddhism*. (pp. 221-251). Imperial Iranian Academy of Philosophy.
- Jung, C. G. (2020). *Psicología de la religión oriental*, Trotta.
- Kojima, H. (1984). A Glimpse of the Fundamental Nature of Japanese Art. En Tymieniecka, A-T. (edra.) *Phenomenology of Life in a Dialogue Between Chinese and Occidental Philosophy*. (pp. 323-7) D. Reidel.
- López Sáenz, M^a C. (2010). Razones estéticas. Zambrano y Merleau-Ponty. *Boletín de estudios de filosofía y cultura M. Mindán*, 205-232.
- . (2013). *Dos filosofías del sentir. M. Merleau-Ponty y M. Zambrano. Perspectiva fenomenológica*. Akademikerverlag.
- . (2018). An Approach to Comparative Phenomenology: Nishida's Place of Nothingness and Merleau-Ponty's Negativity. *Philosophy East and West*. 68 (2), 497-515 <https://doi.org/10.1353/pew.2018.0043>
- . (2022). El lugar de la nada en la filosofía. *Entre la conciencia y el mundo*. En Yuste, P. (edra.) *La otra mirada. Filosofías de la India, China y Japón* (pp. 103-131). Dykinson.
- . (2023). De camino al sentir por la Aisthesis y el logos que la habita. En diálogo con Renaud Barbaras. *Escritos de Filosofía* (2023) 11, pp. 145-170. <https://plarci.org/index.php/escritos>
- Maillard, Ch. (1990). *El monte Lu en lluvia y niebla. María Zambrano y lo divino*. Diputación de Málaga.
- . (1991). María Zambrano y el Zen. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 490, 7-19.
- . (2017). *La razón estética*. Galaxia Gutenberg.
- Maldiney, H. (2000). *Ouvrir le rien. L'art nu*. Encre marine.
- Maldiney, H. (2012). *L'art, l'éclair de l'être*. CERF.
- Maldiney, H. (2017). *Art et existence*. 1985. Klincksieck.
- Marías, J. (1953). *El existencialismo en España*. Editorial Universidad de Colombia.
- Merleau-Ponty, M. (1945a). *La phénoménologie de la perception*, Gallimard.
- . (1945b). La doute de Cézanne 1945. En *Sens et non-sens*. (pp. 13-34) Gallimard, 1996.
- . (1948). *Causeries*. http://vventresque.free.fr/IMG/pdf/Merleau-Ponty_Causeries
- . (1964). *Le visible et l'invisible*. Gallimard.
- . (1990). *L'Oeil et l'Esprit* 1964. Gallimard.
- Micheron, C. (2003). Introducción al pensamiento de María Zambrano. *Logos. Anales de metafísica* 36, 215-244.
- Moreno Sanz, J. L. (2013). El logos oscuro en María Zambrano https://ibnarabisociety.es/Scripts/Documentos/junio2013/El_logos_oscuro_en_Maria_Zambrano.pdf
- Nishida, K. (1973). *Art and Morality* 1923. University of Hawaii.
- . (1995). *Indagación del bien*. Gedisa.
- . (2006). *Pensar desde la nada*. Sígueme.
- Rosales, A. M. (2004). El elemento zen-trico en el pensamiento de María Zambrano. *Revista Hispánica Moderna*, 57, 147-157.
- Russo, M. T. (2002). Trascendencia y transparencia: la metáfora de la luz en el pensamiento de Zambrano. *Aurora*, 113-6.
- Santiago, F. (2012). Introducción. En Zambrano, M. *Cartas inéditas (a Gregorio del Campo)* (pp. 7-54). Linteo.
- Soetsu, Y. (2015). Between Revolutionary and Oriental Sage: Paul Cézanne in Japan. *Japan Review* 28, 113-151.
- Villalobos, J. (1998). La razón poética en Zambrano como razón radical. *Cuadernos sobre Vico* 9/10, 271-279.
- Zambrano, M. (1934). Desolación y entusiasmo. Límite de la nada. En *Obras Completas VI* (pp. 227-229). Galaxia Gutenberg, 2014.
- . ([1953] 2020). Apuntes sobre la acción de la filosofía. *Monograma*, 7, 25-52.
- . (1964). El lugar de la filosofía, *Educación*. XIII, 11, 76-9.
- . (1986). *De la Aurora*. Turner.
- . (1987). A modo de autobiografía. En *Obras Completas VI* (pp. 715-727). Galaxia Gutenberg.

- . (1988). Emisión televisiva. Entrevista de Zambrano a cargo de P. Trenas. *Duoda* 25, 2003, 141-165.
- . (1991). *El hombre y lo divino*. Siruela.
- . (2006). La filosofía de Ortega y Gasset (1956). En Tejada, R. (ed.) *Escritos sobre Ortega* (pp. 129-139). Trotta.
- . (2008). *Hacia un saber sobre el alma* 1950. Alianza.
- . (2010). *Esencia y hermosura*. Galaxia Gutenberg.
- . (2018). *Claros del bosque. Obras Completas IV, Tomo 1* (pp. 55-172). Galaxia Gutenberg.
- . (2019a). *Notas de un método* 1989. En *Obras Completas IV, Tomo 2* (pp. 3-153). Galaxia Gutenberg.
- . (2019b). *Algunos lugares de la pintura* 1989. En *Obras completas IV. Tomo 2* (pp. 153-356). Galaxia Gutenberg.
- . (2022). *Los sueños y el tiempo*. En *Obras Completas III* (pp. 830-956). Galaxia Gutenberg.