

Carlos Losilla

Universitat Pompeu Fabra
carloslosilla5@gmail.com

*Fantasmas de algo: «Claros del bosque»
y el cine español de la transición*
*Ghosts of something: “Claros del bosque”
(Glades of the forest) and Spanish
cinema of the transition*

Resumen

El presente artículo pretende situar el *Claros del bosque* (1977) de María Zambrano en el momento de su aparición y relacionarlo con el cine español de la Transición, desarrollando la hipótesis de que la muerte de Francisco Franco da lugar a un vacío, a un tiempo sin tiempo, cuyas imágenes fílmicas podrían vincularse con la tradición mística de la que procede el libro.

Palabras clave

Franquismo, Transición, Claros, tiempo, sueño.

Abstract

This essay seeks to place María Zambrano's *Claros del bosque* (1977) in the moment of its appearance, relating it to the Spanish transition's cinema and developing this hypothesis: Franco's death provoked a void, a time without time, whose cinematic images could relate to the book's mystic tradition.

Keywords

Francoism, transition, forest glade, time, dream.

Recepción: 30 de junio de 2020
Aceptación: 15 de octubre de 2020

Aurora n.º 22, 2021, págs. 42-52

1. Tras el documental, se realizó una exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid que pudo verse del 16 de octubre de 2019 al 19 de enero de 2020, con el título *María Zambrano y el Método de los claros. Cuaderno de notas para un ensayo en imágenes* (www.circulobellasartes.com/exposiciones/maria-zambrano-metodo-claros-cuaderno-notas-ensayo-imagenes/).

En el documental que José Manuel Mouriño dirigió sobre María Zambrano en 2019 titulado *María Zambrano. El método de los claros*,¹ se habla del exilio como ruina y resto, huella de lo que no pudo ser. Por supuesto, ello aparece en ese contexto con motivo de la Zambrano exiliada, de aquella mujer que a partir de ese momento siempre se sintió mirada como parte de los restos de una España que no pudo ser. Y el presupuesto en cuestión es una de las bases fundacionales de *Claros del bosque* (1977), que gestó en su exilio más íntimo, en La Pièce, donde residió desde 1964 hasta 1978. Curiosamente, como destaca también Mouriño en su documental, solo cuatro años antes, en 1973, se había estrenado *El espíritu de la colmena*, la película de Víctor Erice, que igualmente parte de las diversas formas del exilio para esbozar un somero retrato no solo de la España de la posguerra civil, como podría parecer a primera vista, sino también, y sobre todo, de la entera España franquista, un conglomerado conceptual y emocional que va más allá del ámbito estrictamente histórico y político.

Tanto *Claros del bosque* como *El espíritu de la colmena* se centran en una mirada que busca, o que se muestra receptiva ante la posibilidad de esa búsqueda. En el primero, alguien que quiere pensar encuentra su lugar en los laberintos de la naturaleza, en los obstáculos que interpone, pero también en las facilidades que da, por decirlo así, en los «claros» que ofrenda para que se produzca la apertura, la expansión. Y a su vez, esos enclaves, en principio meramente geográficos, o incluso geológicos, parecen dispuestos a establecer conexiones entre sí, a trazar un trayecto que los recorra y abra camino a ese pensar, por zigzagueante que sea y precisamente para que el pensamiento se trascienda a sí mismo. En la segunda, en *El espíritu de la colmena*, alguien que quiere saber, ya sin necesidad de pasar por el pensamiento, se da de bruces con el cine, con una imagen reveladora y epifánica, a partir de la cual emprende otra búsqueda que también pasará por un bosque y por uno de sus claros, al lado de un lago. Y a su vez, del cine al claro del bosque, culminará un itinerario que conducirá a esa protagonista de un exilio a otro: del que soportan sus padres, perdedores de la guerra y de su propia existencia, al que se anuncia para ella misma, exiliada de sí por la doble «maldición» del ansia de saber y el conocimiento trascendente que procura.

Ambas propuestas, el libro de Zambrano y la película de Erice, se hacen públicos precisamente en ese tiempo en el que España está pasando de la dictadura a la democracia, en ese período que se conoce, históricamente, como la Transición. Cuando se estrena *El espíritu de la colmena*, Franco aún no ha muerto, pero el proceso está ya en marcha. Cuando se publica *Claros del bosque*, el país parece estar alejándose progresivamente de aquellos años oscuros. Pero ¿qué significa ese adjetivo, «oscuros» —por otro lado, más bien tópico—, en relación con ese tiempo? ¿Y qué tiempo viene luego, cuando todo, supuestamente, deja de ser «oscuro»? Esas son las preguntas a las que intentan contestar, cada una a su manera, y entre otras muchas labores que se encomiendan a sí mismas, tanto *El espíritu de la colmena* como *Claros del bosque*. Pero no solo ellas, por supuesto. Hay toda una tendencia del cine español de la Transición, digamos que desde 1973 hasta 1981 —cuando el fallido golpe de Estado de Antonio Tejero y sus secuaces cerró el período de un portazo—, que emprende esa investigación. Y no lo hace hablando explícitamente de lo que está ocurriendo, o recurriendo al modo histórico, sino, sobre todo, intentando caracterizar ese tiempo de transición precisamente a través de las costuras que deja al descubierto: los límites de una nebulosa, la frontera entre el sueño y la vigilia, el paso a otro estado visto como una suspensión que da la impresión de alargarse indefinidamente. El franquismo, y el despertar de aquel sueño incomprensible, es visto, así, como un tiempo sin tiempo, como si el régimen hubiera encontrado una fórmula mágica para anularlo sin interferir en su transcurso: «Un puro transcurrir en que el tiempo se libera de esa ocupación que sufre de hechos y sucesos

2. Zambrano, M., *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1986, parte III, sección «El transcurrir del Tiempo. La musicalidad», pág. 47.

3. Referido en Mouriño, J. M., *El método de los claros*, España, 2019.

4. Zambrano, M., *Claros del bosque, op. cit.*, parte VI, sección «La palabra del bosque», pág. 85.

5. *Ibidem*, parte VI, sección «El concierto», pág. 97.

que sobre él pasan», según palabras de Zambrano en *Claros del bosque* (1977).²

Se trataría, para el cine de ese período, de crear un «mundo intermediario entre ser y no ser»³ que fuera también una transición, precisamente una transición, entre un universo que debería ser ya desalojado y otro que tendría que empezar a habitarse, entre esa infancia simbólica que no se quiere abandonar y la edad adulta que atrae y fascina, pero también provoca un cierto temor, entre el fascismo y la democracia. Por eso, en buena parte, el cine de la Transición española está lleno de hombres y mujeres que se resisten a madurar, aparece sumergido en una atmósfera onírica que oculta parcialmente lo real, se entrega al recuerdo y la rememoración, o se deja atrapar en las inextricables redes de la memoria, como la única forma posible de permanecer en un *entre* que no es ni pasado ni presente, sino una rara variante de la ensoñación. En *El desencanto* (1976), de Jaime Chávarri, el viejo caserón familiar crea ese espacio alucinado en el que los fantasmas del pasado impiden llevar a cabo el rito de paso. En *Los restos del naufragio* (1978), de Ricardo Franco, una inverosímil residencia de ancianos sirve de refugio para los sueños perdidos de las nuevas generaciones, actúa como un gran teatro del mundo en el que se representan los deseos que ya nunca se harán realidad. En *Sonámbulos* (1978), de Manuel Gutiérrez Aragón, la militancia política en la clandestinidad es el universo mágico que los protagonistas se niegan a abandonar, como si cruzar la frontera supusiera, como así termina sucediendo, la desaparición. Curiosamente, estas tres películas podrían intercambiar sus títulos sin que se produjeran cambios graves en sus respectivos significados.

¿Podría decirse que la gran habilidad del nacionalcatolicismo consistió en manipular una cierta tradición cultural española hasta deformarla y someterla, introducirla en el territorio de lo siniestro? Ahí podríamos encontrar, en terrorífico batiburrillo, a Teresa de Jesús y José Antonio Primo de Rivera, a Juan de la Cruz y el general José Millán-Astray, la mística del Siglo de Oro reconvertida en Formación del Espíritu Nacional. También hay algo, en el pensamiento de María Zambrano, que la libera de la estrechez de los conceptos, pero igualmente la sitúa al borde de un abismo incierto regido por el «silencioso palpitar, la música inesperada».⁴ La vida, eso que vivimos diariamente, es solo una superficie por la que nos deslizamos, y de la cual solo importa su meta, la llegada al ser. La música, en cambio, el rumor que atrae hacia el otro lado, conduce a la palabra, «que puede ser un modo de silencio».⁵ Música, palabra y silencio constituyen la tríada de elementos básicos sobre la que se asienta cierto cine de la Transición, en contra del ruido y el estrépito propios del cine franquista anterior, desde las películas imperiales de los años cuarenta hasta la cháchara sainetesca de la comedia desarrollista en los sesenta. Ya en esta última década, sin embargo, algo empieza a apaciguarse y calmar-

se en ese paisaje, y es precisamente, en misteriosa paradoja, aquello que procede de la cultura pop, el baile como trance y arrobamiento, incluso el grito como embeleso hipnótico que aniquila la banalidad del lenguaje instituido. Aquellos momentos que, en las películas de Marisol o Pili y Mili, propician el movimiento desenfrenado y la danza ritual tienen más que ver con el cine moderno instaurado entonces en el resto de Europa que con aquellos otros que ilustran, a veces un tanto mecánicamente, las sombrías peripecias de los héroes del nuevo cine español, en el fondo una maniobra del régimen para prestigiarse en los festivales de cine.

No es de extrañar, en ese sentido, que fuera Iván Zulueta quien se encargara de dirigir la obra maestra del género. *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969) supone la culminación de esa tendencia por la vía del exceso musical y gestual, pero también de la aniquilación de toda referencia al realismo un tanto esquemático que lucía la mayor parte del cine español de *qualité* de la época. Como sucede en sus cortometrajes posteriores —sobre todo de *Mi ego está en Babia* (1975) a *Leo es pardo* (1976), pasando por *Aquarium* (1975), filmados en la mismísima frontera entre uno y otro régimen político, en un intento de captar ese momento en el que el cambio se ve obligado a reflejarse estéticamente, y en el que la figura del padre desaparece para dejar ver el desamparo de sus hijos—, Zulueta utiliza la quietud, a veces incluso el aburrimiento, para convertirlos en movimiento interior, en un vaivén continuo parecido a esa «pasividad activa» de la que hablará luego Zambrano. En *Aquarium*, un hombre joven deambula por un apartamento como si no supiera qué hacer. Y lo que sigue es una sucesión de revelaciones en clave psicodélica: posa la mano sobre la pantalla del televisor, mientras se emiten dibujos animados, y es como si una corriente eléctrica le atravesara el cuerpo; pone música en el tocadiscos y se entrega a una danza desenfrenada; ve el final de *La novia de Frankenstein* (*The bride of Frankenstein*, James Whale, 1933) en la misma pantalla de antes, que ahora se convierte en un receptáculo de imágenes frenéticas...

¿Por qué, dos años después de *El espíritu de la colmena*, que utilizaba una película anterior de Whale, *Frankenstein* (1932), como motivo poético de la transformación de la niña protagonista, ahora Zulueta decide acudir a su continuación con fines más bien opuestos? Pues mientras que *Frankenstein* es una película por completo clásica y equilibrada, que extrae su lirismo de un estilo armónico y contemplativo, *La novia de Frankenstein* opta por el desenfreno, el montaje rápido y una imagería futurista, más cercana a Serguéi Eisenstein que a David W. Griffith. En el caso de Zambrano, también podríamos decir que la «respiración del ser» que anima *Claros del bosque* había adquirido formas distintas en ciertas partes de *Filosofía y poesía* (1939), donde precisamente se caracteriza el infierno como «el lugar donde no

6. Zambrano, M., *Filosofía y poesía*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1993, pág. 33.

7. Zambrano, M., *Claros del bosque*, op. cit., parte VII, sección «La adoración de la Luna. La cicuta», pág. 111.

8. *Ibidem*, parte VII, sección «La Medusa», pág. 115.

se espera» porque «la poesía es embriaguez y solo se embriaga el que está desesperado y no quiere dejar de estarlo» o el que «hace de la desesperación su forma de ser, su existencia». ⁶ El protagonista de *Aquarium* exhibe la misma «embriaguez» que la criatura de *La novia de Frankenstein*, mientras que ambas películas, por sí mismas, se muestran ante sus espectadores como vertiginosos viajes hacia el delirio que acaban en un estado de ebriedad y estupefacción. Si Ana, la niña de *El espíritu de la colmena*, avanza hacia ese conocimiento en silencio, apenas susurrando, el extraño ser andrógino de *Aquarium* lo alcanza mediante el movimiento y la agitación. Los dos, sin embargo, utilizan el mismo «método de los claros», por mucho que los breves reposos que les ofrecen los respectivos bosques por los que se mueven sean muy distintos: silenciosos y retraídos, en el primer caso; tensos y vibrantes, en el segundo.

Las transformaciones interiores de Ana en *El espíritu de la colmena* tienen lugar a la luz de una gran luna. Las idas y venidas del desconocido que camina por *Aquarium* parecen estar condicionadas por unas nubes veloces que cruzan el cielo de Madrid. El entorno natural sirve de marco y de algún modo provoca el éxtasis de sus habitantes, que a su vez procede siempre de un intenso silencio: no en vano la película de Zulueta está filmada en Super 8 y sin sonido. Zambrano, en *Claros del bosque*, describe estos momentos como sumergidos en «una luz acuosa y ambarina que la luna parece emitir», ⁷ instantes de plenitud iluminados por un extraño resplandor: ¿el mismo que se esparce tenuemente por el apartamento donde se desarrolla esa película precisamente titulada *Aquarium*? ¿O el que surge de la casa de Ana, de sus cristales hexagonales, en los anocheceres de invierno de *El espíritu de la colmena*? Esa figura del acuario, de la «luz acuosa», que alude a una vida quieta y como a la espera de una revelación, o que describe una existencia detenida en el tiempo, *entre* el agua y el aire, o que parece emitirse desde «el fondo insondable de las aguas del sueño» para partir en busca de «un saber sobre el tiempo, sobre las aguas del tiempo», ⁸ se encuentra también en *In memoriam* (1977), de Enrique Brassó, donde un cuento de Adolfo Bioy Casares sirve de inspiración para una historia de personajes cerrados sobre sí mismos, incapaces de abrirse al mundo, cuya única liberación se produce en un momento de confusión temporal, en un *travelling* circular donde quedan reunidos pasado y presente, esas dos dimensiones que la España posfranquista aún no tiene muy claras.

El tiempo y el sueño, y las relaciones entre ambos, dominan el cine de la Transición hasta convertirlo en una narrativa que parece querer ignorar lo que sucede en aquellos momentos, todo lo que atraviesa como un grito feroz la España convulsa de los años setenta. Por supuesto, algunos de los acontecimientos históricos más traumáticos saben encontrar su traslación a la pantalla, desde

la matanza de los abogados de Atocha en *7 días de enero* (1979) hasta el atentado que terminó con la vida del almirante Luis Carrero Blanco en *Operación Ogro* (1979). También los asuntos más problemáticos de aquel presente encuentran su lugar cinematográfico, por ejemplo, en las películas de Eloy de la Iglesia, desde las cloacas de la nueva política parlamentaria (*El diputado*, 1978) hasta la degradación del «desarrollismo» imaginado por Franco y sus tecnócratas (*Miedo a salir de noche* y *Navajeros*, ambas de 1980). No obstante, tanto en el caso de la *historia* como en el de la *actualidad*, se trata de intentos tímidos, que no crean escuela, que ni siquiera resultan representativos y que, además, parecen situarse, paradójicamente, fuera de su tiempo, por lo menos desde la perspectiva de la puesta en escena. La película *7 días de enero* fue dirigida por Juan Antonio Bardem, cuyos días de gloria quedaban ya muy lejanos, mientras que *Operación Ogro* tuvo que acudir, para poder llegar a buen puerto, a un realizador extranjero, el italiano Gillo Pontecorvo, otro ilustre veterano. En cuanto a Eloy de la Iglesia, no era precisamente un cineasta afecto al realismo, y su afición a las narrativas populares, del folletín a la fotonovela, acaba siendo más un precedente del primer Almodóvar que una continuación del academicismo naturalista de buena parte del cine anterior.

Al contrario, los directores jóvenes, aquellos que dieron inicio a sus filmografías en los años sesenta y setenta, prefirieron el camino de la fábula metafórica y el cuento maravilloso, del relato de iniciación y la novela ejemplar. Ya *El espíritu de la colmena* era algo así: el aprendizaje moral de Ana a través de las tinieblas del franquismo, visto como un enjambre insidioso y vampírico. *La prima Angélica* (1974), de Carlos Saura, acudía a la superposición entre pasado y presente para trazar un malicioso paralelismo entre la guerra civil española y el tardofranquismo, como si nada hubiera cambiado, como si el régimen también hubiera instaurado un tiempo único e inalterable. *Furtivos* (1975), de José Luis Borau, veía España como un bosque insondable y misterioso, regido por fuerzas oscuras, cuyo más luminoso claro solo sirve para que un hijo mate a sangre fría a su madre, como si la imagen goyesca de Saturno devorando a sus hijos se volviera del revés. El tiempo que separa el período franquista de la Transición es un tiempo mítico, como también lo era el anterior y lo será el inmediatamente posterior, instaurado por un ogro feroz, envuelto en las neblinas de los sueños y las fantasías oníricas, aquellas de las que a veces resulta imposible despertar. En *Cría cuervos* (1975), también de Carlos Saura, la ensoñación hace el tono, de manera que resulta imposible distinguir lo vivido de lo soñado, y mucho menos de lo recordado. Por un lado, «el tiempo se libera de esa ocupación que sufre de hechos y sucesos que sobre él pasan».⁹ Por otro, «puede hasta sentirse vivir más y más verdaderamente en sueños que en la vigilia».¹⁰

9. *Ibidem*, parte III, sección «El transcurrir del tiempo. La musicalidad», pág. 16.

10. Zambrano, M., *Los sueños y el tiempo* [1984], Madrid, Siruela, 1992, pág. 32.

11. Estamos cerca, creo, de la «forma-sueño» a la que alude Virginia Trueba en «Imágenes de la misericordia. Un posible diálogo de María Zambrano con el cine europeo de posguerra» (*Aurora, Papeles del Seminario María Zambrano*, n.º 14, 2013), el texto que más explícitamente habla de la relación entre la pensadora y el cine antes de *Claros del bosque*.

12. Zambrano, M., *Claros del bosque*, op. cit., parte VI, sección «Antes de que se profiriesen las palabras», pág. 82.

13. *Idem*.

14. *Idem*.

La escritura resultante de ese estado de ánimo colectivo, plasmado en el cine de la época más que en ningún otro arte, seguramente gracias a la condición ingravida y flotante de todo relato en imágenes, reniega de la narración convencional y de los mecanismos causa-efecto para sumir a su espectador en algo así como un estado de duermevela. Al desaparecer los nexos de unión entre las partes, al liberarse de la rigidez estructural, al quedar cancelado eso que Miguel de Molinos, tan admirado por Zambrano, llamó la «reflexión», y al alentarse los modos más «contemplativos» de la mirada, todo queda sumergido en una especie de flujo temporal que nos obliga a desplegar otro tipo de modalidades perceptivas.¹¹ Ya en los años sesenta, en el llamado «cine de la modernidad», autores como Alain Resnais o Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman o Andréi Tarkovski, inventaron nuevas maneras de mostrar y narrar regidas por las rupturas temporales, la confusión entre realidad y sueño, y la creación de texturas y ambientes difusos. Y esas nuevas configuraciones pasaron a los setenta, los años del gran malestar, tras el fracaso de todas las utopías, en forma de estructuras fílmicas sometidas a tal tensión que en muchas ocasiones acababan exhibiendo sus suturas como parte integrante del propio relato. *Claros del bosque* comparte con el cine «moderno» esa condición en apariencia deslavazada, en realidad dirigida a un objetivo muy concreto: convertir la imagen, tan problemática en ese libro, en una entidad parecida a la palabra tal y como la ve Zambrano. Del mismo modo en que los «claros del bosque» permiten llegar a concebir «palabras no destinadas al sacrificio de la comunicación»,¹² rescatar «la verdad de la muchedumbre de las razones»,¹³ gran número de películas producidas durante la Transición, mientras se gesta y se publica ese libro mayor, intentan tomar el mismo camino a la búsqueda de una imagen trascendente, «sin frontera», un «orden sin sintaxis» que se muestra a sí mismo, en ocasiones, «rompiendo la concatenación».¹⁴

Elisa, vida mía (1976), de Carlos Saura, quizá sea, junto con *El espíritu de la colmena*, la película más elocuente al respecto. Al principio, una voz masculina recita una narración conjugada en femenino. Al final, una mujer se encarga de recuperar el relato y hacerlo suyo, consiguiendo que, ahora sí, todo encaje. Pero ¿realmente encaja? Pues ese pequeño fragmento literario ha sido escrito por el hombre que lo declamaba al principio refiriéndose a su hija, que es quien lo *dice* al final. Lo que importa es la palabra, que va pasando de una voz a otra para hacerse cada vez más fuerte, pero sobre todo la posibilidad de ir más allá con el fin de que ella misma ponga en duda su propio estatuto. *Elisa, vida mía* propone sentidos que se desmienten de inmediato, conceptos que nunca llegan a tomar cuerpo, historias que no culminan, argumentos y tramas que dan vueltas y vueltas hasta desaparecer en el vacío. Hay sueños que parecen recuerdos y viceversa, el tiempo avanza y retrocede muchas veces sin previo aviso, el pasado y el presente se confunden, pero también las identidades del padre y de la hija, ambos encerrados en

un viejo caserón «en algún lugar de la meseta castellana», como rezaba el rótulo inicial de *El espíritu de la colmena*, y en un entorno muy parecido al que se hace presente en algunas fotografías que se conservan de La Pièce, tal como se muestran, por ejemplo, en *El método de los claros*. El título, tomado de unos versos de Garcilaso de la Vega,¹⁵ remite a una ausencia, a una soledad esencial, la situación ideal para que se manifieste eso que «está más allá propiamente de lo que se llama pensar».¹⁶ Y que en la película se transfigura en un flujo muchas veces formado más por «visiones» que por imágenes: la recreación de un asesinato reciente, supuestamente acaecido en las inmediaciones de la casa, acaba siendo asumido por la protagonista, que en un sueño, o quizá en una fantasía, presta su rostro a la víctima; la rememoración del momento en que el padre abandonó a su hija, cuando esta aún era pequeña (interpretada por Ana Torrent, la actriz infantil de *El espíritu de la colmena*), pierde poco a poco la condición de recuerdo para adentrarse en el territorio de la fantasía...

Película «visionaria», tal como pedía Zambrano al arte, *Elisa, vida mía* trasciende así la imagen como indicio del mundo para convertirla en puro devenir. Y su construcción cíclica, repetitiva, genera un ámbito hipnótico en el que debe recluirse quien la mire si de verdad quiere saltar de claro en claro, dibujar un trayecto de iniciación en su interior. Una y otra vez volvemos al pasado, a la infancia de Elisa, al padre y a la madre, a la casa familiar. El parlamento en *off* inicial («Hacía años que no veía a mi padre...») se repite incansablemente, con distintas voces, y reaparece al final, como si la película volviera a empezar, ahora narrada desde otro punto de vista. Los personajes modifican constantemente su pasado, falsean sus propios recuerdos, o puede que vayan encontrando poco a poco su verdadero sentido. Y siempre queda algo oculto, no explicado o expuesto desde perspectivas distintas: el texto que el padre no quiere dar a ver a su hija «hasta que esté terminado»; las verdaderas razones de la crisis entre Elisa y su marido, a su vez la causa de que ella viaje al principio a la casa de su progenitor; el rostro de Elisa tras la mascarilla facial, antes de que se maquille y se vista para un ritual que recrea, quizá solo en su imaginación, el asesinato que la obsesiona... *Elisa, vida mía* nunca da nada por cerrado, siempre está en marcha, sometida a incesantes reflujos del sentido que terminan por aniquilarlo, por convertirlo en una serie de palabras privilegiadas que van en busca de otras, y luego de otras más, «antes de abrir el silencio que la trasciende».¹⁷

Según algunos historiadores, el cine español de la Transición se cierra con *Arrebato*, el segundo largometraje de Iván Zulueta tras *Un, dos, tres, al escondite inglés*. Por un lado, la película parece dejar atrás el cine poético comprimido entre *El espíritu de la colmena* y *Elisa, vida mía*. Por otro, sin embargo, abre una nueva etapa que culminará con los primeros éxitos de Pedro Almodóvar, sobre todo

15. «¿Quién me dijera, Elisa, vida mía | Cuando en aqueste valle al fresco viento | Andábamos cogiendo tiernas flores | Que había de ver con largo apartamiento | Venir el triste y solitario día | Que diera amargo fin a mis amores?» (Égloga I, estancia 21, en Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, Madrid, Castalia, 1996, pág. 140).

16. Zambrano, M., *Claros del bosque, op. cit.*, parte VI, sección «Solo la palabra», pág. 99.

17. *Idem*.

18. *Idem*.

19. *Ibidem*, parte IV, sección «El centro. La angustia», pág. 58.

20. *Ibidem*, parte VII, sección «Signos, semillas», pág. 105.

porque Zulueta, por diversas razones, nunca pudo seguir adelante con el proyecto inaugurado con *Arrebato*. Se trata de un tipo de cine que parte de la cultura pop y culmina en la experimentación, un camino que la industria fílmica española siempre se negó a asumir. Y que, curiosamente, lleva ese aliento vanguardista al punto de coincidir con la herencia mística de la tradición española y cruzar así sus caminos con la vía escogida por Erice, en apariencia tan distinta, en el fondo tan parecida. En *Arrebato*, la música que anunciaba la palabra ha acabado trascendiéndola y convirtiéndola, primero, en silencio, y luego, en el éxtasis que anuncia el título. En la escena central, el cineasta en crisis que protagoniza la película se topa con un extraño personaje que le enseña el álbum de cromos de *Las minas del rey Salomón* (*King Solomon's Mines*, 1950) insistiendo en la capacidad hipnótica de las imágenes: «¿Cuánto tiempo podrías llegar a pasar mirando este cromo? ¿Y este? ¿Te acuerdas? ¿Y esto? ¡Años, siglos, toda una mañana! ¡Imposible saberlo! Estabas en plena fuga, éxtasis, colgado en plena pausa, ¡arrebatao!».

En *El espíritu de la colmena*, la niña se «arrebataba» primero con la película *Frankenstein* proyectada en el cine improvisado del pueblo, luego con la visión de la luna iluminando el lago y el rostro imaginado del monstruo. En *Claros del bosque*, la noche es también el instante de la revelación, y la escritura, más allá del pensamiento, se desata cuando se emprende esa «fuga». En todos los casos, la «pausa» es el momento en que se hacen presentes los «abismos de silencio»,¹⁸ ese «conocimiento puro, que nace en la intimidad del ser, y que lo abre y lo trasciende».¹⁹ En *Arrebato*, la revelación solo puede tener lugar, disponer de un lugar adecuado, en un gran claro del bosque donde se alza otro caserón, como el de *Elisa, vida mía*, aislado del mundo. Allí, el cineasta en crisis descubrirá otra manera de mirar las imágenes, gracias a un niño-hombre que dedica su vida a filmarlo todo, en busca de esos momentos privilegiados. *Arrebato* es una película tan importante, en el proceso que estoy describiendo, porque de alguna manera prolonga el pensamiento zambraniano al conceder a las imágenes la posibilidad de ir más allá de sí mismas, de dejar de ser únicamente «fantasmas de algo», entidades que solo pueden ser «percibidas visualmente, mas no verdaderamente»,²⁰ para empezar a pensarse como posibilidad de trascendencia.

La película de Zulueta puede verse como una verdadera «escalera mística», narrada a través de los distintos «claros» que crea la evolución de las imágenes escritas en ella. Al principio, vemos fragmentos de la última película rodada por el protagonista, una serie B de terror. Cuando se produce el encuentro con su iniciador, la película clásica que está emitiendo la televisión en ese momento se acelera inopinadamente, al igual que sucede con el material en Super 8 que el misterioso personaje muestra al protagonista. Durante un encuentro con su novia, el cineasta experimenta la misma sensación al mirar el televisor de su apartamento, quizá

como efecto de la heroína que se acaba de inyectar. A partir de ahí, poco a poco, solo importa la imagen, o mejor, algo que la imagen oculta, más allá de sí misma, y que puede provocar el «arrebato» final. Cuando el cineasta, por completo obsesionado, comprueba que en las películas que le va enviando su mentor empieza a suceder algo extraño, a aparecer fotogramas en rojo que interrumpen el flujo de imágenes y que cada vez toman mayor posesión de la película, tiene lugar el efecto final: filmar y mirar son las dos caras de una misma moneda, y suponen una entrega absoluta a la imagen, pueden conllevar la *desaparición* en los pliegues de la misma. En *El espíritu de la colmena*, el cine aún tenía que ver con la naturaleza, con el bosque y la luna; en cambio, en *Arrebato* las imágenes lo han invadido todo, se muestran herméticas y misteriosas, y hay que mirar en su interior para encontrar una cierta verdad. Hay que dar la vida por ellas para devolverles la dignidad, que a su vez está relacionada con un proceso de degradación asociado con la dependencia toxicológica y la adicción.

En *El método de los claros*, el documental de Mouriño, se habla de esa entrega de Zambrano a la oscuridad, en cuerpo y alma, y de esas noches de tormenta, en *La Pièce*, que atravesaba como una exhalación, empapada y exhausta, para sumergirse en la experiencia de la tiniebla. Algo hay de eso también en *Claros del bosque*, desde el momento en que ningún claro se puede concebir sin la negrura circundante, sin esa penumbra que constituye, según se dice allí, la luz del pensamiento. Pues bien, en *Arrebato* esa tentación del abismo se traduce en pura y simple autodestrucción, como si el despertar del sueño del franquismo fuera tan brusco que provocara algo así como un colapso. Por distintos motivos, ninguno de los cineastas mencionados volvió a ser el mismo tras el golpe de Estado de 1981, y mucho menos tras la llegada del PSOE al poder, en 1982, el baño de realidad definitivo, el momento en que muchos supieron que no podían asumir las responsabilidades de aquella nueva vida adulta, habiéndose borrado ya todas las huellas del *padre*, a la vez represor y protector, creador de aquella burbuja maléfica que había propiciado todos los exilios posibles, exteriores e interiores.

Y el cine español no ha vuelto a conocer un período de esplendor como aquel, un despliegue del pensamiento sobre la imagen fílmica que haya llegado tan lejos como lo hicieron aquellas películas concebidas en esa penumbra, de claro en claro, y que culminaron con el manifiesto suicida de *Arrebato*. En ese mismo año de 1982, Víctor Erice dejó inconcluso *El sur*, su segundo largometraje, por desavenencias con el productor, Elías Querejeta, el mismo de *El espíritu de la colmena*, lo cual supuso su retirada del cine hasta la década siguiente, a partir de la cual solo ha filmado, hasta el momento, dos largos y algunos cortos más. Carlos Saura, tras *Los ojos vendados* (1978), cambió radicalmente de rumbo y se entregó a un cine abiertamente pensado en los

21. Entrevista radiofónica por José-Miguel Ullán, Ginebra, 1981, referida en el documental de José Manuel Mouriño.

términos del mercado internacional. Iván Zulueta, después de *Arrebato*, nunca volvió a dirigir otro largometraje y vivió recluido en la casa familiar, en San Sebastián, hasta su muerte, en 2009. En cuanto a María Zambrano, regresó a España en 1984 y murió siete años después. Poco antes declaró que, hasta entonces, solo había regresado a España, algunas veces, «en la mente», pero luego siempre veía «un abismo» que la obligaba a recular. Ese abismo, añadió, «es el del tiempo».²¹



Manuela Moretti

Facoltà di Teologia di Lugano
 Università degli Studi di Trento
 manuela_moretti@hotmail.com

Vocazione e rinascita di un pagliaccio

Vocation and rebirth of a clown

Resumen

A partir del ensayo de María Zambrano «Charlot o el histrionismo», este artículo intenta mostrar cómo *Limelight*, la última película americana de Chaplin, es capaz de revelar lo más esencial del ser humano: su propia vocación. Además, se propone investigar el tema del sueño como manifestación primaria apta para revelar la trama metafísica de la vida humana. Finalmente, el artículo muestra que el nacimiento puede ofrecer una llave hermenéutica válida para una lectura del ensayo zambraniano.

Palabras clave

Vocación, sueño, nacimiento, Chaplin, payaso.

Abstract

Drawing upon María Zambrano's essay "Charlot o el histrionismo", this paper aims to show how *Limelight*, Chaplin's final American film, manages to reveal what is most essential in human beings: personal vocation. The topic of the dream as a primary manifestation able to reveal the metaphysical structure of human life will also be investigated. Finally, the article aims to show how birth could offer a valid hermeneutic key to interpreting Zambranian essays.

Keywords

Vocation, dream, birth, Chaplin, clown

Recepción: 1 de julio de 2020
 Aceptación: 1 de octubre de 2020

Aurora n.º 22, 2021, págs. 54-60

1. Zambrano, M., «Charlot o del istrionismo», in Laurenzi, E. (ed.), *Il pagliaccio e la filosofia*, Roma, Castelvechchi, 2015, p. 19.

«Il film di Chaplin, in fondo, è una meditazione»,¹ scrive María Zambrano nel suo articolo «Charlot o dell'istrionismo», riferendosi a *Limelight* (*Luci della ribalta*, 1952) e invitando a spostare l'attenzione della critica su un altro e più profondo livello. Sulla scia della recente apparizione nelle sale del film e delle polemiche che ne sono scaturite, la filosofa andalusa, dal suo esilio sull'isola di Cuba, dedica infatti un articolo a quest'opera cinematografica scritta, diretta e interpretata da Chaplin. Come è noto, *Limelight* aveva suscitato, complice il clima di maccartismo dell'epoca, diverse critiche, al punto che il film non solo venne ritirato dalle sale cinematografiche, ma allo stesso Charles Chaplin, che si trovava a Londra per la prima mondiale, venne intimato, in quanto cittadino britannico, di non rientrare negli Stati Uniti. A essere messo in discussione fu anche il valore artistico del film, dove Chaplin dismette i panni di Charlot, il celebre personaggio immaginario da lui ideato e interpretato che ritroviamo in una serie di film del cinema muto.

Tuttavia il testo di María Zambrano, pubblicato nel marzo del 1953 sulla rivista *Bohemia*,² offre una riflessione che approfondisce l'analisi del film da un punto di vista inedito, discostandosi dalle posizioni della critica dell'epoca e considerando *Limelight* una vera e propria «meditazione sull'istrionismo»,³ poiché tratta, dalla prospettiva di quella verità che si manifesta solo al termine della vita umana, un tema metafisico.

In *Limelight* Chaplin porta sullo schermo Calvero, un famoso e acclamato clown ormai in declino che, giunto ormai verso la fine della sua vita, si ritrova a riflettere sulla propria esistenza. Appare così la vecchia figura del clown, con le sue «scarpe sfasciate e la gardenia all'occhiello»,⁴ che toglie la maschera vacua imposta dalla società per mostrare il suo vero volto: a emergere, come in uno strano gioco di specchi, è la figura del vecchio Charlot: «È Charlot o Calvero che parla, che getta la maschera?»⁵ si chiede Zambrano. Forse, afferma la filosofa, sono entrambi: «Charlot ha realizzato questo gioco sottile: ha gettato la maschera istrionica del personaggio inventato in sostituzione di quello di sempre e ci ha mostrato il suo vero volto, non nell'uomo Charles Chaplin, stracolmo di successo e fortuna – ora anche nella vita coniugale –, ma nel volto di un uomo fallito». ⁶ *Limelight* porta così sullo schermo una meditazione sull'esistenza, mostrando il volto di un uomo vecchio e stanco che si volta indietro per cogliere, con sguardo ormai maturo, l'essenza della propria vita. È Chaplin stesso che, oltrepassata la soglia della maturità – quella porta che, per essere varcata, richiede una sorta di ricapitolazione di ciò che si è realizzato nella vita, ma anche di ciò che è rimasto incompiuto –, desidera cogliere l'essenza stessa della propria esistenza.⁷ *Limelight* si rivela così come una sorta di ricapitolazione dell'intera esistenza di Chaplin che, sulla soglia della vecchiaia, medita su quanto ha fatto e mostra il suo vero volto: a emergere è la figura di Charlot, il vagabondo, l'uomo solo e senza patria, l'artista che offre la sua arte sulla strada.

Sembra che Chaplin avverta il peso del successo, del trionfo dello stesso Charlot, di quel personaggio da lui stesso creato e che Zambrano considera come uno dei simboli più universali dell'arte del xx secolo: Charlot, l'apolide, il perseguitato, l'uomo solo che si lascia guidare unicamente da quel sentimento originario che scaturisce nel momento in cui tutto è stato tolto, quel grado zero dell'esistenza che Zambrano stessa sperimenta nella sua vita da esiliata. Ma è proprio questo gesto di mostrarsi nudo, in carne ed ossa, ad aver sconcertato i critici che, secondo Zambrano, «non sono disposti a concedere all'essere umano Charles Chaplin il diritto di tutti gli esseri umani a una confessione della propria vita e di quanto nella vita vi è di più essenziale, la *vocazione*».⁸

2. Zambrano, M., «Charlot o del histrionismo», *Bohemia*, año 45, 9, La Habana, 1 marzo 1953; ora in *Islas*, Arcos, J. L. (ed.), Madrid, Verbum, 2007.

3. Zambrano, M., «Charlot o dell'istrionismo», cit., p. 19.

4. *Ivi*, p. 21.

5. *Ivi*, p. 20.

6. *Ibidem*.

7. Sul tema della maturità cfr. Zambrano, M., «Il grande processo della maturità», in Buttarelli, A. (ed.), *Per amore e per la libertà*, tr. it. di Durante, L.M., Genova-Milano, Marietti, 2008, pp. 179-181.

8. *Ivi*, p. 19, corsivo mio.

9. Zambrano, M., *Per amore e per la libertà. Scritti sulla filosofia e sull'educazione*, a cura di Buttarelli, A., tr. it. di Durante, L. M., Genova –Milano, Marietti, 2008, p. 107.

L'azione trascendente della vocazione

Zambrano sembra volerci dire che ciò che ha turbato la critica non è tanto il presunto messaggio politico del film, quanto l'aver saputo mostrare l'essenza trasparente dell'uomo, quell'azione trascendente dell'essere che coincide con la sua *vocazione*, con quel processo che si dimostra in grado di rivelare l'essenza trasparente dell'essere umano e la sua concreta realizzazione. Si tratta di un processo che, per compiersi, presenta infatti due aspetti solo all'apparenza contrari:

l'addentrarsi del soggetto, il penetrare più in profondità in ciò che tradizionalmente si chiama l'interiorità dell'anima, e il movimento che potrebbe essere contrario e invece è complementare, il manifestarsi tanto interamente quanto è possibile; un aspetto che può apparire negativo di fronte al prossimo e di fronte al mondo esteriore; un momento susseguente di manifestazione espansiva, generosa, come quella di un palombaro che discende nei fondi marini per riapparire in seguito con le braccia colme di qualcosa strappato chissà con quale fatica e che dà senza neppure rendersi conto di quel che gli è costato e che lo sta regalando a quelli che neppure speravano tanto perché non lo conoscevano.⁹

Chaplin sembra addentrarsi negli abissi dei fondi marini, nei vicoli oscuri che percorre il vecchio artista di strada, in quelle zone oscure che non sono rischiarate dalla luce astratta della ragione, ma che si addentrano nell'intimità del sentire. È in quelle zone oscure che Chaplin cerca la sua autentica *vocazione*, quell'aspetto della sua arte incompreso e che può apparire negativo ai più: di fronte alla critica superficiale che aveva portato *Limelight* sotto la luce fredda e astratta dei riflettori, la filosofa andalusa propone infatti un'altra e più profonda lettura, che si rivela in grado di illuminare le zone più oscure e recondite dell'essere umano, che l'astratta luce della ragione non è in grado di rivelare. Chaplin, dopo essersi addentrato nelle profondità del sentire, porta così sullo schermo la rivelazione dell'enigma che si mostra in quell'autentica *vocazione* che è possibile cogliere solo al termine della propria esistenza. È in questi tratti che risiede il carattere di confessione del film, quel processo in grado di rivelare il cammino tra l'io oscuro e ciò che mostra l'autentica vocazione dell'essere umano.

Fenomenologia del sogno

È nel sogno che Chaplin mostra la trama metafisica della sua vita, quello stato di passività e di impotenza dove il soggetto si trova in uno stato primordiale, a contatto con le viscere oscure della realtà. Il sognare è un regredire a una situazione arcaica dove l'essere si trova di nuovo immerso all'interno di qualcosa di immenso, oscuro e originario, ed è questa matrice oscura del sogno che Chaplin vuole mostrare: egli, «al colmo del successo, si sogna fallito, nei panni del vecchio clown che ormai non fa più ridere; sogna di percorrere il calvario del vecchio artista caduto in disgrazia e costretto a viverla fino

in fondo, fino al punto di offrire la sua arte sulla scena della strada; *la più legittima*».¹⁰ Solo addentrandosi nelle viscere della realtà, tra i vicoli oscuri dell'artista di strada, sarà in grado di mostrare il suo volto e rivelare la sua autentica vocazione.

I vicoli bui della strada, dove recita il clown caduto in disgrazia, sono infatti gli abissi oscuri del sogno in cui si cela l'«oceano della vita»,¹¹ la «notte oscura dell'umano»,¹² il luogo naturale dove l'essere, almeno originariamente, si trova,¹³ quel fondo oscuro e viscerale che è all'origine di ogni esistenza. È da quegli abissi che emerge la figura di Charlot, il clown ormai stanco e anziano che si spoglia di tutto per mostrare la sua essenza più intima: egli incarna l'essere più autentico dello stesso Chaplin, colui che, per rinascere, deve addentrarsi nelle viscere oscure del proprio essere. Prima di rivelare il proprio volto, deve attraversare la notte oscura dell'umano, dove egli «peregrina solo, senza *documenti* che lo dichiarino ammissibile in nessuna delle società ordinate, costretto a passare per innumerevoli miserie e umiliazioni».¹⁴ È dunque un fenomeno quello che si cerca di decifrare nella forma del sogno, che tuttavia non coincide con il metodo fenomenologico che dobbiamo a Husserl: nella fenomenologia del sogno di Zambrano non vi è alcuna *epochè* circa la credenza in qualche realtà. Nel mondo del sogno c'è piuttosto un movimento contrario, che cerca di mostrare quella parte della vita che rimane in ombra e che ha bisogno di venire alla luce, di rivelare quei momenti di realtà all'interno del sogno stesso.¹⁵ Sono dunque le zone dell'essere rimaste in ombra, quelle che rivelano l'essere più autentico, dove ritroviamo i tratti autentici di Charlot, il pagliaccio che recita nelle piazze, tra la polvere grigia delle strade, fedele al suo essere che appartiene alle viscere della terra. Si delinea così, in modo sempre più esplicito, la figura del clown che evita ogni sorta di attaccamento, che non coincide con un annullamento del proprio essere e della propria dimensione creaturale, ma che permette il germinare di quegli spazi di verità che consentono all'essere di manifestarsi.

La fenomenologia del sogno di Chaplin va letta in questo orizzonte di pensiero, dove la rivelazione è enigma che chiama a un risveglio: «Al fondo del sogno, nel suo oscuro sorgere, c'è qualcosa che si manifesta, chiamandoci ad accoglierlo per rivelarci a noi stessi. Questo qualcosa è come un residuo nel sogno, ineliminabile ed essenziale».¹⁶ Sarà attraverso questi spazi germinativi che apparirà, attraverso la maschera del pagliaccio, l'essenza autentica dell'essere, poiché, come afferma Zambrano parafrasando Nietzsche, «*tutto ciò che è profondo ha bisogno di una maschera*».¹⁷ Mettendo in scena il proprio sogno, Chaplin accoglie dunque l'enigma che in esso si racchiude e lo mostra attraverso la maschera del clown, che manifesta e allo stesso tempo occulta il suo essere più autentico: un essere che porta con sé l'enigma di una rivelazione che si traduce in quella vocazione incompresa dai critici. La maschera del clown è dunque, per Charlot, strumento di relazione con il sacro, con le viscere e gli

10. Zambrano, M., «Charlot o dell'istrionismo», in Laurenzi, E. (ed.), *Il pagliaccio e la filosofia*, cit., p. 21.

11. Zambrano, M., *I sogni e il tempo*, tr. it. di Sessa, L., Sartore, M., Bologna, Pendragon, 2004, p. 52.

12. Zambrano, M., *Lagonia dell'Europa*, Claudia Razza (ed.), Venezia, Marsilio, 2009, p.89

13. Zambrano, M., *I sogni e il tempo*, cit., p.26.

14. Zambrano, M., «Charlot o dell'istrionismo», in Laurenzi, E. (ed.), *Il pagliaccio e la filosofia*, cit., p. 22.

15. Zambrano esplicita il senso di questa fenomenologia del sogno in rapporto al pensiero di Husserl nella sua Introduzione a *I sogni e il tempo*, cit., p. 9.

16. Zamboni, C., «Le vie ambigue della passività nella forma del sogno», in Buttarelli, A., *La passività. Un tema filosofico-politico in Maria Zambrano*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, p. 37.

17. Zambrano, M., «Il pagliaccio e la filosofia», in Laurenzi, E. (ed.), *Il pagliaccio e la filosofia*, cit., p. 38.

18. Cfr. Zambrano, M., *L'agonia dell'Europa*, Claudia Razza (ed.), Venezia, Marsilio, 2009, pp. 90-91

19. Zambrano, M., «Charlot o dell'istrionismo», in Laurenzi, E. (ed.), *Il pagliaccio e la filosofia*, cit., p. 25.

20. Zambrano, M., *L'agonia dell'Europa*, cit., p. 65.

21. Zamboni, C., «Le vie ambigue della passività nella forma del sogno», in Buttarelli, A. (ed.), *La passività. Un tema filosofico-politico in María Zambrano*, cit., pp. 38-39.

22. Zambrano, M., «Charlot o dell'istrionismo», in *Il pagliaccio e la filosofia*, cit. p. 25.

abissi più oscuri, e si rivela in grado di entrare in contatto con quella realtà oscura e originaria che solo mediante essa diviene visibile. In *Limelight* Chaplin mette in scena il proprio personaggio, e lo mostra attraverso la maschera del pagliaccio che non è dunque abbandono della propria figura, ma mezzo di conoscenza e occasione per mostrare qualcosa di originario che altrimenti sarebbe andato perduto, che non avrebbe potuto rivelarsi. Attraverso di essa è possibile entrare in contatto con un genere di realtà che è possibile toccare solo per imitazione, che è anche trasformazione o, più radicalmente, una trasfigurazione.¹⁸

L'ambivalenza del pagliaccio

Chaplin, mediante la figura di Calvero, mostra il volto di Charlot, del vecchio clown che si presenta mascherato da se stesso indossando l'abito che più gli si addice, quello «dell'indigenza, stinto da mille piogge, lacerato dai morsi di qualche cane, di quelli che si vendicano della servitù ai padroni cercando la carne del povero; con le sue scarpe sfasciate, la sua bombetta e il suo bastone, segno di un'eleganza sussistente».¹⁹ Tutto in lui sembra una contraddizione, che si riflette anche nel suo modo di vestire, come testimoniano i suoi pantaloni larghi e le sue scarpe enormi che contrastano con la giacchetta stretta e le piccole dimensioni del cappello. Charlot diviene così una delle figure emblematiche che mostrano l'ambivalenza dell'essere umano, dove emerge sia «l'io in ombra, quello che vive nel disprezzo, quello che ironicamente riconosciamo come controparte ostinata del nostro progetto, e l'altro dei nostri sogni, con il quale arriviamo a confonderci nei momenti fortunati, in quei rari momenti in cui ci sembra che viviamo e siamo davvero».²⁰ Ogni uomo porta infatti un altro dentro di sé, ed è questa ambivalenza dell'essere umano che, agli occhi di Zambrano, Chaplin vuole esprimere: il clown mostra il vero volto dell'uomo che agonizza, ed è proprio per questo che fa ridere. Charlot incarna quel gioco dell'ambivalenza che María Zambrano mette in atto dispiegando le sue figure, descritto perfettamente da Chiara Zamboni, che scrive al riguardo:

Intendo per ambivalenza il fatto che lei lavora su figure, mostrandone un lato per esempio inizialmente luminoso. Poi ruota lentamente tale immagine fino a quando noi ne scorgiamo aspetti distruttivi e pericolosi. Le prime volte questo modo di procedere risulta spaesante per chi è abituato a un percorso filosofico lineare e coerente, ma permettete di dilatare la coscienza fino ad accogliere più poli, oscuri e luminosi, della medesima figura. L'ambiguità dunque ha come effetto quello di allargare la nostra comprensione.²¹

La stessa ambiguità la ritroviamo nella figura del pagliaccio, che diventa così la perfetta rappresentazione di colui che danza in onore di Dioniso, il «Dio del riso e della sofferenza, [...] della vita e della morte».²² È la morte stessa a prestare la maschera al pagliaccio, il cui

volto bianco, con la sua immobilità, si rivela come una delle forme più profonde di coscienza di sé che l'essere umano abbia mai raggiunto. Si tratta della stessa immobilità che Zambrano ritrova nello schermo cinematografico: «Charlot è stato il primo [...] a sentire che la rigidità e l'impassibilità della morte appartenevano allo schermo, e che sullo schermo la mimica era ombra, riproduzione della quintessenza, pura anima, quasi».²³

Una nuova rinascita

Il cinema, tuttavia, è un'arte che non si rivela in grado di salvare l'essere autentico di Chaplin, e l'intero film appare, agli occhi di Zambrano, come un tentativo di giustificazione: egli, al contrario di Charlot, non era stato in grado di addentrarsi nelle profondità del sentire, negli abissi oscuri della realtà, di gettare la maschera dell'istrione per mostrare il suo vero volto. Chaplin, ormai giunto alla maturità, si guarda indietro e si rimprovera di non essersi addentrato nei vicoli oscuri e senza nome della strada, di non essere stato in grado di offrire la propria anima, come aveva fatto Charlot, limitandosi invece a proiettarla sugli schermi chiusi delle sale cinematografiche, dove è necessario pagare un biglietto per entrare. L'intero film non smette dunque di apparire agli occhi della filosofa andalusa come un tentativo dell'essere umano di giustificare la propria autentica vocazione: Chaplin, che ha vissuto parallelamente a Charlot, non era stato in grado di vivere fino in fondo il suo essere più autentico, non era rimasto fedele alla propria realtà ontologica, ma si era limitato a rappresentarla mediante la figura dell'istrione e ora, alla fine della sua vita, «si rivolge alla propria Arte chiedendole conto del fatto di non essere stata azione redentrice, capace di dissolvere la miseria e il dolore del mondo. Si presenta per dire: *Non sono altro che un pagliaccio*».²⁴

Chaplin si rivolta così contro quell'Arte che non gli ha permesso di creare lo spazio adeguato per rappresentare la propria vita, e nelle parole prestate a Calvero ritroviamo un monito che sembra rivolto a se stesso più che alla ballerina che cerca di salvare: «C'è qualcosa di altrettanto inevitabile della morte, ed è la vita»,²⁵ dirà in *Limelight*, per poi ripetere alla giovane donna, quasi in un'estasi dionisiaca: «Viva, viva, viva!».²⁶ Lui invece morirà, a due passi dal sipario, mentre la ragazza danza in onore di Dioniso, «il Dio del riso e della sofferenza»,²⁷ il «Dio della vita e della morte»,²⁸ mostrando così un'altra profonda ambivalenza, che non considera vita e morte come termini opposti, ma come cifra autentica dell'essere umano.

Con la sua morte il pagliaccio offre la propria vita, la propria immagine e personalità per toccare il cuore del prossimo: egli dona la propria arte a quel pubblico con cui desidera condividere la sofferenza del mondo, trasformando gli abissi oscuri dell'esistenza in desiderio di vivere, in danza e musica dionisiaca. Solo così, in questo gesto estremo di sacrificio di sé, egli potrà ritrovare la sua autentica

23. *Ibidem*.

24. *Ivi*, p. 26.

25. *Limelight*, di Chaplin C., interpreti Chaplin C., Bloom C., Bruce N., Keaton B., Chaplin S., USA, 1952.

26. *Ibidem*.

27. Zambrano, M., «Charlot o dell'istrionismo», in *Il pagliaccio e la filosofia*, cit., p. 25.

28. *Ibidem*.

29. Zambrano, M., «Alegría y dolor», Archivio della Fondazione María Zambrano, Vélez Málaga (M-67), tr. it. di Esteves, A.; cfr. Rius Gatell, R., «Dell'allegria e del dolore in María Zambrano», in Buttarelli, A. (ed.), *La passività. Un tema filosofico-politico in María Zambrano*, cit., p. 89.

vocazione, e nascere nuovamente da quelle viscere oscure che permettono all'essere umano di manifestarsi. Si tratta di una vera e propria rinascita, di un'allegria che si sperimenta solo dopo aver attraversato gli abissi più oscuri dell'esistenza, come scriverà María Zambrano in «Alegría y dolor», un eloquente saggio del 1964 citato da Rosa Rius Gatell: «Il filosofo Nietzsche disse poeticamente che l'allegria è ancora più profonda del dolore, cosa da intendere in questo modo: l'allegria sta oltre il dolore, e il dolore ci conduce ad essa».²⁹



Miguel MoreyUniversitat de Barcelona
morey@telefonica.net*Del delirio: planos y secuencias*
*Of delirium: shots and sequences*Recepción: 5 de julio de 2020
Aceptación: 10 de septiembre de 2020*Aurora* n.º 22, 2021, págs. 62-78**Resumen**

Se recoge en este artículo una relación ordenada de los materiales más relevantes de la indagación, llevada a cabo durante el confinamiento, sobre el vínculo entre las imágenes y las palabras en los delirios que escribió Zambrano, considerados en su doble registro: como forma de expresión literaria y también como umbral de conciencia. El punto de partida del ejercicio lo brindaría una cierta mirada cinematográfica, más atenta a la fuerza de la imagen que a la forma del sentido, que se ha supuesto como singularmente idónea para dialogar con los delirios de Zambrano.

Palabras clave

Delirio, sueño, imagen, palabra, mirada cinematográfica.

Abstract

This article offers an ordered list of the most relevant materials of our study, carried out during the recent confinement, of the relationship between images and words in the deliriums that Zambrano wrote of, considered in their double register: as a form of literary expression, and also as a threshold of consciousness. The basis of the exercise would be a certain cinematographic gaze, more attentive to the strength of the image than to the form of meaning, which has been assumed to be singularly suitable for dialogue with Zambrano's deliriums.

Keywords

Delirium, dream, image, word, cinematographic gaze.

A la memoria de Victor Nubla

Ésta es la noche octosilábica,
con sílabas que avanzan
hacia la pulpa de la fruta.
En cuartetos y pareados
se verifica la horrible bifurcación
de la noche, escogiendo entre dos ríos.
Las sílabas se alzan a dos patas,
como los caballos ante las letras
aljamiadas del relámpago.¹

1. Lezama Lima, J., «Desembarco al mediodía», III, en *Fragmentos a su imán*, La Habana, Arte y Literatura, 1977, pág. 24.

JOSÉ LEZAMA LIMA

I

Cuando me llegó noticia de la propuesta para el Seminario de este año, «María Zambrano y el cine», el tema me pilló con una pregunta en la punta de la lengua. Hacía ya un año largo que dedicaba trabajo y estudio al pensamiento de Zambrano, y justo en aquel momento estaba centrado en el universo de *Delirio y destino*.² La impresión de que este libro estaba articulado sobre un ejercicio de memoria cinematográfica, por un lado, y la constatación de toda la neblina delirante que acompañaba al relato de la biografía, del otro, componían los elementos de una pregunta que no acababa de dejarse formular. Con la intención de avanzar en esa dirección propuse como título el del presente escrito, que sigue siendo congruente con el resultado, aunque no con la intención originaria. En aquellos momentos me parecía que los primeros pasos debían ser analíticos, que debía comenzarse por tratar de descomponer algunos textos breves, como los llamados «delirios», de un modo conforme al «lenguaje de la imagen», y según «el alfabeto de la luz».³ Entendía que la relación singular que mantienen lo visible y lo decible en estos textos (la que encadena lo que se da a ver con lo que se da a entender) podría ser apreciada de otro modo si se llevaba a cabo una lectura al detalle en la que la dominante fueran las imágenes, lo que se da a ver, y no las significaciones (es decir, si en lugar de seguir el hilo del sentido, encadenando significados, se restituyeran las imágenes que arrastran las palabras y se fueran componiendo las escenas que describen). Supongo que en aquellos momentos imaginaba que llevar a cabo tal recorrido podía resultar un ejercicio sostenible. Y es cierto que probé el juego de la traducción intersemiótica (Roman Jakobson *dixit*) con algunos fragmentos; de un modo aplicado, imaginando planos, angulaciones y movimientos; y es cierto que en aquellos ejercicios se apoyan una parte significativa de las páginas que siguen porque fueron muy ricos en intuiciones, pero así y todo (o precisamente por ello), sostenerse en esa dinámica resultó ser incompatible con la parsimonia de la prosa, más allá de un cierto punto. El ejercicio perdió interés entonces a la vez que el confinamiento por la pandemia impedía la realización del Seminario, con lo que el trabajo que estaba llevando a cabo pasaba a convertirse en un ejercicio de escritura solitaria que no sería expuesto y debatido ante ningún auditorio, sino entregado a la lectura de lectores anónimos. Y a todo esto, la pregunta no parecía estar mejor determinada que antes. Fue entonces cuando decidí obrar como parece propio en tiempo de zozobra: salvé aquella parte de la indagación que pudiera serle de alguna utilidad al lector interesado por Zambrano, y la ordené del modo más adecuado para seguir el rastro de lo que la forma delirio da a ver y lo que da a entender, como una primera aproximación a esa forma de experiencia.

2. Había estado revisando y reelaborando mis escritos más relevantes sobre Zambrano, desde 1990 hasta el presente, de cara a una próxima publicación (Alianza Editorial se había ofrecido a editar la versión definitiva de mis *Monólogos de la bella durmiente: Sobre María Zambrano*, del cual había aparecido un *work in progress* diez años atrás). En el curso de esta tarea, elaboré un escrito titulado «Estoy aquí todavía...» como prólogo a la nueva edición de *Delirio y destino* de la misma editorial, texto que probablemente verá la luz a la vez que el presente artículo.

3. Por usar las palabras con las que Zambrano caracterizó «el arte colectivo... del cine» en su intervención en el Ateneo de Valladolid, el 13 de diciembre de 1928, según quedaron glosadas en la noticia de *El Norte de Castilla* de 14 de diciembre; véase sus *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, vol. I, pág. 792.

4. El párrafo prosigue de este modo: «Ella lo alcanzó ya de mayor, era el arte de nuestro tiempo y lo amaba apasionadamente; porque era abstracto aunque concretase; porque hacía ver, regalaba otra pupila y traía la liberación de la mirada y aun de los sueños; debían surgir sueños inéditos tras de ese mundo de sueños regalados, y por sus recorridos a través de las pasiones y de los paisajes y los gestos, los gestos mismos de la tierra, le parecía todo él algo así como el gran documental terrestre. El rostro del planeta. Y ahora le era necesario verlo enseguida, verlo de nuevo. Pero temía que, roto el silencio de las sombras, se rompiera su encanto». Y a continuación, con alivio, concluye: «Por fortuna, las sombras no hablaron; eran “sombras blancas en los Mares del Sur”; y la novedad se reducía a que la música estaba sincronizada con los gestos, así, tal como debía de ser la vida: una fiesta». En Zambrano, M., *Obras completas, op. cit.*, vol. VI, págs. 963-964.

2

Abí donde queda interrumpida la cita de Lezama Lima, sabemos que vendrá a ponerle punto el trueno, con su voz arrastrada desde las profundidades de la noche; haciendo que resuene entera su caverna después de haberla estremecido. Y se sabe asimismo que, antes de que el rayo dibuje su escritura en el cielo, un precursor oscuro ha despejado su ruta con un gesto invisible, señalándole el camino. También en el delirio habla la voz rocosa de la noche, escuchamos al detalle sus palabras, tratamos de hacernos con su sentido. Y hay ocasiones en las que quisiéramos acercarnos a tocar el caño de la fuente de la que manaría el sentido, adivinar la imagen del rayo que le corresponde a esa voz, imaginar el instante en que restalló el garabato de luz en la negrura, y cuál fue el gesto oscuro que lo condujo...

3

María Zambrano y el cine, decíamos. La primera imagen que se me compuso al enterarme fue la curiosidad recelosa de María Zambrano ante la «novedad maravillosa» del cine sonoro, en el capítulo «La vuelta a la ciudad» de *Delirio y destino*, donde dice: «[Ella] fue con poca ilusión y con temor de aquel cambio que hacía hablar a las sombras; porque el cine era su arte». Y a continuación cita de memoria el primer verso de «Carta abierta» (*Cal y canto*, 1929) de Rafael Alberti: «Yo nací —¡respetadme!— con el cine».⁴ Esta profesión de fe y todo lo que podía estar comprometido con ella se me había hecho muy presente en el curso de las diferentes lecturas del texto. Hasta el punto de resultar muy cómoda la conjetura de que la posición enunciativa de Zambrano en esa obra es la de un espectador que se proyecta a una cierta distancia los sucesos que quiere relatar, y que procede a ir poniéndolos por escrito. Que en última instancia, sería esta exterioridad ante lo que se proyecta (esa distancia), la que permite entender el juego de la tercera persona del singular como sujeto de una confesión, y podría ayudar a explicar también las raras apariciones de la primera persona del singular, como un aparte que comenta lo que sucede en la película de la memoria, ahora, en el presente del narrador. Quiero decir con ello que el reclamo de *María Zambrano y el cine* hace su aparición en un momento en el que me he acostumbrado a suponer una suerte de juego filmico, entre la memoria y la imaginación, como soporte de, por lo menos, los textos que componen *Delirio y destino* y los más estrechamente afines. Podría especularse si este soporte comienza a hacersele plenamente consciente y manejable conceptualmente a partir del momento en que descubre la «forma sueño», y se le hace evidente que los sueños horadan la vigilia, porque tal vez sea así. Pero no es todavía el momento, porque son otras las nociones que ahora mandan, y entre ellas, la que más a menudo veremos insistir en un papel dominante es la «forma delirio».

4

Comienza el párrafo exclamando para sí: «¡El suicidio, el suicidio histórico que creíamos haber conjurado para siempre lo llevábamos en nuestro destino!». Y a continuación, abre panorámica sobre ese destino, y expone: «La obediencia a la inspiración de decir “no” les había hecho decir “no” entonces a la vida, por haber seguido la inspiración de la esperanza... Llega otra vez la hora de la inspiración, anegando con su negación irresistible; y no se le opone resistencia porque se ha entregado muchas veces la vida, porque no hay dibujada una imagen, ni se ha fabricado una máscara, la máscara histórica que permite esperar revestido de paciente ambición». Está comentando acontecimientos en los que participó, que compartió, pero como cosa de «ellos», no de «nosotros», con su presencia sustraída —se diría. Y sigue así hasta que, unas líneas más abajo, el crescendo emotivo va a hacer imposible sostener el distanciamiento: «Y esto se siente ya en esta vida cuando se ha dado todo por la esperanza común sin haber retenido una parte a escondidas para nosotros». Aparta entonces la mirada del suceder de imágenes, pensamientos y recuerdos, y finalmente habla de ese presente en el que escribe, en primera persona: «Y ahora no puedo revivir aquella hora, entrarme en ella por la galería de mi memoria sin nombraros. No se llora cuando se está escribiendo; eso es figura retórica; pero además no quiero lloraros, os llamo tan sólo porque así me llamo a mí misma, para sentir vuestra voz mezclada con la mía y poder contestaros que estoy aquí todavía...».⁵

5

No es casual que el último artículo que publica en Cuba se titule precisamente «Delirio, esperanza y razón», como si pasara revista a lo pensado en la isla cuando la escritura de *Delirio y destino* —con un gesto de despedida... Allí se nos dice que delirar es encontrarse con la sobreabundancia del presente: «despertar y encontrarse la vida, toda la vida, que no cabe en la conciencia despierta»; que es también «encontrarse con el futuro todo en un instante indivisible»; y finalmente, que «delira también el pasado, cuando tiene que pasar todo él, también en un instante, cuando hay que repararlo sin que nada falte, y en unidad». Y entiendo que viene muy a cuento la precisión que añade: «Pues que el pasado para pasar del todo, para desprenderse y dejar al que lo padece en libertad, necesita de estas dos condiciones que parecen contrarias: hacerse visible en todos sus pasos, aun en los más ocultos, revelar sus últimos entresijos y ocultaciones, revelarse por entero y al ser por entero, aparecer como uno, ser uno. Y sólo así pasa dejando libre al que lo padece».⁶ Se diría que está hablando de los dos pasos que le suponíamos a la génesis de *Delirio y destino*: el primero, filmico, que consistiría en «hacer visible» el pasado... aun en sus últimos «entresijos y ocultaciones» («revelar» es también un término fotográfico...); y el segundo, el que le conferiría la unidad de su sentido, que se correspondería con la traducción a escritura de lo visto, su coagulación literaria (... *scripta manent*), en la forma de una biografía.⁷

5. Zambrano, M., «La Inspiración», II, en *Delirio y destino*, en *Obras completas, op. cit.*, vol. VI, págs. 1026-1027.

6. Zambrano, M., «Delirio, esperanza y razón», en *La Cuba secreta y otros ensayos*, edición de J. L. Arcos, Madrid, Endymion, 1996, págs. 164 y ss.

7. Una anotación manuscrita de la época («M-353: 9 d») parece repetir, en otra clave, esta contrariedad entre la multiplicidad del ver y la unicidad del escribir. Así, el 21 de noviembre de 1952 anota: «La vida no nos permite ser uno. La muerte nos lo exige». De rechazo, vendría a ratificar el análisis habitual según el cual *Delirio y destino* procedería a dar por muerto el pasado que describe y a extraer de él todo cuanto puede propiciar un renacimiento.

8. El manuscrito (M-350: 43 y 44 d; ca. mayo-junio de 1947) forma parte de los primeros esbozos de «Delirio de Antígona» (publicado en *Orígenes*, en julio de 1948); véase Zambrano, M., *Obras completas, op. cit.*, vol. VI, págs. 286 y ss.; y también las notas de los editores al respecto, en págs. 1164-1167.

9. Zambrano, M., «La reforma del entendimiento español» en *Hora de España*, IX, Valencia, septiembre de 1937; recogido en Zambrano, M., *Obras completas, op. cit.*, vol. I, pág. 205. El entrecorrido remite a un verso de Antonio Machado: «¡Y esta agua amarga de la fuente ignota! | ¡Y este filtrar la gran hipocondría | de España siglo a siglo y gota a gota! | ¡Y este alma de Azorín..., y este alma mía | que está viendo pasar, bajo la frente, | de una España la inmensa galería, | cual pasa del ahogado en la agonía | todo su ayer, vertiginosamente!». Pertenece al poema «Desde mi rincón», escrito en Baeza como homenaje a Azorín, y publicado en *El Porvenir Castellano* (II, 148, 27 de noviembre de 1913, p. 2); quedó recogido en su libro *Elogios*, y le ha correspondido el número CXLIII en su poesía completa.

6

«Y la luz... ¿se siente o no en la sombra?» —se pregunta Zambrano, poniéndose en la piel de Antígona... Con el tiempo, la forma delirio ha ido madurando tanto que ha acabado por adquirir una autonomía suficiente como para que quepa plantearse problemas como éste. Ahora ve el delirio como protagonista, no en la película de sus recuerdos sino imaginándolo en escena, en el instante presente. «Transición entre la vida y la muerte, sin golpe. La muerte es un delirio y parte de éste tendrá lugar estando ya muerta y ella lo sabrá sin decirlo, o quizá sí en algún momento y a ser posible se repetirán algunas cosas desde una distancia diferente. Un desgarramiento puro y rencor de las entrañas, una reparación de la propia vida que se va viendo alejándose cada vez más una, más claramente hasta que sea totalmente una». Iba imaginándolo así, y de pronto la duda (¿y la luz...?) abrirá una sucesión de didascalías que dan un primer paso hacia la caracterización de la forma delirio, y preparan su primera aparición ya no como actor secundario sino en el papel principal. «¿Cómo hacerlo visible? La corriente suelta tiene un centro, los temas no pueden sucederse unos a otros sin haber captado el centro. ¿Cómo dar forma a la angustia y en ella a la esperanza que se abre paso hasta vencer? Pero no es un tema, es el propio ser el que se manifiesta en el delirio, el ser no vivido, no vivido, la posibilidad. Eso es el delirio, una posibilidad».⁸ Antígona le brinda la primera encarnadura al delirio, le ofrece una figura; una voz, unos gestos, una mirada; un camino torcido para ir saliendo a la luz; de ahí la duda de Zambrano, y su modo de avanzar también, dudando...

7

Por lo que respecta a la «forma delirio», quienes han estudiado su genealogía en Zambrano han acabado por encontrar los primeros indicios en los escritos atribuibles a su «novela de la confusión de los tiempos», proyecto en el que trabajó de muy joven, durante su larga enfermedad y convalecencia (1927-1929), titulada *La espera. Desde entonces*. En algunos momentos, la proximidad es palmaria, como por ejemplo en el testimonio más antiguo de la novela desaparecida, «Ciudad ausente» (1928); tanto por su tono, que contiene encadenamientos en melopea parecidos a los de sus delirios posteriores, como por la fuerza del componente óptico, alucinatorio —mirada que contempla con los ojos un punto desorbitados su propia purificación... Luego se verá aparecer explícitamente la noción en sus escritos de los tiempos de la guerra civil, proyectada con fuerza sobre una dimensión histórica. Así, por ejemplo, aparecerá vinculado al ser de nuestro pueblo: «La lucha terrible que conmueve al pueblo español ha puesto de manifiesto todo nuestro pasado. Pasa nuestro pasado por nuestra cabeza como si lo soñásemos. Con ser ahora cada español protagonista de la tragedia, diríase que, sin embargo, deliramos y es nuestro delirio el ayer que “siglo a siglo y gota a gota” sucede atravesando todas las conciencias».⁹ Al igual que será objetivo que combatir, cuando el delirio proceda negándose la inteligencia:

«Todo fascismo acaba en matar, en querer matar aquello que no quiere reconocer. La inteligencia en su infierno delira, y delirando, en el ápice del resentimiento desesperado, se niega; el intelectual fascista se pisotea a sí mismo al ponerse a los pies de la violencia, al renunciar *sine die* a toda especie de razón».¹⁰ La lección más elemental que extrae de la experiencia de los delirios bélicos diríase que es precisamente esta, que no cabe combatir un delirio con otro delirio, que un antagonismo que no contempla la posibilidad de una razón mediadora es pura sinrazón —y conocemos bien su consigna: «con razón, o sin ella»...—. Tiempo después, lo recordará así: «Hace ya años en la guerra sentí que no eran “nuevos principios ni una Reforma de la Razón”, como Ortega había postulado en sus últimos cursos, lo que ha de salvarnos, sino algo que sea razón, pero más ancho, algo que se deslice por los interiores, como una gota de aceite que apacigua y suaviza, una gota de felicidad. Razón poética... es lo que vengo buscando».¹¹ La consecuencia que lentamente se irá asentando a partir de ahí es que también, por lo que atañe al mismo delirio, el comportamiento debe ser este; que no debe abortarse sometiéndolo a una razón exterior, sino dejarlo ser y escuchar sus razones. Algo que venía intuyendo desde antes de la guerra, desde la tercera carta a Ortega (28 de mayo de 1932), por lo menos, en la que le matiza que cuando habla de delirio «no quiero decir desatino me refiero al modo de ser vistas ciertas cosas que son verdad, quizá de un género de verdad que sólo en el delirio pueda ser captado».¹²

8

En «Ciudad ausente», las primeras palabras ponen el tiempo de todo el relato, las tres primeras: «Al irse alejando...». En principio no podemos saber cómo pondría en escena un cineasta ese tiempo del alejamiento de la ciudad, carretera abajo; no sabemos si lo resolvería mediante una sucesión de planos en cascada, como miradas a través de una ventanilla, o si imaginaría un falso plano secuencia con la cámara sobre un vehículo en movimiento, por ejemplo... Pero como lectores podemos probar a imaginar la textura de ese tiempo que debería hacer visible el cineasta, un tiempo que de entrada conlleva resonancias muy antiguas, recuerda el «yendo que íbamos...» de los relatos de pícaros como Lazarillo, o de los historiadores de Indias. Señala un presente continuo hecho de una sucesión de instantes cualesquiera, sobre los que aquí domina el peso de lo que se deja atrás. Dos frases tardará Zambrano en describir la ciudad que desaparece; y luego «todo quedó vacío —el hueco de la ciudad— y el aire quieto en soledad oscura». A partir de ese punto, se abre un hiato, una ausencia, y el gerundio vira su orientación; sigue siendo un presente de infinitivo, pero en el que el infinitivo va ocupando todo el lugar del presente: alejarse... Desaparecida la presencia, se hace un gran silencio en el que se va dibujando el esquema de la ciudad desvanecida, en el aire. Alejarse es también someter a la ciudad ausente a una suerte de reducción eidética irregular, ir «borrando los aspectos»... Y los enumera, como desafiando al futuro cineasta a ir apagando las imágenes una a una: «el oro de tus tardes, la faz resquebrajada de tus calles, el silencio

10. Zambrano, M., «El fascismo y el intelectual en España», en *Los intelectuales en el drama de España*, Santiago de Chile, Panorama, 1937; recogido en Zambrano, M., *Obras completas, op. cit.*, vol. I, pág. 157.

11. Zambrano, M., «Carta a Rafael Dieste» (La Habana, 7 de noviembre de 1944) en *El Boletín Galego de Literatura*, Universidad de Santiago de Compostela, n.º 5, mayo de 1991, pág. 101.

12. Véase Jesús Moreno Sanz, «Presentación» de *Horizonte del liberalismo*, en Zambrano, M., *Obras completas, op. cit.*, vol. I, págs. 35-36. En «Los orígenes de la novela» (1964), Zambrano insiste en la misma conjetura con estas palabras: «las leyendas, las fábulas y los mitos y su sucesora la novela renuncian a la credibilidad, mas no del todo. Renuncian a que lo que relatan sea tenido por cosa de todos los días, mas no a que sea creído como cosa de un modo o de otro, cierta y verdadera. Se trata, por lo visto, de otra especie de verdad». Véase «Los orígenes de la novela» (M-94), en *Aurora* 3, 2001; pendiente de publicación en las *Obras completas*.

13. «Carta a A. Berman, 15/6/1970», Archivo Fundación M. Zambrano, Vélez-Málaga; citado en Sara Bigardi, *El delirio en el pensamiento de María Zambrano*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, septiembre de 2013; disponible en: www.tesisenred.net/handle/10803/1

14. La fórmula aparece en el verso final de la oda VIII (*Ἄφεξ με, τοῦς θεοῦς σοι / Déjame, por los dioses*); y en estribillo, en tres ocasiones (versos 3, 9, 19), en la oda XI (*Οἱ μὲν καλὴν Κυβήβην / Unos de la hermosa Cibeles*). Sigo la numeración establecida por Theodorus Bergk, en *Poetae Lyrici Graeci* (Sumtu Reichenbachiorum fratrum, Leipzig, 1843); «Anacreontea», págs. 697-742.

azul de tus plazuelas en calma, las cobrizas alamedas envueltas en el sonar del río...». Se diría que, hecho esto, la presencia ideal de la ciudad ha quedado ya fijada y lista para guardarla en el armario de la memoria, como ropa blanca recién planchada; aunque ya casi no quede tiempo, porque —se cierra el hiato, el paréntesis— «la mañana, prendida en los campos, vibra ya más deprisa; manchas de sol en arrebato de velocidad se amasan con negros pinares; se rompe la quietud en mil trozos dispersos; en cada uno una luz, a cada paso una canción, en cada mirada una sonrisa distinta». He aquí que ha irrumpido el gerundio, de nuevo en su modo primero, reclamando para sí el presente de lo que no deja de pasar: «La unidad está rota, nubes de sonidos nos azotan la cara, y los colores en loca independencia saltan en nuestras pupilas...». Las cosas que pasan...

9

Muchos años después formulará esta llamada de atención a lo que «sólo en el delirio puede ser captado» con una singular limpieza, en carta a A. Berman, donde le dice: «Todo nacimiento es en el delirio. Y la gente —incluso algunos pensadores y filósofos— que creían que lo que sale del delirio debe ser objeto de un orden, cuando en realidad lo único que se debe hacer es escuchar al delirio, quedar en su centro con aplomo, como si se hallara en el centro de la llama, no con impasibilidad, pero con ecuanimidad».¹³ Pero este era un conocimiento que había quedado ya afianzado desde su misma llegada al exilio, en México; recorre de arriba abajo *Filosofía y poesía* y su debate entre el arte de la pregunta y las respuestas que llegan antes de toda pregunta; entre el ascetismo de la verdad y el arte de la canción o los misterios de la belleza... Con la condenación platónica de la poesía en el trasfondo.

Primero, el poeta es la voz que trae la palabra de las sombras, un contrabandista de los infiernos, «traiciona a la razón usando su vehículo, la palabra, para dejar que por ella hablen las sombras, para hacer de ella la forma del delirio. El poeta no quiere salvarse; vive en la condenación y todavía más, la extiende, la ensancha, la ahonda. La poesía es, realmente, el infierno». El poeta canta ahora con la voz de la soledad más última, pero canta una experiencia que es común a todos, el haber nacido con una herida mortal, y saber que «la vida, la vida maravillosa no puede ser salvada...». Reclama el derecho a dar voz a esta sombra silenciosa que a todos acompaña, y un verso de Anacreonte quedará convertido en consigna: θέλω, θέλω μανῆναι... —«quiero, quiero delirar...»—.¹⁴ A partir de ahí, Zambrano entonará entonces su manifiesto:

Quiere delirar, porque en el delirio alcanza vida y lucidez. En el delirio nada suyo tiene, ningún secreto; nada opaco, en su ser. Se consume ardiendo como la llama, y canta y dice. Porque el poeta vive prendido a la palabra, es su esclavo. El filósofo quiere poseer la palabra, convertirse en su dueño. El poeta es su esclavo; se consagra y se consume en ella. Se

consume por entero; fuera de la palabra él no existe, ni quiere existir. Quiere, quiere delirar, porque en el delirio la palabra brota en toda su pureza originaria. Hay que pensar que el primer lenguaje tuvo que ser delirio. Milagro verificado en el hombre, anunciación, en el hombre, de la palabra. Verificación ante la cual el hombre, ya poeta, no pudo sino decir: «Hágase en mí». Hágase en mí la palabra y sea yo no más que su sede, su vehículo. El poeta está consagrado a la palabra, su único hacer es este hacerse en él. Por eso el poeta no toma ninguna decisión, por eso también es irresponsable.¹⁵

Dado que la palabra es aquello por medio de lo cual el animal humano se hace humano, ¿no habría de ser por fuerza la palabra, a la vez, lo que da el dictado de la razón y lo que le da voz al corazón?

IO

Pero, ¿y la luz...?

Muy probablemente sería ésta la primera pregunta que se haría quien, al leer la caracterización anterior de «Ciudad ausente», estuviera más pendiente de componer la imagen que no de hacerse una idea. ¿Dónde están la luz y las sombras; dónde los colores...? Y la reconvención no podría ser más justa, porque a decir verdad todo el relato comienza en medio de una «niebla opalina», con la «luz lechosa de un lento amanecer» que va disolviendo, en el horizonte, el perfil de la ciudad que se deja atrás. Luego aparecerá «la auténtica belleza del paisaje desnudo», pero que emerge como resultado de una operación intelectual, tras ir despojándolo paso a paso de sus verdades ópticas hasta reducirlo a su alambre esencial. En ocasiones, se diría que Zambrano está pidiéndole al cineasta futuro que mantenga sobreimpresa la silueta de la ciudad sobre las imágenes de todo el recorrido, y proceda a ir estilizando conforme se van sucediendo; que la haga flotar en un jirón de niebla por encima de lo que se va viendo, mostrándola como la realización cumplida de lo que en el paisaje entero se presiente. Desde el punto de vista cromático, esta confluencia de la ciudad ausente con los volúmenes del paisaje presente se manifestará en los términos de una depuración progresiva, una purificación, como el trabajoso triunfo del blanco —«donde una física pitagórica es más real que la superficial imagen de una pintura impresionista»—.¹⁶ Y el momento en el que sucede la coincidencia perfecta de ambos viene a nombrarse la «hora transparente», desnuda de todo color, pura geometría de cristal. Cuando la voz de Zambrano regrese de su suspensión en la niebla, en equilibrio sobre el abismo blanco (del blanco de Zurbarán —podríamos conjeturar—), la quietud de la mirada se romperá en mil trozos dispersos; cada uno con su propia luz... La amenaza podría ser ahora la de un caos devorador si no fuera porque una última advertencia parece indicarnos un conjuro contra esa avalancha de fragmentos cortados y recortados según perspectivas múltiples; la buena nueva de que ya se está logrando una mirada propicia que podría volver habitable ese nuestro caos, que tal vez pronto comenzará a ser posible ordenar este nuevo paisaje... Y cabe conjeturar

15. *Filosofía y poesía*, en Zambrano, M., *Obras completas, op. cit.*, vol. I, págs. 710-711.

16. En «El color» (Roma, 26 de setiembre de 1964), se diría que Zambrano prolonga y expande esta afirmación: «Y el blanco de los pitagóricos y de los ascetas, de los monjes, señal de estar aquí, no como habitante permanente del planeta, sino como habitante de, hijo de un mundo incorpóreo, luminoso, librea de la “luz intelectual”»; recogido en *Algunos lugares de la pintura*, Zambrano, M., *Obras completas, op. cit.*, vol. IV, tomo 2, pág. 188

17. Desde el punto de vista pictórico, «Ciudad ausente» se sitúa en las proximidades, muy cerca en ocasiones, de «Una visita al Museo del Prado». El siguiente fragmento viene a completar y explicitar algo más lo que aquí se está poniendo en juego: «Ella les hizo detenerse sin hablar palabra ante los Zurbarán en la gran Galería, *La naturaleza muerta*, con su mantel blanco, blanco, como nada, y ¡el pan!, pintados o transustanciados en materia imperecedera. Y el blanco del hábito del santo en contemplación. ¿De dónde venía ese blanco? Salía de sí mismo, no era luz recibida, reflejada. La luz en Zurbarán nace de la materia misma que tiene la luz que le conviene, como en los cubistas. Juan Gris, el albañil madrileño, le andaba muy de cerca. Porque Zurbarán creía en las cosas, en su sustancia, no en su apariencia, no había tenido que desnudarlas en formas matemáticas, mientras que Juan Gris pintaba la matemática de las cosas descarnadas. Entonces, ¿es que el mundo se había desubstanciado para el hombre? En Zurbarán la materia es sagrada, porque Dios existe, y está cerca. En Juan Gris el espacio está vacío y las cosas son trasuntos matemáticos, ecuaciones. Pero la precisión era la misma en los dos; lo único es que ahora Dios está lejos. ¿La carne y el alma desaparecen cuando se va Dios? ¡Oh misterio de la pintura, misterio de la encarnación! ¡Estaremos entrando en un universo pitagórico!» («Una visita al Museo del Prado», verano de 1955, recogido en *Algunos lugares de la pintura*, op. cit., pág. 191).

18. Manuscrito incompleto: M-350: 19 d; ca. finales de mayo 1947 (Zambrano, M., *Obras completas*, op. cit., vol. VI, pág. 283).

19. Un solo ejemplo, pero bien significativo: «Se delira también bajo la opresión del tiempo lleno que aprisiona y se convierte en lo contrario del tiempo, en una densa, compacta atemporalidad, como sucede en los sueños». Véase «Delirio, esperanza y razón», op. cit., pág. 166.

que la mirada que aquí se tiene en mente encontraría un anuncio en el cubismo, si le hacemos confianza a la última frase del texto, y la entendemos como un acertijo: «Puente quebrado; río en zigzag, pronto las esquinas rotas se fugan de nuestra mirada».

Ésa sería la luz.¹⁷

II

Suele considerarse que la forma delirio cobra su autonomía a partir del «Delirio de Antígona», se ha dicho ya, y que encuentra su cima con *Delirio y destino* y textos afines. Pero existe otro apunte de delirio de la época del de Antígona, que es sin duda tan relevante como este, el titulado «Despertar», un manuscrito interrumpido que dice así:

La luz. Mi cuerpo aún está ahí, aquí, he de ponérmelo. No es el viento, ni la sombra temblando de la hoja. No soy ese temblor del aire, ese ritmo ligero, ese azul, ni ese charco de agua ni esa flor azul de mis sueños. He de ponerme mi esqueleto. Me lo dieron hace tiempo. Y estos ojos de los que ya no me acuerdo. Y esto que llaman manos, y el corazón también, cargado de imágenes como una tumba antigua, con un peso de ídolos y su fuego secreto. Y esa piedra fría que brilla allá lejos y que un...¹⁸

Y de pronto, en esta interrupción, tantas cosas quedan bailando... Incluso ciñéndonos a la relación entre palabra e imagen, aun así, esa descripción del momento del despertar, narrada desde el otro lado, dando la palabra al durmiente que va a despertar; o esa luz que regresa al cuerpo y le va a dar un exterior a costa de cegar lo que estaba viendo su pensamiento en el momento en que se ha hecho la luz... En todos los casos, el lugar en el que está instalada la voz y la palabra resulta prodigioso. Ninguna visualización de estas imágenes logrará igualar a la que María Zambrano induce en cada lector (con imágenes tan imposibles como enfundarse el propio cuerpo o colocarse los ojos), poniendo por escrito lo que piensa que está viendo —es evidente—, y deberá retenerse la constatación. Al igual que deberá retenerse esa zona de vecindad (de indiscernibilidad, tal vez) que parece establecerse aquí entre delirio y sueño, ya desde su mismo título. Podemos afirmar su carácter de delirio simplemente en cuanto que «traiciona a la razón usando su vehículo, la palabra...», según veíamos, y dejando de lado otras consideraciones. Pero el que las sombras que aquí hablan sean las que habitan en el umbral de los sueños le añade una suerte de circularidad a la cuestión de cuál es la forma que debe considerarse dominante, si el delirio o el sueño. En cualquier caso, si entendemos por delirio, a la vez, una forma de expresión literaria y un umbral de conciencia específico, cuyo precipitado propicia una experiencia cognoscitiva, podría decirse que ya en sus primeras formulaciones explícitas aparece anunciando el ámbito del sueño,¹⁹ que vendrá a cubrir buena

parte de las expectativas puestas en la forma delirio a partir de mediados los años cincuenta. Aunque algunas reparaciones no puedan olvidarse: ni la *Tumba de Antígona* (1967), en la que encuentra cumplimiento el ciclo correspondiente; ni su resurgimiento magnífico, cerrando la especulación al respecto, en el libro que le dedicaría a Araceli-Antígona, *Claros del bosque* (1977): «Brotó el delirio, al parecer sin límites, no sólo del corazón humano, sino de la vida toda y se aparece todavía con mayor presencia en el despertar de la tierra en primavera...».²⁰

12

¿Cómo será el mundo mirado desde más adentro de la conciencia? — ésta parece ser la pregunta que tienen en común tanto sus experimentos con el delirio como sus indagaciones sobre el sueño, salvando las naturales distancias. En el primer capítulo de Delirio y destino, «Adsum», es como si contara su génesis, en dos pasos, no muy lejos de por donde andábamos; comienza con el despertar inicial: «Del primer nacimiento nadie recuerda nada. No hay conciencia que recoja ese temblor del ser arrojado fuera, expuesto repentinamente a la intemperie, sin asidero. La conciencia, ésta que ahora envolvía su soledad, debió de empezar a formarse entonces, en ese instante terrible en que hubo de abrir los ojos y respirar». Y luego la consecuencia: «Ahora la envoltura es la conciencia, algo incorpóreo, invisible, donde todo lo que llega se refleja y aparece así como a distancia, rodeándonos. ¿Cómo será el mundo mirado desde más adentro de la conciencia? Pero desde allí no se mira. Para mirar hay que dejarse algo invisible adentro, encerrado, y salir hasta la superficie, hasta donde es imposible avanzar más. Es el primer ímpetu del mirar; después se aprende a retroceder, para poder ver mejor. Se descubre la distancia inexorable que nos ha de separar siempre de todo; hasta de nosotros mismos...».²¹ Si llamamos sentir originario a ese algo invisible que está encerrado adentro, ¿podemos afirmar que tanto el delirio como el sueño nacen de la pura pasividad de ese sentir primero; que lo que les es propio es abrir vías para darle expresión...? En todo caso, lo que sí podemos afirmar es que la experiencia poética acoge esas formas de expresión, sabemos que lo suyo es traer la palabra de las sombras... Pero también sabemos que Zambrano quiere ir más allá, quiere retener el resultado cognoscitivo que desaloja esa experiencia; no se conforma con que hablen sin más las sombras, queda a la espera de algo más. La forma delirio en Zambrano, como forma literaria, tiene algo de trabajo de Penélope, a la espera, aguardando. Y si nos preguntáramos en qué se sostiene esta espera, en qué esperanza, la respuesta bien pudiera ser acaso ésta: «¿No será posible que algún día afortunado la poesía recoja todo lo que la filosofía sabe, todo lo que aprendió en su alejamiento y en su duda, para fijar, lúcidamente y para todos, su sueño?».²²

13

En el momento en que Zambrano escribe *Delirio y destino*, la Real Academia define el delirio de este modo: «Desorden o perturbación

20. «El delirio – El dios oscuro», *Claros del bosque*, Zambrano, M., *Obras completas, op. cit.*, vol. IV, I; pág. 99. En nota, los editores apuntan: «En la *Cronología* del vol. VI se relata que Zambrano estaba escribiendo este capítulo (“El delirio – El dios oscuro”) cuando Valente le anunció la muerte de su hermana Araceli. Este capítulo es el colofón de la teoría de los delirios que Zambrano escribió, ya desde el principio de su trayectoria, en numerosos textos que podríamos incardinar en una “vía negativa” o “no expositiva”» (*Ibidem*, pág. 662).

21. Zambrano, M., *Obras completas, op. cit.*, vol. VI, pág. 849.

22. Zambrano, M., *Filosofía y poesía*, en Zambrano, M., *Obras completas, op. cit.*, vol. I, pág. 758.

23. Véase Pinel, P., *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou La manie* (1801), París, Chez J. A. Brosson, 1809², especialmente la sección III, «Distinction des diverses espèces d'aliénation», págs. 128-192.

24. Adelon, M., *et al.*, «Aliénation mentale», en *Répertoire générale des sciences médicales au XIXe siècle*, Bruselas, Soc. Belge de Librairie, Hauman, 1841-1846, vol. I, págs. 123-124.

25. Moreau de Tours, J., *Du hachisch et de l'aliénation mentale*, París, Fortin et Masson, 1845, pág. 31; las cursivas son del autor.

26. La embriaguez cannábica pasará a ser considerada en este contexto como una *psicosis experimental*. Una de las primeras investigaciones de referencia sobre la embriaguez cannábica en el ámbito alemán es el artículo de Ernst Jöel y Fritz Fränkel «Der Haschisch-Rausch: Beitrage zu einer experimentellen Psychopathologie» en *Klinische Wochenschrift*, n.º 5, 1926. Ambos autores, médicos, participaron junto con Ernst Bloch y Walter Benjamin en los experimentos con esta droga cuyos protocolos y actas se recogen en el libro de este último, *Über Haschisch* (edición de T. Rexroth), Fráncfort, Shurkamp, 1972, (trad. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1974). Hay que añadir que «psicosis» (*Psychose*) es un término psiquiátrico que equivale en el ámbito alemán a la «aliénation mentale» francesa; lo introdujo el médico y poeta austriaco Ernst von Feuchtersleben en su *Lehrbuch der ärztlichen Seelenkunde* (Viena, Carl Gerold, 1845).

de la razón o de la fantasía originado por una enfermedad o una pasión violenta | *Fig.* Despropósito, disparate». Hoy en día se sigue manteniendo la misma definición, cuyo núcleo originario se remonta a la primera edición, de 1732: «Metaphoricamente significa decir disparates, por hablar en lo que no se entiende, ó por hallarse poseído de alguna passion». A partir de ahí, con el paso del tiempo se procederá a discriminar entre un uso figurado y un uso literal, y su uso literal adquirirá un sentido cada vez más técnico, más propio de la psicopatología. Buena parte de la psiquiatría del siglo XIX estará comprometida en tratar de convertir en patológicas esas pasiones violentas de las que se originan los delirios. Y se afirmará de consenso que delirio y locura *son lo mismo*. En el ámbito francés, la clasificación de las formas de alienación mental (que se remonta a Philippe Pinel)²³ distingue cuatro grandes categorías; las dos primeras son la *manía* y la *melancolía* (o *monomanía*), y se demarcan precisamente según el tipo de delirio, en un caso, «delirio general con agitación, irascibilidad, tendencia al furor»; y en el siguiente, «delirio parcial, exclusivo, con abatimiento, morosidad, tendencia al desespero».²⁴ Las otras dos, carecen de interés al respecto, por afectar a procesos de depauperación de las facultades mentales, de tipo congénito (*idiotéz*) o bien adquirido (*demencia*), en las que el delirio no ocupa un lugar significativo. El interés de la psicopatología por la forma delirio viene a componer todo otro decorado para el experimento de Zambrano, que ahora afecta no tanto al delirio como ejercicio de una determinada forma literaria cuanto a su otra faz, el delirio entendido como ejercicio de un umbral de conciencia, que acaba de comenzar a considerarse definitorio de la locura o alienación mental. Pero lo que viene a complicar no poco las cosas es que uno de los principales factores que hará que la psicopatología se interese por los detalles del delirio provendrá del ámbito literario, con Thomas de Quincey y Charles Baudelaire como pioneros reconocidos. Y en este punto, habría que recordar la obra del psiquiatra francés y miembro del Club des Hashischins, Moreau de Tours, *Du hachisch et de l'aliénation mentale*, como un hito fundamental. El objetivo de Moreau tenía su épica, pues se trataba de alcanzar la fuente del delirio. «Me pareció que se podía llegar hasta la fuente primitiva de todo el fenómeno fundamental del delirio. Encontré uno que me pareció que era el hecho *primitivo y generador* de todos los demás, al que llamé el HECHO PRIMORDIAL». *Y añade algo que, según lo que veníamos diciendo, debería retenerse: «En segundo lugar, debo admitir, para el delirio en general, una naturaleza psicológica, no sólo análoga sino absolutamente idéntica a la del estado de sueño».* *Identité de nature* —recalca Moreau—. ²⁵ Aunque lo que ahora importa es que, con él, el testimonio de los poetas y sus propias experiencias bajo los efectos del cáñamo índico adquieren un rango paralelo al de las observaciones clínicas, y sus autores, el de observadores privilegiados.²⁶ Contrariamente a lo que podría pensarse, las especulaciones de Moreau sobre el delirio fueron bien recibidas, y tenidas muy en cuenta (por lo menos), en los estudios e investigaciones posteriores (un siglo después, un psiquiatra tan

respetable como Henry Ey llegó a caracterizarlo como «Maître incontesté et incontestable de la Psychiatrie moderne»),²⁷ y su equiparación entre sueño y delirio ha sido una referencia constante. Pero la apropiación médica de las experiencias de los artistas con los límites de la conciencia no puede darse sin producir, en alguna medida, el contraefecto correspondiente —la reapropiación artística de las hipótesis psicopatológicas— y, por extensión, sin llamar la atención y despertar el interés de los intelectuales y artistas al respecto. En el mismo Club des Hashischins tuvo Baudelaire sus buenas broncas con el propio Moreau de Tours, a propósito del uso terapéutico del cannabis... Sin duda los delirios de Zambrano se habrían acomodado bien en esta atmósfera en la que cohabitaban las artes y las ciencias de esa manera, cuando lo que se trataba eran las enfermedades del alma. Esta cohabitación, por lo que hace al delirio en concreto, encontraría su mejor ejemplo en el caso *Gradiva*. Lo recuerdo brevemente: en 1906, Sigmund Freud publica el ensayo *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de Jensen*, primer intento de psicoanálisis de una creación literaria, apoyándose en la convicción de que los sueños inventados por los escritores pueden ser analizados del mismo modo que los sueños reales. Aunque Freud dijo no conceder demasiada importancia a ese texto, sí tuvo como consecuencia que se pusiera de moda la novela de Wilhelm Jensen *Gradiva: Una fantasía pompeyana* (1903), cuyos efectos se constataron algunos años después.²⁸ En 1926, André Breton abre la Galerie Surréaliste *Gradhiva*. En 1931, fecha de la edición en traducción francesa del libro de Freud y el de Jensen en un solo volumen, Dalí pinta el óleo *Gradiva* y utiliza este apodo para su esposa, Gala.²⁹ Tres años después será André Masson quien presentará el óleo *La métamorphose de Gradiva*, en el que se hace evidente la impronta de los dos textos por igual. Más tarde, Michel Leiris fundará la prestigiosa revista de antropología *Gradhiva*... Se diría que ese espacio de cohabitación, esa atmósfera común sigue latente todavía, disponible, con su misma dinámica: la apropiación por parte de Freud de la novela de Jensen, como ejemplo que confirmaba la validez de la interpretación (y de la cura) psicoanalítica, y la reapropiación artística consiguiente...

14

Comienza diciendo: «La luz parpadea o parpadeaba especialmente en estos días que se llamaban de las ánimas»,³⁰ y a partir de ahí, va a seguir parpadeando a lo largo de las tres secuencias que componen el texto, como un murmullo silencioso que le diera su aire a lo que se lee, como un parásito blanco. Luego aparecen la lamparilla que causa esa luz y un recuerdo, ambos a la vez, enroscados: «Oí decir a mi madre, cuando yo era pequeña en Andalucía, que ella había estudiado a la luz de una mariposa de aceite». La frase, partida en dos por un inciso, se bifurca convocando dos pasados distintos, los recuerdos de la autora de niña y los que le contaba entonces su madre... Y es solo un aviso de lo que le espera al lector en las dos frases siguientes: «Estaba a la sazón ella en Granada,

27. Ey, H., «La psychopathologie de J. Moreau» en *Annales Médico-Psychologiques*, n.º II, 1947.

28. La novela de Jensen cuenta la historia del descubrimiento, por parte del arqueólogo Norbert Hanold, de un bajorrelieve en el Museo Nacional de Arqueología de Nápoles que representa a una joven mujer caminando. Hanold se enamora de la imagen, del modo de caminar de la figura (el pie derecho apenas toca con la punta el suelo), sueña con ella hasta acabar delirando un encuentro en las calles de Pompeya, y la muerte de la muchacha cuando el Vesubio entra en erupción, en el 79 a.C. Actualmente el bajorrelieve en el que aparece la llamada *Gradiva* (en latín, «gradiva» significa 'la que camina', 'la que avanza') se conserva en el Museo Chiaramonti del Vaticano, y forma parte de una composición que presenta una tríada femenina que avanza desde la derecha (las *Aglauridas*), que debería contraponerse a otras tres muchachas que avanzan en dirección contraria (las *Horas*), composición de la que hay ejemplos en varios museos. Se considera que representan a unas divinidades encargadas del renacimiento a la vida desde el mundo de las tinieblas, en las regiones tónicas, y se ha encontrado referencia a ellas en el santuario de Asclepio en Epidauró, donde los sacerdotes practicaban una forma de terapia de renacimiento a través de los sueños.

29. Será el principio de un interés continuado por la figura, que dio lugar a obras destacables; véase al respecto, Ana Panero Gómez, «La Gradiva daliniana» en *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, n.º 1, abril de 2012, págs. 169-193.

30. Fechado el 31 de octubre de 1990 (Zambrano morirá en febrero), «El parpadeo de la luz» suele considerarse próximo a la forma delirio. Del texto, Jesús Moreno dice: «A Chantal Maillard le envía uno de sus tres últimos escritos, “El parpadeo de la luz”, pensado desde la noche de ánimas de este año, y que es una especie de despedida de esta vida con el recuerdo del Mediterráneo y de sus amigos enterrados en Roma» (J. Moreno, «Cronología de María Zambrano», en Zambrano, M., *Obras completas, op. cit.*, vol. VI, pág. 124).

31. En una retórica escolar decimonónica se nos ofrece la siguiente definición de las dos leyes del periodo: «la primera, que debe constar de cierto rodeo o circuito, el cual si falta, de periodo se hace proposición lógica [...]. La segunda es que todo periodo se extienda de tal suerte que no se perciba el sentido sino cuando se halle perfeccionada y acabada la sentencia; porque el principio pende del fin, y este, como por cierto rodeo, redondez o torneó, se vuelve al principio». Véase *Instituciones oratorias: Elementos de retórica*, Madrid, Imprenta de la V. de Domínguez, 1850; cap. XIV, «De la concinidad de los periodos», §I. *Del periodo, del miembro y del inciso*, pág. 42.

siendo de Almería, donde conoció a mi padre, compañero de toda su vida, en un convento alojada. Allí no se usaba ni el candil ni el farol, que en un convento de monjas podría parecer ostentación, sino esa luz que yo he visto y que hoy, noche de las ánimas, se me revive». La primera frase se interrumpe en una cadena de tres incisos, abriéndose cada uno a partir del anterior en una sucesión que, de no llegar a tiempo la clausula de cierre («en un convento alojada», que rima con el final del primer miembro) hubiera dado lugar a una fuga verbal del todo imprevisible. Por su parte, la siguiente atempera el exceso anterior, y se regresa a marcar la cesura de la frase con un solo inciso, el preceptivo, en cada una de las dos partes o miembros de la frase. Cierran la secuencia, tres frases más: la primera describiendo el mecanismo de las mariposas de aceite; luego su encendido, del que podía encargarse «una niña o un niño, un alma pura lo más posible». Y finaliza con el contraste entre esta luz purificadora y la del candil (que «podía ser signo de cosas no muy puras aun dentro de aquella religión mediterránea»), del que guarda recuerdos cosechados durante sus viajes por Italia, probablemente de su visita a Nápoles y Pompeya con su hermana Araceli, a principios de 1950: candiles y lucernas representando escenas eróticas de la mitología, o adoptando las formas anatómicas de falos o vulvas; y si hubiera que retener un solo ejemplo para acompañar las palabras, el más rotundo sería muy probablemente el Priapo de terracota del Museo Arqueológico de Nápoles. Estas últimas imágenes son las que más claramente podrían ser asequibles desde el punto de vista fílmico, podrían hacerse proliferantes incluso, aunque solo se aluda indirectamente a ellas en el texto. Por el contrario, el enroscamiento de la segunda frase, y de ahí en adelante parece que solo podría reconstruirse mediante un tirabuzón de flashbacks consecutivos que resultaría difícilmente inteligible (lo que no impide que María Zambrano estuviera realmente proyectándose esos flashbacks en la pantalla blanca de su imaginario mientras escribía el texto, dado que en este caso el problema de la inteligibilidad no se plantea. Pero es como si todo el espacio de lo visible estuviera ocupado por el parpadeo de la llama, y sus brillos y arabescos, que la voz que recuerda narra. Y en el runrún de esta narración, choca un efecto extraño: como si fuera el resultado de una construcción ajustada a las reglas de retórica clásica, aprendidas tal vez con sus estudios de latín, o de literatura. Interrogadas según este patrón, las frases se presentan cumpliendo limpiamente los principios del periodo latino, y vienen puntuadas como corresponde, per cola et commata. Como si los latines de la Iglesia nos hubieran transportado a la compañía de Cicerón o Quintiliano...³¹ Mencionábamos antes que de no aparecer «en un convento alojada» cerrando la cadena de incisos (o commata) la frase habría perdido el rumbo y el discurso con ella; que toda la inteligibilidad pende de ese cierre que debe dar el segundo miembro (o colon) de la frase. En caso de no hacerlo así, lo que se abriría es un devenir delirante del discurso, descarrilado fuera de su surco (delirio en latín es originariamente un término agrícola, significaba salirse de la línea recta cuando se estaba arando un campo), es decir, perder por completo el hilo... Añádase a lo anterior, el que el periodo necesita ese giro o rodeo,

esa suspensión de su sentido, para no ser una simple proposición lógica, que solo informa sobre los estados de cosas. Diríase que aquí Zambrano, por recurso al periodo, va abriendo ventanas al devenir delirante del discurso, neutralizándolo unos pasos más allá, pero dejando que su vibración permanezca vigente sobre lo que sigue...

15

Un último encuentro con el saber psicopatológico vendría a cerrar nuestra deriva a través del ver y el entender propio a la forma delirio. Se trataría del médico y filósofo Karl Jaspers, cuya formación fenomenológica le coloca en un área de familiaridad con Zambrano, hasta el punto de que, en ocasiones, parece como si ambos hablaran dialectos de una misma lengua.³² Si es legítimo afirmar que, en Zambrano, el sentir originario («la experiencia de sentirse sintiendo, de sentirse existiendo como parte de un mundo») es una experiencia más radical y previa a la (kantiana) experiencia del espacio y el tiempo,³³ constituye entonces una feliz sorpresa encontrar que Jaspers, en su tratado de psicopatología, señala que la desaparición de este sentimiento es un fenómeno que se constata en los inicios de todo tipo de patología mental.

El sentimiento de no tener más sentimientos, es un fenómeno notable que aparece en los psicópatas periódicos, en los depresivos, pero también en el comienzo de todos los procesos. No se trata de apatía, sino de un torturante *sentir un no sentir* (*fühlen eines Nichtfühlens*). Los enfermos se quejan de que no pueden sentir ya ninguna alegría, ningún dolor. [...] Se quejan de que no hay en ellos ninguna simpatía interna, ningún interés. Una esquizofrénica: «No hay nada más en mí; soy tan fría y tan inmóvil como un trozo de hielo, todo está como congelado». Los enfermos sufren enormemente bajo ese vacío del sentimiento subjetivamente sentido.³⁴

Este es el primer aspecto que me parecía importante retener, por lo significativo que es en sí y teniendo en cuenta lo que se iba diciendo. El segundo afecta directamente a lo que se entiende por delirio. Comienza diciendo Karl Jaspers: «Nuestra percepción no es nunca una fotografía de las excitaciones de los sentidos, sino al mismo tiempo la percepción de una significación». Incluso en objetos desconocidos se percibe que son «un material configurado significativamente. Tales significaciones no nos son manifiestas en nuestras percepciones, pero están presentes para nosotros». El delirio se presenta entonces como un derrocamiento de las correspondencias establecidas entre percepciones y significaciones. Y su dinámica es explicada por Jaspers en estos términos:

Las vivencias primarias del delirio son análogas a este ver significaciones. La conciencia de la significación experimenta una transformación radical. El saber inmediato que se impone de las significaciones, es la vivencia primaria del delirio (primäre Wahnerlebnis). Si clasifico el

32. Aquí se toma en consideración a Jaspers exclusivamente como psicopatólogo, no como filósofo. De la proximidad entre el pensamiento filosófico de Jaspers y el de Zambrano da un oportuno aviso Jesús Moreno, en la «Presentación» de *El hombre y lo divino* (en Zambrano, M., *Obras completas, op. cit.*, vol. III, págs. 32-35).

33. Véase los comentarios de J. L. Gómez Toré (en *María Zambrano: El centro oscuro de la llama*, Madrid, Ciudad Nueva, 2020, págs. 150-151) a la afirmación de Rossella Prezzo, para quien el sentir originario es «el a priori de todo sentir (no sentimiento de algo, sino *sentir que se siente*)». Así lo formula Zambrano, por ejemplo, contemplando la pintura de Baruj Salinas: «*El sentir, ese sentir originario que es sentirse...*» (en *Algunos lugares de la pintura*, en Zambrano, M., *Obras completas, op. cit.*, vol. VI, tomo 2, pág. 319). Aunque probablemente la explicación del sentir originario que mejor puede ponerse en diálogo con el análisis que Jaspers propondrá a continuación, sería la siguiente: «*La existencia del sujeto, si bien se manifiesta en exaltación, está enraizada —no se trata de una simple metáfora— en los inferos de la memoria, de la memoria misma y de aquello que está bajo ella, que tanto la sostiene como la agita, en ese fondo que se hunde si en él queremos parar mientes; las raíces o el fondo donde ellas se hunden, que acusa el peso que sostienen, el lugar de la gravitación del sujeto mismo y de todo peso que consigo porte. Un lugar que acusa porque siente; el punto de gravedad es al par el punto donde sordamente yace el sentir originario, en el que el sujeto siente su propio peso, su propia condición. El sentir originario consiste en sentirse; sentirse directamente o sentirse aludido en todo sentir, infierno de la memoria y de la conciencia*» (*Notas de un método*, en Zambrano, M., *Obras completas, op. cit.*, vol. IV, tomo 2, págs. 91-92).

34. Jaspers, K., *Allgemeine psychopathologie* (1913), trad. R. O. Saubidet y D. A. Santillán, *Psicopatología general*, Buenos Aires, Beta, 1977, pág. 136.

35. *Ibidem*, págs. 122-123.

36. *Ibidem*, pág. 129.

37. Tengo presente su último escrito («Para la Universidad Popular de Leganés en su campaña contra el analfabetismo»), del 8 de noviembre de 1990, en el que dice: «Impedida para realizar cualquier actividad física, pero no la de pensar, la lectura y la transcripción de mis pensamientos son los que me salvan de no acabar devorada por la memoria». Y añade para finalizar: «Quisiera presentar este caso mío para que sirva de caso universal» (Zambrano, M., *Obras completas, op. cit.*, vol. VI, pág. 799).

38. Pienso en «Esta rosa...» (en *Primeras poesías*, 1894-1898), que dice: «Esta misma rosa amarilla, | Un niño me la dio ayer, | Y aquí la dejo hoy | Sobre su tumba reciente. || Apoyadas en sus pétalos aún | gotitas que brillan, ¿ves? | Pero hoy son lágrimas | Y ayer eran rocío». Sigo con modificaciones la traducción de E. M. S. Danero, en R. M. Rilke, *Obra poética*, Buenos Aires, Perlado, 1956, pág. 30.

material sensual en que experimento esta significación, puedo hablar de percepciones delirantes, de representaciones delirantes, de recuerdos delirantes, de cogniciones delirantes, etc. No hay ninguna vivencia ante la que no se pueda poner la palabra delirio cuando, en la doble estructura del saber objetivo, la conciencia de la significación se ha convertido en vivencia delirante.³⁵

Y unas páginas más adelante concluirá, deteniéndose en uno de los rasgos más constatados del delirio, el ser necesariamente incorregible (tan invencible ante la refutación lógica como ante la evidencia fáctica). Y lo explica de este modo, bien curioso.

El *extravío de los sanos* es extravío común. La convicción tiene sus raíces en eso, en lo que todos creen. La corrección no se produce por razones, sino por transformación de la época. El *extravío delirante* de individuos es el apartamiento de lo que todos creen (de lo que «se» cree); la incorregibilidad no se puede distinguir psicológicamente de la infalibilidad en el verdadero sentido, que se mantiene interiormente contra un mundo.³⁶

Lo que contestaría Zambrano a esto, lo sabemos, que no hay que intentar corregir el delirio que brota ni tampoco permanecer impasibles, que hay que dejarse llevar por ese saber inmediato que se desprende de las nuevas significaciones adonde quiera llevarnos, situados en el centro de su curso y sin perder el equilibrio, sintiendo lo que se siente, sopesando la infalibilidad de las palabras que afloran, «de un modo ecuánime»...

16

Como los ahogados ven desfilar la película de su vida finalmente —así parece haber compuesto Zambrano, el delirio de su última carta— «cual pasa del ahogado en la agonía / todo su ayer, vertiginosamente», decía antes Machado. Los parpadeos de la mariposa de luz sin embargo le ayudan a detener el vértigo de los recuerdos que vuelven y también las apariciones que la misma noche de las ánimas convoca; le permiten retener de entre todos ellos unos cuantos tan solo, y demorarse en ellos, escribiendo...³⁷ Primero, su madre, el estudio, la vida monástica; su padre luego, la convivencia cotidiana. Finalmente, la transfiguración de la mariposa de aceite en el símbolo mismo de la luz, en toda su pureza esencial, se hace explícito, se nombra. En la segunda secuencia del texto, parece producirse una suspensión del vértigo de los recuerdos. En su lugar, se despliega el saber implícito que contiene el símbolo: el parpadeo de la luz conduce a los párpados, los párpados a las lágrimas, las lágrimas a los ungüentaria y lacrimarii de la Antigua Grecia, y de ahí a la España dura de principios de siglo, semejante a la que vio y cantó Rilke, y la llama de la mariposa que se convierte entonces en la rosa de parpados numerosos, o tal vez en una rosa amarilla (Die Rose hier, die gelbe...)³⁸ El vértigo de los recuerdos parece a punto de aflorar otra vez al final de la secuencia, pero cuando lo haga finalmente será de un modo

afablemente sosegado («No hace muchos años, Dios mío, por muchos que la que esto escribe haya, iba a decir, almacenado, que en mi casa de Segovia se encendían esas velitas para acompañar a las ánimas, como un rosario espontáneo, vivo») —como si acabara de despertar... Y será esta luz benéfica la que presidirá la última secuencia, con un recuerdo al descanso de los cuerpos, convocado también por la noche de las ánimas. Recordará entonces el cementerio de Roma, en cuyo pabellón español están sepultados amigos queridos, que imagina acompañados «por una luz viva, humilde, verdadera, como era la que él buscaba».³⁹ Y luego se girará hacia quienes han de darle sepultura, y les confesará que esa luz, como de mariposa de aceite, «la busca también la esperanza que alumbra a ésta que se atreve a escribiros esta carta, pues una carta es, amigos mediterráneos, amigos del alma recóndita que no acaba de extinguirse. Gracias por vuestra hospitalidad». En su último destello, se diría que la luz de la mariposa se regresa al blanco de los pitagóricos, luciendo sobre el rumor de las olas...

17

Concluyo aquí la relación ordenada de los materiales que creo relevantes de la indagación llevada a cabo durante el confinamiento sobre el dar a ver y el dar a entender del delirio, considerado como forma de experiencia y en su doble registro: como forma de expresión literaria y también como umbral de conciencia.⁴⁰ Quisiera añadir que el que se hayan considerado por separado no presupone otra cosa sino el privilegio metódico de una perspectiva sobre otra, aunque ambos aspectos estén enroscados en una circularidad interminable: evidentemente una expresión literaria es indisociable tanto del umbral de conciencia del autor que la crea, como del que se espera como resultado en el lector que la lee... Lo que se ha intentado en todo momento es leer el problema desde el interior del universo de Zambrano, en su propia luz, y esto es así incluso para el contexto: todos los documentos citados podrían haber sido consultados por ella (excepto obviamente las referencias expertas a su obra). Esto es especialmente importante respecto de la información psicopatológica («científica») a la que se ha acudido, en la que no debe buscarse ningún intento de superponer este discurso al propio de Zambrano, como si pudiera dar su razón y su medida en cuanto al delirio se refiere. Ambos discursos coexisten sin imponer ni aceptar ninguna jerarquía (la psiquiatría a la que aquí se hace referencia es la que se respiraba en el ambiente culto de la época, la que acompañó a Walter Benjamin en sus viajes psicodélicos en Ibiza... Nada que ver con el presente). Y es en esta medida que creo que poner *en diálogo* (*in extenso*, es posible ir mucho más allá de lo aquí expuesto) lo que Jaspers dice y lo que hace Zambrano y viceversa tiene un gran potencial heurístico. No está de más añadir que todo intento de aplicarle el análisis psicopatológico a los delirios de Zambrano está condenado al fracaso, a menos que sepa gobernar una *mise en abyme* de cuidado. No hay que suponer que los delirios de Zambrano son inocentes, primarios, evidentemente; era perfectamente consciente

39. Aquí se refiere a Diego de Mesa; véase la nota 1255 de los editores del texto, en Zambrano, M., *Obras completas, op. cit.*, vol. VI, pág. 1427.

40. Casi cada uno de los párrafos proviene de ejercicios e indagaciones independientes entre sí, siguiendo protocolos muy diversos, de los que se ha retenido únicamente una colección de llamadas de atención, relativamente independientes, a los aspectos más sobresalientes desde el punto de vista de una lectura que se hacía acompañar por una mirada cinematográfica.

de los modos en que la psicopatología está comenzando a cartografiar el espacio en el que se mueven sus ejercicios, y a menudo, por lo bien que encajan, se diría que los usa como protocolos del ejercicio. Dada una experiencia significativa que de pronto es registrada como ajena a lo que comúnmente «se cree», como dotada de un significado diferente, en lugar de tratar de interpretar el fenómeno, se le da la palabra, que hable, que diga lo que sabe, cuáles son las percepciones, las representaciones, los recuerdos, las cogniciones que le son específicas... La descripción de este gesto se acomoda bien con lo que a menudo Zambrano hace, y es fiel casi a la letra a lo que Jaspers dice.

Dejo abiertas las conclusiones que cabe extraer de cada uno de los párrafos, y del texto en general, a la disponibilidad del lector. Queda por tanto el período sin cerrar, podríamos decir, algo que podría entenderse, si se quiere, como un modo de rendirle homenaje al devenir delirante del discurso. Estas páginas que han sido como el trabajo de Penélope durante el confinamiento, tejiendo y destejiendo, siguen a la espera de algo más, aguardando... Le ruego al lector que excuse y remedie en lo posible ese *algo más* en falta.

18

Ésta es la noche de las sílabas que avanzan hasta donde escribe su letra el rayo, rastreando la huella de su precursor oscuro. Y llegan ecos de voces, como desde un túnel excavado en el aire —voces que hablan y cantan—, hágase la palabra... Háganse las palabras que aparecen en secreto, sin que haya nadie que mire ni nada que ver, ningún espejo, solo lo que cada palabra sabe y dice, desde el lugar del rayo, allí donde la imagen y la voz se dan a la vez...



José Manuel MouriñoInvestigador, ensayista y cineasta independiente
madeleineproducciones@gmail.com

La visión en su cima: «El método de los claros»*

Vision at its summit: “The clearing method”

Resumen

A partir del film documental titulado *El método de los claros*, se desarrolla una propuesta expositiva en la que se rearticulan las líneas argumentales y las imágenes del film. El texto busca profundizar en cómo determinadas imágenes cinematográficas (films documentales sobre la guerra civil española, imágenes periodísticas, así como la extraordinaria película de Víctor Erice *El espíritu de la colmena*) pueden servir como argumento a la hora de analizar la importancia del concepto de «exilio» en el pensamiento de María Zambrano.

Palabras clave

Visibilidad, exilio, luz, imagen.

Abstract

Based on a documentary film entitled *The Clearing Method*, its author, José Manuel Mouriño, developed an approach in which he rearticulates the plot lines and images. The text seeks to analyze how some cinematographic images (documentary films about the Spanish civil war, press images, and the extraordinary movie directed by Victor Erice, *The Spirit of the Beehive*) can serve as arguments to analyze the importance of the concept of “exile” in the thought of María Zambrano.

Keywords

Visibility, exile, light, image.

Recepción: 10 de septiembre de 2020
Aceptación: 25 de septiembre de 2020

Aurora n.º 22, 2021, págs. 80-89

*Este artículo constituye una reflexión en torno al documental cinematográfico titulado *El método de los claros*, del que fui director. Trabajaron conmigo Alberto Ruiz Samaniego, en el guion, y Eva Barcala, en el montaje. La música corrió a cargo de Miguel Ángel Ramos. Del documental, una coproducción entre Radio Televisión Española y yo mismo, existen dos versiones distintas. Una primera versión televisiva, de sesenta minutos de duración, se estrenó el 1 de marzo de 2019 en el 19.º Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, en la sección «Panorama España». La segunda, que alcanza los noventa minutos de duración, tenía previsto su estreno en Buenos Aires en el mes de marzo de 2020. Sin embargo, esta

El proyecto *El método de los claros* terminó por verse encuadrado entre dos imágenes. En uno de sus extremos, una secuencia de 1984 ilustra el regreso de María Zambrano a España. La toma se registró, como es sabido, un 20 de noviembre de ese año. El fragmento no corresponde a una grabación en bruto, sino a una emisión televisiva, ofrecida prácticamente en directo. En torno a las 16:38 horas de ese día (así consta, al menos, en un rótulo que figura sobrepresionado en la imagen), Radiotelevisión Española interrumpió su programación, un magacín llamado «La tarde», para informar sobre el regreso de la pensadora exiliada. El fragmento discurre a lo largo de un único plano, sin cortes: dos minutos de duración en los que vemos cómo María Zambrano desciende, con dificultad, de una pequeña furgoneta a pie de pista y es conducida hacia la terminal del aero-

puerto de Barajas. Además de Zambrano, en la imagen distinguimos, entre otras personas anónimas, a tres hombres que la acompañan y asisten durante el tiempo que ocupa la secuencia. Son Jaime Salinas, Rafael Tomero Alarcón y Jesús Moreno Sanz.¹ Zambrano abandona el vehículo apoyándose en el primero de ellos, este la arroja con el abrigo blanco que ella lució aquella tarde y juntos se encaminan en dirección a la cámara que registra lo sucedido. El vídeo concluye con Zambrano atendiendo a la prensa, que la espera (reclama su atención a gritos y la fotografía) tras una valla de alambre. Es por esta razón que la escena aparece filtrada por una celosía metálica. El fragmento se interrumpe cuando Zambrano ocupa ya por completo el primer plano del encuadre y comienza, aunque notablemente fatigada, a responder a las preguntas de los periodistas.

Frente a la de 1984, aunque sin ánimo de *confrontarlas*, se ha dispuesto otra imagen; esta última, realizada medio siglo antes. El segundo de los extremos lo ocupan fragmentos pertenecientes a un documental fechado en 1939 bajo el título de *L'Espagne vivra*.² Extraídas de este film de propaganda antifascista, citamos diversos planos que documentan la penosa salida de exiliados españoles a través de Le Perthus, ya finalizada la guerra civil española. Es cierto que los dos márgenes comprenden, bajo la disposición descrita, el tiempo que ocupó el exilio de María Zambrano; también, claro está, los mismos lugares que emplazan el inicio y el final del mismo: Madrid y el año 1984 a su regreso, Le Perthus y el año 1939 en su salida. Ahora bien, aunque la referencia sea inevitable, conviene aclarar que con esas dos imágenes como marco no pretendíamos encerrar una mención «a todo lo que quedaría en medio de ellas». Ese tipo de elipsis es apenas lo mínimo que estas imágenes serían capaces de ofrecer. No están ahí, una frente a otra, para hacer constar el principio y fin de un exilio a partir de su silueteado, ni para encerrar en su interior un asunto que ha de sobreentenderse. Desaprovecharíamos la verdadera aportación de esas imágenes si solo las valoramos por lo que *delimitan*. Es más, tomadas por límites, no hacen sino cegar una parte importante de eso que, efectivamente, *ciñen*. La función deseable para cualquier imagen es una bien distinta, acaso la contraria a delimitar o contener: *la imagen ha de ser un reclamo de visibilidad*. En la convergencia de dos imágenes como estas, lo deseable no es el paso ciego de una a otra, pues no podemos permitirnos reducir lo (que ha) pasado a un simple gesto metonímico. Las dos imágenes han de avivar la visión de lo que queda en medio, no suplantarlo.

Ser objeto de mirada

Anota Zambrano: «El exiliado es él mismo ya su paso, una especie de revelación que él mismo puede ignorar, e ignora casi siempre como todo ser humano que es conducido para ser visto cuando él lo que quiere es ver. Pues el exiliado es objeto de mirada antes que de conocimiento».³

versión íntegra permanece inédita, pues su estreno hubo de ser cancelado debido a la crisis sanitaria de la COVID-19. Existe también, asociada al proyecto documental, una propuesta expositiva que ha visitado las ciudades de Málaga, Segovia y Madrid y que próximamente será expuesta en Gijón y Santander.

1. Jesús Moreno, biógrafo y amigo personal de Zambrano, fue uno de los principales responsables de que su regreso se concretase en aquel momento. Además, fue él quien la acompañó en el vuelo que la trajo de vuelta desde Ginebra. Rafael Tomero es un familiar (primo hermano) de Zambrano cuya relevancia en su biografía es indudable; en momentos clave de su vida se preocupó por ayudarla y por mitigar, en la medida de lo posible, las dificultades económicas sufridas tanto por ella como por su hermana Araceli. Jaime Salinas, quien además de ser amigo personal de Zambrano e hijo del escritor (también exiliado) Pedro Salinas, se encargaba, en aquel entonces, de la Dirección General del Libro en el Ministerio de Cultura.

2. Obra producida por el *Secours populaire* francés y dirigida por Henri Cartier-Bresson, cuenta también con comentarios en *off* firmados por Georges Sadoul.

3. Zambrano, M., *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 2004, págs. 32-33.

4. Zambrano, M., *Claros del bosque*, Gómez Blesa, M. (ed.), Madrid, Cátedra, 2011, págs. 123-124.

Ser objeto de mirada: ¿qué supone esta cualidad en una época en la que el ser observado parece llevar implícita una amenaza? ¿Son equivalentes el *ser objeto de mirada* y el *ser observado*? La observación que acaso envuelve una amenaza sería aquella que, entendemos, prejuzga al individuo; la que únicamente ve en ese individuo a un potencial delincuente, a un consumidor, a un operario sujeto a normas de comportamiento o a un rendimiento laboral que se le demanda... Pero es que estos individuos, los que así son observados, están siendo tomados por *objeto de vigilancia* y no de mirada; la diferencia es sustancial. Quien vigila solo tiene *en vista* hallar evidencias; el resto de lo observado, en el objeto de atención, es irrelevante, es deshecho. *Ser objeto de mirada*, al menos en el sentido en que Zambrano incide en ello, implica una disposición por completo opuesta al prejuicio. En este caso, el objeto de atención es algo que se abraza con la mirada, que nada deshecha en ese objeto. Zambrano, en esa misma cita, propone distinguir entre *ser objeto de mirada* y *ser objeto de conocimiento*. No es que con ello advierta que la figura del exiliado sea incapaz de convertirse también en *objeto de conocimiento*; simplemente, antepone el *ser objeto de mirada* en su caso. Con ello, lo que busca es apartarlo o alzarlo por un instante, concederle una suerte de preámbulo en nuestra aproximación. Ser objeto de mirada es gozar de un margen en el que desenvolverse en cuanto algo distinto que surge a la vista, rodeado por una indeterminación inicial en la que apenas se vislumbra la posibilidad del significado. Nuestra intención fue respetar ese margen para las imágenes de los extremos mencionadas al inicio, que apareciesen como *objetos de mirada* y no como señales que contienen (en el sentido de que lo sujetan y hasta lo amordazan) un argumento.

Lo ideal es que en ellas obre la metáfora elegida por Zambrano: las dos imágenes de los extremos, así como las que a través de ellas fueron surgiendo, deberían actuar *como los claros de un bosque*. Es indudable que para María Zambrano el claro del bosque es un *objeto de mirada* primordial. Ella abraza la «analogía del claro» de un modo que trasciende en mucho el juego metafórico:

Alguna figura en esta lejanía anda a punto de mostrarse al borde de la corporeidad, o más bien más allá de ella, sin ser un esquema ni un simple signo. Figuras que la visión apetece en su ceguera nunca vencida por la visión de una figura luminosa ni por esplendor alguno [...]. Y la visión lejana del centro apenas visible, y la visión que los claros del bosque ofrecen, parecen prometer, más que una visión nueva, un medio de visibilidad donde la imagen sea real y el pensamiento y el sentir se identifiquen sin que sea a costa de que se pierdan el uno en el otro o de que se anulen. Una visibilidad nueva, lugar de reconocimiento y de vida sin distinción, parece que sea el imán que haya conducido todo este recorrer análogamente a un método de pensamiento.⁴

En *Claros del bosque* lo que se nos descubre es un dietario con el que su autora recapitula la experiencia de un *tiento*. Ese libro es un puro ejercicio de visibilidad que encontró acomodo en un centro propi-

cio, en un espacio escondido a los pies del Jura, en el lugar de La Pièce.

Mirar un lugar

Es ahora cuando quizá convenga aclarar que el motivo original del proyecto expositivo y documental aquí referido era, inicialmente, el de la búsqueda (y registro en imágenes) de lugares relativos al período europeo en el exilio de María Zambrano. De inicio, lo que se pretendía era realizar un sondeo a través de *lugares de escritura*. El primero de ellos y fundamental, La Pièce; pero también Segovia, París, Roma, Nápoles, Ginebra, Atenas... En pocos autores como en Zambrano reconoceremos una disposición tan particular a habitar (y dejarse habitar) por la escritura. En su caso, la escritura parece contener, como si se tratase de su horma, algo esencial del rincón en el que fue escrita. A partir de este convencimiento buscamos, ingenuamente, indicios del *arraigo de su escritura en los lugares*; sin duda, fuimos cegados por lo vívida que se muestra esa relación a la inversa. María Zambrano fue capaz de palpar las costuras internas de la existencia humana; de ese labio sagrado dio cuenta en meditaciones escritas que son, sin embargo y todavía, textos tremendamente tangibles, *terrenales*. Ese fue el espejismo que nos empujó a buscar en los lugares huellas de copertenencia, de una soñada permeabilidad mutua entre su escritura y los espacios que la hicieron posible durante el exilio. ¿Dónde, sino en los lugares en los que ella se vio, a sí misma, *privada del lugar* —ella que tanto dependía de los lugares para dar fundamento a su escritura—, podríamos observar con propiedad todo lo que en su pensamiento *tiene lugar*? En efecto, la peregrinación a estos lugares sirvió para aplacar, antes que nada, la sed de proximidad que sentíamos por lo leído en *Claros del bosque*. Fue a partir de ese arrebató inicial cuando las propias imágenes fueron aflorando y convergiendo, como si se desprendieran con naturalidad de un fondo, de una historia ensombrecida por el paso del tiempo y por los estereotipos (que también se han acumulado, en abundancia y por desgracia, sobre la figura de Zambrano). Partiendo de la atención a *la idea de lugar* en su obra, el proyecto terminó drenando imágenes e historias que pedían ser *objeto de mirada*.

Una de estas imágenes fue la del exiliado visto como un fantasma en perpetuo retorno incumplido. A falta del lugar que entiende como propio, el espacio que lo acoge no deja de asaltar al exiliado desde su provisionalidad, para mostrarse como la notación dolorosa de un habitar sin reposo. La tierra abandonada es un irremediable lugar *por venir*; así lo asume el exiliado, pero esa es una razón que la visión no acepta. Ella, movida por el deseo, va un cuerpo por delante del propio cuerpo del que procede. He aquí una de las claves en la situación trágica que sufre el exiliado: *el inconformismo congénito de su mirada resiste*. Y es entonces, *en la mirada que resiste o que se resiste a renunciar*, en donde un síntoma de su condición como espectro en

5. Zambrano, M., «Carta sobre el exilio» en *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, n.º 49, París, junio de 1961, págs. 69-70.

6. Y junto con ellos, todos los especialistas en su obra o amigos de María Zambrano que amablemente colaboraron con nuestro proyecto, tanto con la aportación de su testimonio personal como por medio de distintos documentos conservados en sus archivos. No podríamos dejar de mencionar a Juan Carlos Marset, Jesús Moreno Sanz, Agustín Andreu, Aquilino Duque, Orlando Blanco, Julio López Cid, Alfredo Castellón, Lucila Valente Palomo, Manuel Ferro, Joaquín Verdú, Fernando Savater, Marifé Santiago Bolaños, Mercedes Gómez Blesa, Emma Giammattei, Claudio Rodríguez Fer, Virginia Trueba... A todos ellos habría que sumar la amable colaboración del cineasta Víctor Erice y del crítico de cine Jaime Pena, estos últimos, en relación con el estudio del interés de Zambrano por *El espíritu de la colmena*.

vida se manifiesta intensamente. La forma en que la mirada tiende a exceder al cuerpo se acentúa. Más que nunca, la mirada yerra fuera de sí, se encuentra más enajenada aún de lo que en ella es natural. La condición espectral del exiliado es una de las figuras sobre las que, dentro de las meditaciones que Zambrano consagra a este *español sin España* y a su mirada, más se insiste. Los exiliados (incluida aquella mujer que elaboró esta idea) aparecen como:

[...] ánimas del purgatorio, pues hemos descendido solos a los infiernos, algunos inexplorados, de su historia, para rescatar de ellos lo rescatable, lo irrenunciable. Para ir extrayendo de esa historia sumergida una cierta continuidad. Somos memoria. Memoria que rescata. Ser memoria es ser pasado; mas de muy diferente manera que ser un pasado que se desvanezca sin más, condenado a desvanecerse simplemente. Es lo contrario. Pues nos ven así por identificar nuestra quieta imagen con la de un pasado inasimilable. Mientras que si somos pasado, en verdad es por ser memoria. Memoria de lo pasado en España...⁵

Mirar al exiliado, a ese objeto de mirada, es volver la vista a un pasado difícil de asimilar. Todo fantasma es un asunto del pasado que regresa porque no se halló solución a su conflicto; o bien, ya de inicio este conflicto suyo no fue *sacado a la luz*, lo que impide su desvanecimiento.

Lugar privado de historia

El proyecto avanzó, entonces, deslizándose a través de distintas imágenes, o flujos de imágenes relacionadas, que paulatinamente fueron aflorando, reclamadas por los lugares de exilio y escritura. De todo ello mana una historia, sus fantasmas y quienes supieron advertirla. Así, José Miguel-Ullán o José Ángel Valente,⁶ poetas que se empeñaron en sostener a Zambrano en cuanto *objeto de pensamiento y de mirada* para una España que parecía no querer asimilar lo que ella traía consigo (el pasado, la historia). Así, casi como si fuese supurada por las imágenes, vino también a comparecer en el proyecto el reclamo del otro margen sobre el que exilio también advierte, el de los que aun permaneciendo en la patria padecieron una privación notable, la de su historia:

Los que se encontraron sin saber cómo ni por qué en aquellos días de la guerra, bajo ella, aprisionados por ella y después por lo que siguió, se vieron así en la vida. Y este «así», es simplemente un estar desprendidos del fluir de la historia. Y ellos vienen a repetir, como en una galería de espejos, la situación del exiliado, su situación de superviviente. Al exiliado le dejaron sin nada, al borde de la historia, solo en la vida y sin lugar; sin lugar propio. Y a ellos con lugar, pero en una historia sin antecedentes. Por tanto, sin lugar también; sin lugar histórico. Pues, ¿cómo situarse, desde dónde comenzar, en un olvido e ignorancia sin límites? Se quedaron sin horizonte. Y por muy en la tierra que estén, en la suya, donde se habla su idioma, donde pueden decir «soy ciudadano», al quedarse sin horizonte, el hombre, animal histórico, pierde

también el lugar en lo que a la historia se refiere. No sabe lo que le pasa, no sabe lo que está viviendo. Vive en un sueño.⁷

7. Zambrano, M., «Carta sobre el exilio», *op. cit.*, pág. 69.

¿No coincide acaso, esta descripción, con el argumento (la historia, precisamente) que se desenvuelve en *El espíritu de la colmena*? Este film, que Víctor Erice dirigió en 1976, es una auténtica *figura de la visión* aquí aparecida en nuestra ceguera, una figura que parece imantada por lo ocurrido, meditado y relatado por Zambrano. Fue en la época de La Pièce cuando Joaquina Aguilar (que en aquel entonces colaboraba con María y con José Ángel Valente en la ordenación de los textos de *Claros del bosque*) convenció a Zambrano para que la acompañara a un cine de Ginebra para así ver juntas esta película que Erice, en aquel entonces amigo de Joaquina, había realizado. El film conmovió a Zambrano profundamente; quiso ella transmitir al joven director, por tal motivo, todo lo que esa película había despertado en su pensamiento. De las cartas que se cruzaron, hoy desaparecidas, comenta Erice lo mucho que sobrecogió a María el personaje de la pequeña Ana (interpretado en el film por Ana Torrent); si bien, las razones y motivos por los que la pensadora se habría sentido tocada por una obra tan extraordinaria habrían de ser, con toda seguridad, innumerables. Imaginamos que muchos de esos motivos guardan relación con la empatía —y hasta la posible identificación— que la pequeña Ana y su situación pudo estimular en Zambrano. Sobre ello tratamos en el documental, pero permítansenos detenernos solamente, aquí, en el hecho de que *El espíritu de la colmena* pudo haber mostrado a Zambrano, con tremenda claridad, con el tempo y el tipo de mirada más adecuados, el otro margen de la fractura que ella misma protagonizó, el estado de las cosas en el lugar del que se hallaba forzosamente apartada.

Víctor Erice muestra en su película, efectivamente, lo ocurrido en una España que reafirma permanentemente su autenticidad, pero en la cual parece darse un contraste, no menos crudo, en lo que respecta a su historia. El «lugar de la meseta castellana, hacia 1940», en donde se emplaza su argumento, aparece privado de historia, de antecedentes, de un horizonte histórico. La pequeña Ana encaja en el perfil de uno de esos seres a los que aludía Zambrano y que se ven, sin saber cómo ni por qué, *desprendidos de una historia*. Este personaje de Ana se nos aparece en un lugar «real», aunque sin realidad histórica o sin más realidad en ese sentido que la del silencio. La historia se convierte, frente a su mirada auroral, en un fantasma por ella misma invocado a través de la repetición (como para reafirmar su identidad con dicho mantra) de su propio nombre: «yo soy Ana». Ana, lo sabemos bien quienes admiramos y amamos ese film, *vive en un sueño* (cinematográfico) que contrasta, a su modo y hasta el punto de mostrarse dolorosamente real también, con el mundo que la rodea y que la niña va descubriendo a golpe de revelaciones. De alguna manera, esta película *pone imagen* a un pasaje tremendamente importante en la vida y en las meditaciones de Zambrano. La película le trajo, envuelta en un sueño fílmico (a ella que aguardaba

8. *Idem.*9. *Idem.*

en el exilio el momento interminablemente aplazado del retorno) esa parte o ese lugar de su vida del que se había visto privada y que tanto se esforzó en imaginar, en recuperar, en convertir en *objeto de mirada*.

Salir a la luz

Más allá de una indudable relevancia artística que no precisa de este tipo de correspondencias para ser reconocida, la película ilustra, con asombrosa fidelidad, multitud de ideas y aspectos que distinguen al pensamiento de María Zambrano. Como ejemplo significativo tomemos el final de *El espíritu de la colmena*. Ana, insomne y vestida con un holgado camisón de color blanco, abandona su pequeña cama en dirección a un balcón que se encontraría enfrente. Ella abre sus puertas, de cristales dorados y cubiertos por una celosía geométrica que imita las celdillas doradas de una colmena. La niña se asoma a una noche blanca para sumergirse en la luz de la luna que entonces baña sus ojos, su mirada. Ana ha *terminado por salir a la luz*, escenificada esa transición de una manera delicadamente literal. ¿Cómo no fantasear con lo mucho que Zambrano pudo haber visto en esa imagen? Sobre todo si seguimos asociándola a lo que ella misma proponía acerca de lo vivido, dentro de España, por quienes se vieron privados de historia:

Los que en la patria quedaron, crecieron, hablan hoy día —como se puede—, siguen dentro de su sueño; con la realidad, sí, mas una realidad que se les presenta como soñada por desprendida de su ayer, por encerrada en sí misma, por privada de horizonte. Mientras que el exiliado ha venido a tener casi tan sólo horizonte; horizonte sin realidad, horizonte en el que mira, pasa y repasa, desgrana la historia, toda la historia, sobre todo la historia de España.⁸

La protagonista de *El espíritu de la colmena* —sin que esto hubiese sido concebido premeditadamente— es uno de esos seres así descritos por Zambrano; mas se trata de uno que sí alcanzó a despertarse de su sueño sin horizonte, a secundar el desvelamiento hacia el que, por fuerza, el exiliado había sido arrojado: «Y si se ha ido quedando así, embebido en sí mismo y como ajeno a todo [se refiere Zambrano al exiliado], hasta a su propia historia, es por verla, por estarla viendo cada vez con mayor claridad y precisión, desde ese lugar, en ese límite entre la vida y la muerte donde habita, el cual es el lugar privilegiado para que se dé la lucidez».⁹

También Ana, tras sufrir el desvelamiento de la tragedia que la rodeaba, parece haber alcanzado un privilegio de lucidez (junto con la penitencia que acompañaría a tal privilegio). Esto ocurre así en la película. Y si algún valor ha de concedérsele a nuestro trabajo, que sea el de haber reclamado atención para este tipo de coincidencias. Pese a que, en apariencia, *El espíritu de la colmena* no concierne a María Zambrano, su descubrimiento por parte de la pensadora

terminó convirtiéndola (a la película, esto es lo que buscamos demostrar) en un claro más dentro del método que ella formulaba justo en aquella época. La transición que se muestra al final de la película es una culminación que la tragedia protagonizada por María Zambrano también desea, el gesto de quien abandona una ensoñación, que *sale a la luz* y mira:

10. Zambrano, M., *El sueño creador*, Madrid, Club Internacional del Libro, 1998, pág. 105.

El protagonista de la tragedia puede alcanzar la visión, como Antígona que se encuentra en el peldaño más alto de la escala trágica, en la cima, víctima de sacrificio más que protagonista de simple tragedia. La zozobra que sufre el protagonista de la tragedia proviene de sentirse visto y aun de tener que darse a ver. En el sueño correspondiente, por haber salido a un lugar en donde le aguarda la visibilidad. Los sueños de umbral en que aparece un claro espacio vacío no son trágicos, pues que el vacío es el lugar de la libertad. Y el umbral a traspasar simboliza el último estadio de la salida de una situación que fue trágica, su consumación y la salida a la personal historia.¹⁰

La visión en su cima

Sin pretender con ello bañar de un lirismo vacío al gesto, creemos que existe un paralelismo entre las imágenes penumbrosas de la niña que se precipita en luz nocturna (alcanzando así, este personaje, una visión en esa cima argumental) y aquella otra imagen del regreso de María Zambrano a España en el extremo que ocuparía el tramo final de nuestro ensayo en imágenes. Esta no es una suposición infundada, pues esa misma imagen fue *objeto de mirada* para Zambrano y sobre ella quiso meditar públicamente la pensadora; las conclusiones de dicha meditación sobre esta imagen, en la que ella misma *sale a la luz*, acreditan, creemos, nuestras conjeturas:

Al salir de España, en 1939, prevaleció en mí la imagen y la realidad, la realidad que después se hizo imagen, pero una imagen real. Tuvimos que pasar la frontera de Francia uno a uno, para enseñar los más la ausencia de pasaporte, que yo sí tenía [...]. Y el hombre que me precedía llevaba a la espalda un cordero, un cordero del que me llegaba su aliento y que por un instante, de esos indelebles, de esos que valen para siempre, por toda una eternidad, me miró. Y yo le miré. Nos miramos el cordero y yo. El hombre siguió, se perdió por aquella muchedumbre, por aquella inmensidad que nos esperaba del lado de la libertad. ¿Qué hacer ahora? Yo no volví a ver aquel cordero, pero ese cordero me ha seguido mirando. Y yo me decía y hasta creo que llegué a decírselo a media voz a algún amigo o a algún enemigo, o a nadie, o al señor, o a los olivos, que yo no volvería a España sino detrás de aquel cordero. Y luego he vuelto. Y el cordero no estaba esperándome al pie del avión. Ahora bien, procuré, cuando ya puse el pie en tierra, quedarme completamente sola y pisar la tierra española sola, sin apoyo. Pero el hombre del cordero no estaba. ¿Cuándo he venido a darme cuenta? Pues ahora, cuando, tal vez por misericordia, tal vez por veracidad, me han dicho algunas personas, que estimo, que he llegado a la hora precisa, que he llegado cuando debía llegar y como debía llegar. Y,

11. Zambrano, M., «El saber de experiencia (notas inconexas)», en *Las palabras del regreso*, op. cit., págs. 70-73.

cuando he visto las imágenes que sacaron los fotógrafos que me aguardaban, tan conmovedoras, tan blancas, tan puras, entonces vi que el cordero era yo. El hombre no aparecía sosteniéndome en su espalda pero yo me había asimilado al cordero [...]. Así, los largos años de exilio me han servido, sin que yo me lo propusiera, pues que de habérmelo propuesto sería una caricatura, o una locura de manicomio simplemente, para irme asimilando al cordero y a aquella mirada indecible, a aquella mirada que no intento transcribir en palabras, a aquel silencio del cordero, un aliento que sentí como vida, como vida de alguien que sabe que está destinado a morir y lo acepta. De alguien que trasciende la muerte misma y que a veces, eso sí, en los paseos que he dado en los campos del Jura —de donde salió el librito *Claros del bosque*—, permitía que yo viese a lo lejos un cordero [...]. Y yo iba hacia el cordero; y claro está que no llegaba nunca, que no podía llegar por mucho que yo anduviese —y no he sido tan mala andarina—, pues cuando llegaba al lugar no estaba, no era ése su lugar...¹¹

Ella no intentó *transcribir en palabras aquella mirada*, aquella imagen indecible que es la suya, por la sencilla razón de que esa imagen y esa mirada tienen su lugar propio; están ahí, dispuestas en los documentos que las recogen, para que en su fuente original las descubra quien así lo desee. No transcribe en palabras aquella mirada, también, porque lo necesario es que la misma *sea vista* más que leída, que pueda cumplir con su *ser objeto de mirada*. ¿Por qué no habríamos de considerar a esta imagen de su regreso como un resto que, aunque desprendido de su obra escrita, entra igualmente en diálogo con sus meditaciones? El motivo del cordero, de la mirada del cordero, cómo dudarlo, es solo una más de las meditadas alegorías, imágenes o emblemas con los que Zambrano consigue sumergir determinados pensamientos en imágenes que su sensibilidad le reclama. Ella menciona la mirada del cordero como fórmula para aislar un motivo crucial que la imagen contiene. En este texto donde se refiere a la imagen de su regreso, elige la mención a un cordero porque no hay mejor manera de dar a ver la fugaz docilidad con la que un *objeto de mirada* se ve así suspendido, abandonado a nuestra atención. También ella quiso, una vez que abandonó el avión, sentirse de nuevo *depositada*, como suspendida en la tierra a la que regresaba («sola, sin apoyo»); sentirse *a merced de la mirada de los otros*. Esa imagen se produjo en una época en la que nuestra televisión pública pudo interrumpir el ensueño cotidiano de los telespectadores españoles para recoger y *dar a ver* el gesto; esta es también una circunstancia que sumaríamos a la inercia propicia de su elección, a que ella regresó en un momento adecuado.

Y ha de quedar bien claro que con todo esto no pretendemos sugerir que el modo en que se desarrolló su regreso tenga absolutamente nada de puesta en escena, aunque escena de un alumbramiento sea. Ella no ejecutó ningún tipo de *performance*. De habérselo propuesto, así lo reconocía, habría dado lugar «a una caricatura, o una locura de manicomio simplemente». La de Zambrano en la pista de aterrizaje en el aeropuerto de Barajas es *una imagen de lejanía mostrándose a*

punto de cumplir su corporeidad... o quizá ya más allá de la corporeidad que sugiere. En esa imagen existe un instante, *de esos indelebles, de esos que valen para siempre, por toda una eternidad*, que no admite comentario o palabra alguna, que exige ser sólo y apenas visible; que en la misma medida resiste y queda en suspenso. Quizá sea, sí, la efectiva encarnación de la historia, sueño que está siendo desvelado en una imagen, precisamente en ese instante, precisamente *en su instante*:

Toda tragedia poética lleva en su centro un sueño que se viene arrasando desde lejos, desde la noche de los tiempos y que al fin se hace visible. La visibilidad es la acción propia del autor trágico y del sueño mismo trágico. Todo en principio está ahí, en darse a ver y por eso ese despliegue de un instante, un solo instante en que se abre el abismo infernal del ser humano, donde yace aprisionado, en sus propias entrañas...¹²

12. Zambrano, M., *El sueño creador*, op. cit., pág. 105.



Antolín Sánchez CuervoInstituto de Filosofía – CSIC
antolin.scuervo@cchs.csic.es*¿Un género menor? Los sueños y el cine*
*A minor genre? Dreams and cinema*Recepción: 8 de septiembre de 2020
Aceptación: 23 de septiembre de 2020*Aurora* n.º 22, 2021, págs. 92-103**Resumen**

El cine podría equipararse a otros géneros artísticos y también a los géneros literarios, con los que la filosofía debe dialogar incluso para reencontrarse a sí misma. En este sentido, podría guardar sugerentes analogías con la experiencia del sueño, cuestión planteada por Zambrano y abordada en su día de manera explícita por el filósofo francés Edgar Morin.

Palabras clave

Filosofía, géneros, cine, sueño, Morin.

Abstract

Cinema could be equated with other artistic and also literary genres, with which philosophy must dialogue even to rediscover itself. In this sense, it could hold analogies suggestive of the experience of dreams, a question that has been pointed out by Zambrano and explicitly addressed by the French philosopher Edgar Morin.

Keywords

Philosophy, genres, cinema, dream, Morin.

1. La filosofía y sus mediaciones

Existe el lugar común de que el pensamiento iberoamericano es diferente por su permeabilidad a la expresión literaria y artística. Se han escrito ríos de tinta sobre su preferencia por el ensayo como medio supuestamente privilegiado para hablar sobre el mundo y sus infinitos aspectos, frente a la rigidez y limitación expresiva del tratado y otros géneros característicos del canon filosófico occidental. En términos generales, este lugar común presupone que cierta realidad, incluso aquella más genuina o auténtica, o sencillamente más vital, solo puede ser expresada a través de un cierto arte. El ensayo sería así un género privilegiado para expresar ciertos contenidos de verdad presuntamente irreductibles, por su riqueza vital y su condición subjetiva, a la objetividad propia del pensamiento científico. La condición estética no sería, por tanto, un mero ornamento o una pura forma, sino también un rasgo esencial, imprescindible para expresar ciertos contenidos, constelaciones de experiencias y ámbitos de la realidad. La filosofía encontraría así, en el motivo literario y estético que le ofrecen, no ya los géneros literarios de la poesía, la novela o el teatro, sino también artes como la pintura y la música,

fuentes de inspiración para su propio desenvolvimiento. Flexible y maleable por definición, el ensayo permitiría rehabilitar la creatividad y la imaginación como funciones epistemológicas de primer orden, capaces de rescatar ámbitos del saber supuestamente olvidados o desplazados.

Los ejemplos de ensayo filosófico en el contexto iberoamericano serían innumerables, incluso si nos limitáramos a un contexto específico como el del exilio republicano del 39. Seguramente no hubo pensador de este último que prescindiera del ensayo para expresar sus propuestas, incluso con gran originalidad en algunos casos. Algunos autores, como José Gaos, Joaquín y Ramón Xirau, Eugenio Ímaz, Juan David García Bacca, José Ferrater Mora o Adolfo Sánchez Vázquez, entre otros, dedicaron a esta cuestión numerosas reflexiones, que además llevaron a la práctica con acentos diferentes y, en algunas ocasiones, de manera muy singular (por ejemplo, Gaos como escritor de aforismos). Ni siquiera un pensador de este mismo exilio, tan afín a la filosofía «científica» y crítico consecuente del «ensayismo», como Eduardo Nicol llegó a renunciar a él, pues reconoció su necesidad, aun como un género menor.¹

Mención aparte merece María Zambrano, dado que se trata de una pensadora que dedicó toda su trayectoria intelectual a madurar una razón abiertamente heterodoxa y proclive a la poesía entendida como un género literario, pero también como una experiencia de la realidad que obliga a transformar la filosofía como tal. O dicho de otra manera, a rescatar la vocación originaria, admirativa e integradora, de esta última, del olvido en que habría incurrido la tradición, cuando menos desde Platón y su célebre condena de la poesía. Por eso, para ella el «problema que entraña el conocimiento filosófico» es, según sus propias palabras:

[...] éste: que el conocimiento filosófico que brotó del puro asombro ante todo, ante todas las cosas, vaya a parar en verse sobre algo separado, en algo que se escinde de lo demás; vaya a parar en quebrar la ingente realidad unitaria, indiferenciada, en dos vertientes irreconciliables: la de lo que es y la de lo que no es. Del *apeiron* de Anaximandro a la idea platónica, y todavía más, a la definición aristotélica, el drama se ha consumado ya por completo. La suerte está echada; la suerte de la filosofía, la suerte de la cultura y también de la religión de Occidente.²

Dos cosas puede sugerirnos esta cita, extraída de *Pensamiento y poesía en la vida española*.

La primera, que Zambrano participa de otro lugar común de la filosofía de su tiempo, como es el de la vuelta al origen ante la conciencia de fracaso, en medio de un siglo especialmente violento como fue el xx, en busca de intuiciones olvidadas o equívocos capitales irresueltos, cuya revisión pueda alumbrar una refundación del logos. Martin Heidegger encuentra en ciertas intuiciones presocráticas

1. Sobre el ensayo en el exilio, véase Tejada, R., «El ensayo: ventana sin par del exilio republicano español», en Sánchez Cuervo, A. y Hermida de Blas, F. (coords.), *Pensamiento exiliado español. El legado filosófico del 39 y su dimensión iberoamericana*, Madrid, CSIC – Biblioteca Nueva, 2010, págs. 203-243; Sánchez Cuervo, A., «El ensayo filosófico o la rebelión del fragmento», en Martín Gijón, M. (ed.), *El ensayo del exilio republicano de 1939. I. España y el mundo. Filosofía y política*, Sevilla, Renacimiento, 2018, págs. 151-182. Los aforismos de Gaos pueden encontrarse en Gaos, J., *Obras completas XVII. Confesiones profesionales. Aforística*, prólogo de Vera Yamuni, México D. F., UNAM, 1982; la crítica de Nicol al «ensayismo», en Nicol, E., *El problema de la filosofía hispánica*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1961.

2. Zambrano, M., *Pensamiento y poesía en la vida española*, edición al cuidado de Mercedes Gómez Blesa, en Zambrano, M., *Obras completas II. Libros (1940-1950)*, edición dirigida por Jesús Moreno Sanz, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2016, pág. 579.

claves para un rescate de la pregunta originaria por el ser; Max Horkheimer y Theodor Adorno hallaron en la figura de Ulises el arquetipo de la astucia autoconservadora propia del individuo burgués, así como toda una escenificación de cómo la «Ilustración» reproduce la misma violencia mítica de la que está llamada a liberarse; Giorgio Agamben revisa la *Política* de Aristóteles a propósito de la distinción entre *biós* y *zoé*, en la estela de la tradición biopolítica... También Zambrano, como bien es sabido, remontó el curso del logos occidental, no ya hasta Anaximandro, sino hasta el saber trágico de Sófocles o la misma pregunta de Job, por recordar solo algunas referencias fundamentales, con el fin de recrear un origen que el humanismo occidental nunca había llegado, a su juicio, a desarrollar.

Y la segunda, que el «pecado original» de la filosofía radicaría en su afán racionalizador de la realidad, rompiendo así el vínculo con esa totalidad originaria que le daba sentido. Transformada en idealismo, excluirá con violencia todo aquello que no tenga cualidad ontológica o estatuto de realidad, declarándolo accidental e insignificante. Por eso todo intento de rescatar esa unidad primigenia pasa por la reconciliación con la diferencia y lo otro de sí. Es decir, por el descentramiento, la extravagancia y el diálogo plural con otros saberes. La filosofía en el período de entreguerras, en su estado de suerte consumada y de quiebra radical bajo las lógicas totalitarias que ella misma ha generado y que la propia Zambrano vivió en la España y la Europa convulsas de su tiempo, está llamada a salir fuera de sí y a refractarse en múltiples direcciones para reencontrarse; a romper las restricciones que ella misma se ha ido imponiendo bajo la lógica del idealismo y sus realizaciones instrumentales, y a aspirar a una nueva noción de razón, mucho más amplia y plural. En definitiva, solo a través de la alteridad puede la filosofía alcanzar una identidad no violenta. ¿De lo uno a lo múltiple y viceversa, como en las *Enéadas* de Plotino, a quien Zambrano tanto leía?

En todo caso, un doble argumento, a favor del pensamiento de lengua española y también de la filosofía como extravagancia en sentido estricto. Para Zambrano, el diálogo de la filosofía con otros saberes o géneros surge de su propia agonía y su mismo peligro de extinción. No es un diálogo más, entre representantes ilustres de unos saberes y otros, ni tampoco una destilación de aquellos pensamientos contenidos en la expresión literaria, artística o religiosa, a la manera de una historia de las ideas. Más allá de esta tarea, imprescindible pero insuficiente, Zambrano parece plantear una mediación sin límites ni condiciones previas, abierta a la apropiación, adaptación y transgresión entre la filosofía y el resto de las formas de aprehensión de la realidad. La filosofía toma la iniciativa e interpela, pero sin otro prejuicio que su propia memoria y su conciencia de fracaso. En este sentido —y seguramente solo en este— la razón poética tiene algo de «experimental» o de vanguardista, aun cuando persiga nada más —ni menos— que un nuevo realismo —otra de