

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 torneio, 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 abime* 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...

