

Antonio Castilla Cerezo

Universitat de Barcelona
acastillac@ub.edu

El nómada y el exiliado. Consideraciones sobre la pintura, a partir de Zambrano y Deleuze

Resumen

En la obra de María Zambrano la pintura es el arte más estrechamente vinculado a la quietud, por lo que en él el exilio quedaría exorcizado. El despliegue de esta idea lleva, no obstante, a una contradicción que dicha autora no deja de reconocer. La intención de este artículo es mostrar cómo la teoría de Gilles Deleuze sobre la pintura y su discurso a propósito del nómada pueden ser utilizados para disolver esa contradicción.

Abstract

In the work of María Zambrano painting is more closely linked to the feeling of stillness, so that the exile would be exorcized. However, the deployment of this idea leads to a contradiction that this author does not cease to recognize. The intention of this article is to show how the theory of Gilles Deleuze on painting and his speech concerning the nomad can be used to dissolve this contradiction.

Recepción: 30 de junio de 2014
Aceptación: 3 de julio de 2014

Aurora n.º 15, 2014
ISSN: 1575-5045, págs. 6-13

Palabras clave

María Zambrano, Gilles Deleuze, pintura, exilio, nomadismo

Keywords

María Zambrano, Gilles Deleuze, Painting, Exile, Nomadism

1. Zambrano, M., «El cuadro *Santa Bárbara*, del Maestro de Flémalle», en *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Eutelequia, 2012, págs. 81-84. En lo sucesivo, las referencias correspondientes a las citas extraídas de este libro se insertarán en el cuerpo del texto indicando entre paréntesis las siglas ALP, seguidas del número de página.

En 1987 María Zambrano intervino en un episodio de la serie *Mirar un cuadro* de Televisión Española, intervención que fue publicada como artículo el 20 de julio de ese mismo año en la página 25 de *El País*.¹ Acompañaba a este escrito una reproducción del cuadro escogido para la ocasión, que no era otro que *Santa Bárbara*, del Maestro de Flémalle. Al comienzo de dicho texto, su autora dice que se halla de nuevo delante de este cuadro «después de tantos años de exilio» (ALP, pág. 81) y que, no siendo ella pintora ni habiendo querido serlo nunca, lo que más le ha acompañado durante todos estos años son algunos de los cuadros que lleva dentro de sí. Intentando explicar algo más detalladamente lo que quiere decir con esto, la escritora añade que, si este cuadro le ha acompañado, es porque en él la santa es dueña de sí misma, y ello no porque se posea ni se deje de poseer, sino por cuanto simplemente está ahí: con un libro en la mano, pero no leyendo, ni delectando, ni pensando, ni en

éxtasis (puesto que, en este último caso, perdería todo el señorío que tiene sobre los elementos de la Naturaleza), sino absorta, absorbida por algo universal y divino. Zambrano admite a continuación que no conoce bien la historia de Santa Bárbara ni pretende descubrirla ahora; lo que sí le interesa es, en cambio, el sentimiento que tiene de que gracias a la contemplación de este cuadro penetró en ella «esa calma que a veces he guardado en las situaciones difíciles» (ALP, pág. 83). Es en esta suerte de vaga intuición donde pienso que cabe ubicar el punto de partida para un examen de los vínculos entre la pintura y el exilio en la obra de esta autora, el cual consistiría en la comprensión de la pintura como un antídoto frente a los males que suelen ir asociados al exilio y a consecuencia de los cuales este resultaría indeseable.

En un texto fechado pocos meses después, Zambrano escribió en términos muy similares a propósito de otro cuadro, esta vez *La Tempestad*, de Giorgione.² De nuevo, lo que le interesa de la pintura elegida no es en este caso la historia que presuntamente explicaría, sino el hecho de que hay en ella algo que parece haberse fijado en su memoria, en su atención, acompañándole. Este “algo” es aquí descrito, en primer lugar, como «una distancia, una cierta indiferencia, como si el cuadro estuviese visto a través de un cristal y no se lo pudiera tocar» (ALP, pág. 85) y, poco después, en los términos de «una gran serenidad y, al mismo tiempo, [...] una grande, inmensa indiferencia» (ALP, pág. 86), ambas más propias de la naturaleza (donde al río, a la montaña o a la estrella no les importa si se les mira o no) que de cualquier artificio humano. Esta serenidad y esta indiferencia son, a mi juicio, los dos rasgos característicos de aquella calma a la que se había referido Zambrano en el texto sobre la *Santa Bárbara* de Flémalle —o, lo que es igual, los dos aspectos fundamentales de la pintura en cuanto que antídoto contra los males del exilio.

Diez años antes, Zambrano había incluido en la primera edición de *Claros del bosque* tres fragmentos³ que más tarde publicaría autónomamente en edición bilingüe⁴ y que, por su relación con el arte que aquí nos ocupa, terminaría integrando en *Algunos lugares de la pintura*. En el tercero de ellos, titulado «El centro y el punto privilegiado», si bien no se hablaba aún de la serenidad a la que se acaba de aludir, se empleaba para hablar de ese mismo estado de ánimo producido por la pintura el término «quietud». Esta palabra, cuyo significado habitualmente es confundido con el de «inmovilidad», significa no obstante algo muy distinto a una mera ausencia de movimiento. Así lo advierte Zambrano cuando observa que, en el proceso de ascensión en el que se forma la persona, el centro de esta ha de permanecer, en una primera fase, inmóvil, pero ha de alcanzar, en una segunda y definitiva etapa, la quietud. Se diferencian estas dos nociones por el hecho de que, si bien la inmovilidad conlleva la ausencia de todo movimiento, es en cambio «la quietud la que permite que el centro se mueva a su modo» (ALP, pág. 185). Dicho de otro modo, si bien la inmovilidad supone una victoria sobre todo

2. Zambrano, M., «El enigmático pintor Giorgione», en *Algunos lugares de la pintura*, op. cit., págs. 85-89. Para un examen más pormenorizado de este texto, véase Rius Gatell, R., «María Zambrano y la enigmática “Tempesta” de Giorgione», *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»*, n.º 5, Barcelona, 2003, págs. 22-29.

3. Zambrano, M., *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1977, págs. 51, 53 y 59-60.

4. Zambrano, M., *El vacío y la belleza. Le vide et la beauté*, traducción al francés de Marie Laffrange, Ginebra, Editart, 1985.

5. Zambrano, M., «El arte de Juan Soriano», en *Algunos lugares de la pintura*, op. cit., págs. 153-158.

6. Zambrano, M., «España y su pintura», en *Algunos lugares de la pintura*, op. cit., págs. 46-60. Para la alusión a Orfeo, véase la página 48 de ese mismo texto.

aquello que nos fuerza a movernos desde el exterior, la quietud implica, por el contrario, el logro de la posibilidad de un movimiento propio, que tendrá que ser cualitativamente distinto de aquellos otros movimientos, producidos en nosotros por algún agente meramente exterior, a los que con anterioridad ha de haber vencido la inmovilidad. Ahora bien, esta distinción entre movimientos propios y movimientos causados en nosotros por un agente meramente externo implica la distinción entre los tipos de espacio que corresponden a cada uno de estos dos tipos de movimiento; así, al último de ellos será adecuado el espacio abstracto, homogéneo y cuantitativo de la físico-matemática moderna, mientras que del espacio de los movimientos propios habrá que decir que, en tanto ligado a la indiferencia de la naturaleza, ha de permanecer necesariamente ajeno a su medición, de tal manera que no puede ser medido sin ser esencialmente echado a perder, sin ser arruinado.

En relación con esta última idea, cabe advertir que ya en un texto de 1954⁵ nuestra filósofa señaló que el espacio físico (homogéneo) no es el propiamente humano, sino que «existe un espacio previo para el hombre, un espacio entrañable, cualitativo, que proyectamos bajo el espacio llamado real, percibido» (ALP, pág. 156), siendo este además el espacio «que modula y cualifica, el mismo de los sueños que subsiste en la visión diurna, sin que de ello nos demos cuenta» (ALP, pág. 157), y cuyo trasunto «es la “almendra mágica” en que los bizantinos envolvían a las figuras divinas; el halo de los santos, la especial claridad o la caverna de donde emergen algunos retratos clásicos» (ALP, págs. 156-157).

Especialmente significativo en esta caracterización es, a mi modo de ver, el término «modulación», cuyo significado Zambrano no aclara en ese escrito y que procede del vocabulario musical o, más generalmente, del relativo al sonido. Dicha palabra alude a una operación que suele oponerse a otra, la «articulación», la cual ha sido llevada a su culmen por la lingüística estructural, que estudia la organización inherente al lenguaje en términos de doble articulación (fonemas/monemas), obviando (al menos, en las primeras versiones de dicha lingüística) el hecho incontestable de que el lenguaje no se manifiesta solo como estructura u organización, sino también como desorden —ya sea bajo la forma del habla de la locura o de la obra de arte literaria—, por considerarlo irrelevante. En contraste con ello, habrá que decir que si la poesía es para Zambrano el lenguaje que permanece apegado a la música, será porque en ambas alcanza su apogeo la operación moduladora, de la que como acabo de anticipar también participa en cierta medida la pintura. Revisemos esta última afirmación con algo más de detalle.

La modulación llevada a su extremo es la operación simbolizada por Orfeo, quien viniendo desde lo alto (no en vano es hijo de Apolo, como nos lo recuerda la propia Zambrano en otro texto, esta vez de 1947)⁶ desciende a los infiernos para, a continuación, salir de nuevo

a la superficie con una palabra que, sin ser el origen mismo de todo lenguaje (necesariamente previo a su articulación), permanece mucho más apegada a ese origen que el lenguaje cotidiano, siendo aún mayor el grado de este apego para el caso de la música. A diferencia de estas dos últimas artes, la pintura es, para nuestra pensadora, exclusivamente humana— como lo son por otra parte todas las artes plásticas, cuyos resultados no parecen nunca haber nacido en un instante, producidas por una inspiración, sino que se nos presentan invariablemente como la «obra de muchos días, *pago en tiempo a la deuda debida a la eternidad*» (ALP, pág. 50, la cursiva es de la propia Zambrano). Mientras la música y la poesía atraviesan la totalidad de lo existente, desde lo más elevado hasta los ínfimos mismos, la pintura permanece, pese al vínculo que mantiene con aquellas, en el dominio de lo estrictamente humano, desde el que mantiene su lucha contra los aspectos indeseables del exilio (esto es, contra la expulsión fuera de su propio espacio). Pero si la pintura se contrapone al exilio en cuanto que imposición meramente externa, ¿no lo hace acaso a través de la creación de un espacio propio en el que se hallaría en algún sentido «exiliada», esto es, retirada por principio de cuanto la rodea? Pienso que esto es lo que, en el fragmento citado varias páginas más arriba, representaban las aureolas de los santos, las «almendras sagradas», etc., a saber: la pertenencia profunda de la figura a un espacio propio, su resistencia frente a toda expulsión hacia un espacio exterior y homogéneo, idéntico para todo el mundo y para todas las cosas del mundo.

Es por ello por lo que la pintura no puede ser nunca realista a juicio de Zambrano. En efecto, su objeto no es la realidad visible, sino (como escribe la autora en un artículo publicado por primera vez en 1960)⁷ «la oculta o no aparecida aún», si bien para salvar esta realidad oculta debe pasar por la realidad común, formándola «según ella, aceptando la ley de la presencia y la figura; como ley, no como ilusión» (ALP, pág. 167). Esta realidad no visible, tan solo insinuada, debe tener necesariamente vínculos con la música, es decir, con el oído, y hallarse en consecuencia ligada a un trabajo de modulación; pero, más allá incluso de esto, ha de entrar también en relaciones con otro sentido: el tacto, en la medida en que son táctiles todas aquellas sensaciones en las que se nos revela la corporeidad de las cosas, es decir, su peso, que se define en las artes plásticas en un medio creado por la vista, pero que es en rigor aquel «valor sensual más hondo, más oscuro» que hay en la vista misma y que, referido al cuerpo como tal, si bien «se aclara en la visión, le precede y sostiene», constituyendo «un sentido en que los cuerpos, la materialidad se presenta» (ALP, pág. 57).⁸

Llegados a este punto, me parece que no resultaría del todo ocioso advertir la existencia de una serie de coincidencias entre las observaciones que, esparcidas en el tiempo y «sin un premeditado proyecto de unidad» (ALP, pág. 12), nos ha legado Zambrano acerca de la pintura y el discurso, mucho más sistemático y ordenado, que sobre este arte ha desarrollado Deleuze. La existencia de estas coinciden-

7. Zambrano, M., «Verdad y ser en la pintura de Armando Barrios», en *Algunos lugares de la pintura*, op. cit., págs. 163-168.

8. Para el desarrollo de esta cuestión, véase el apartado de «España y su pintura» titulado «La metafísica de la pintura», en Zambrano, M., *Algunos lugares de la pintura*, op. cit., págs. 57-58.

9. Sylvester, D., *Entrevista con Francis Bacon*, Barcelona, Mondadori, 2003, pág. 55.

cias no ha de impedirnos entender el que hasta hoy no hayan sido señaladas, lo que puede obedecer a muchos motivos, entre los cuales tal vez no sea precisamente el menor el hecho de que Zambrano se haya mostrado siempre tan reticente a las definiciones, mientras que Deleuze llega a proponer, en su curso titulado *Pintura. El concepto de diagrama*, nada menos que una definición del acto de pintar —lo que, en consecuencia, no podría parecer a primera vista menos zambraniano—. Contraviniendo esta primera impresión, me propongo intentar mostrar que prácticamente todos los elementos de la definición que a este respecto nos ofrece el filósofo francés coinciden con las ideas e intuiciones de Zambrano que he revisado hasta aquí y que, en aquellos puntos en los que esa coincidencia no se da, la divergencia entre ambos pensadores se halla vinculada con lo que cada uno de ellos piensa sobre el exilio.

Comenzaré este recorrido enunciando la definición propuesta por Deleuze del acto de pintar, que se deja sintetizar en los siguientes términos: es el acto consistente en modular la luz o el color, o la luz y el color, en función de una señal espacial, con vistas a producir una semejanza más profunda que la fotográfica y que nos da la cosa en su presencia. Deleuze llega a esta definición partiendo del concepto de «diagrama», que toma de Francis Bacon, quien lo emplea en sus entrevistas con David Sylvester para referirse a aquella fase del proceso pictórico en la que el pintor, a fin de deshacerse de los clichés (esto es, de todo lo que ya pesa sobre el cuadro antes de que sea comenzado), debe introducir en el lienzo algún tipo de caos, de catástrofe, de desorden.⁹ Si el cliché, esto es, si la imagen ya hecha ha de ser suprimida, es para hacer posible el surgimiento de la imagen aún no hecha, de la imagen nueva, que es el verdadero objetivo del pintor. Esta imagen inédita, a diferencia del cliché, no puede nunca ser mera ilustración o narración de un relato porque, en cuanto que imagen recién nacida, permanece por principio al margen de toda articulación histórica.

Pero si la pintura no narra ni ilustra historia alguna, ¿qué es en definitiva lo que hace? Para intentar dar respuesta a esta pregunta Deleuze afirma que en la pintura no se trata de pintar cosas visibles, sino cosas invisibles, es decir, fuerzas que se ejercen sobre las cosas visibles. Ese volver visible lo invisible no puede tener lugar, por descontado, sino a partir de lo visible; la fuerza debe deformar las formas previas porque ella misma no tiene forma, de modo que si no deformase a tales formas, sencillamente no podría volverse visible. Lo invisible se hace visible, en fin, solo a condición de que tenga lugar esa deformación, la cual a su vez solo resulta posible gracias a la introducción del diagrama en el acto de pintar. Ahora bien, debemos tener presente que el diagrama es un orden fundamentalmente manual, dado que solo puede trazarlo una mano desencadenada del ojo, así como de las coordenadas visuales en general. Esto significa, del lado del pintor, que al poner en práctica su diagrama este hace garabatos cerrando los ojos, como si la mano ya no se guiara por datos visuales, siendo esta la razón por la que el diagrama parece un caos, cosa que,

sin embargo, solo sucede con respecto a las coordenadas visuales, pues si verdaderamente se trata de un diagrama estará dotado de sus propias reglas, de carácter eminentemente manual; y, del lado del espectador, que la pintura apunta a destruir en él la mirada exclusivamente supeditada a las coordenadas visuales para hacer surgir una suerte de «tercer ojo», una visión «háptica», y no ya meramente «óptica», que el cuadro reclamaría para ser verdaderamente apreciado y en la que el ojo se aproximaría lo máximo posible a la tela, comportándose casi a la manera del tacto.

Con todo, si como hemos dicho el diagrama está al servicio de la producción de la imagen nueva, no intentará únicamente destruir los clichés, sino también las semejanzas —o mejor, aun cuando las conserve, estas se hallarán siempre tan subordinadas en el cuadro a la emergencia de lo nuevo que no cabrá decir que se traten en él de algo constitutivo—. Es por esto por lo que, tanto para Deleuze como para Zambrano, no hay pintura verdaderamente realista, ya que el cuadro nunca trata de re-presentar, de reproducir una imagen previamente existente, sino que lanza contra esta imagen el diagrama para tratar de hacer emerger su verdadero objeto, que no es otro que la presencia —o sea, la imagen sin semejanza—. Si para reproducir una semejanza basta con codificar la imagen y disponer de un medio técnico que nos permita traducir esa codificación en una nueva imagen semejante a la anterior (es así como operan, por ejemplo, la fotografía digital o los dispositivos informáticos), para producir la imagen verdaderamente nueva es preciso, en cambio, utilizar un lenguaje que no se confunda en modo alguno con el digital, es decir, un lenguaje analógico fundamentado, no en un código (ni, por consiguiente, en la articulación que todo código presupone), sino en una modulación. Claro que la modulación es siempre modulación de algo y, en el caso de la pintura, ese «algo» es, según Deleuze, la luz o el color, o la luz y el color, como ya he anticipado. Pues bien, como la luz y el color remiten inmediatamente a su aparición en el espacio, pero no aparecen en él sino por la mediación del diagrama, que introduce en el proceso pictórico la distinción entre dos fases o «momentos» irreductibles entre sí, este filósofo concluirá que el pintor no pinta «otra cosa que el espacio... Y quizás también el tiempo. Jamás ha pintado otra cosa que el espacio-tiempo».¹⁰ Es de este modo como obtenemos la totalidad de los elementos que forman parte de la definición completa del acto pictórico propuesta por Deleuze.¹¹

Las coincidencias entre la teoría deleuziana y las observaciones más o menos dispersas de Zambrano a propósito de la pintura (carácter no ilustrativo ni narrativo, pretensión de hacer visible lo invisible, vínculo con la modulación y con lo táctil, etc.) no deben hacernos perder de vista la diferencia que, no obstante, subsiste entre ambas posturas; y es que, mientras que para Deleuze la pintura, al intentar plasmar las fuerzas, necesita deformar de un modo u otro, en uno u otro grado, las figuras, por lo que está necesariamente ligada a un

10. Deleuze, G., *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2007, pág. 169.

11. Para una exposición más detallada, pero aún relativamente breve, de los distintos elementos que componen esta definición, véase Castilla Cerezo, A., «La cosa en su presencia. Gilles Deleuze y la pintura», *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, n.º 13, Sevilla, 2014, págs. 49-69.

12. Deleuze, G, Panet, C., «V de Viaje», en *Abecedario*, versión subtitulada; disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GIR8v-Pkc2A>. Citamos a partir de la transcripción de esta entrevista que puede encontrarse en <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com.es/2009/08/gilles-deleuze-abecedario-p-q-r-s-t-u-v.html>.

13. Zambrano, M., «Amo mi exilio», en *Las palabras del regreso*, Madrid, Cátedra, 2009, pág. 66.

movimiento que, esencialmente ajeno a la figura, incide sobre ella, atravesándola y escapando de la misma, para Zambrano en cambio el objeto de un cuadro es la plasmación del centro inmóvil de la figura a partir del cual esta puede definir un movimiento propio. El objetivo del tramo final de este texto es intentar apuntar en alguna medida el vínculo que dicha divergencia me parece que mantiene con el hecho de que el exilio sea un problema filosófico mayor —hay quien ha dicho incluso que una obsesión— para Zambrano, en cuanto que no ya el exiliado, sino el nómada, ha constituido una figura de interés prioritario para el autor de *Différence et Répétition*.

De entrada, pudiera parecer que ciertas intervenciones de Deleuze atenuarían esta discrepancia, hasta el punto de que pareciera que este filósofo alude mediante la palabra «nómada» a algo muy similar, si es que no totalmente idéntico, a aquello a lo que Zambrano se refería al hablar del «exiliado». Así podrían entenderse, por ejemplo, aquellas declaraciones (realizadas en una de las entrevistas que concedió a Claire Parnet para su *Abecedario*) en las que dijo que le fascinaban los nómadas porque, pese a sus continuas traslaciones, son en realidad

gente que no viaja. Los que viajan son los emigrantes; puede haber gente enormemente respetable que se ve obligada a viajar: los exiliados, los emigrantes —se trata de un tipo de viaje que no tiene nada de gracioso, porque son viajes sagrados, viajes forzados, viajes... muy bien. Pero los nómadas viajan poco, vaya. Por el contrario, los nómadas permanecen literalmente inmóviles [...] porque no quieren irse, porque se aferran a la tierra, se aferran a su tierra. Su tierra se convierte en un desierto pero ellos se aferran a ella, de tal suerte que no pueden más que nomadizar en su tierra: nomadizan a fuerza de querer quedarse en su tierra.¹²

Pienso, no obstante, que en estas pocas palabras Deleuze no solo no reivindicó la quietud en los mismos términos que María Zambrano, sino que incluso hizo en cierto modo todo lo contrario. Me explico: si para la autora de *Algunos lugares de la pintura* el cuadro presenta de un modo estático esa quietud que es el origen de todo movimiento propio, el nómada es, por el contrario, en la caracterización que de él hace Deleuze, la figura móvil de esa misma quietud, y por lo tanto una suerte de contrafigura de la pintura. ¿Qué quiere decir esto último? Y, más allá de este significado, ¿qué implica una contraposición como la que acabo de señalar?

En un texto célebre, Zambrano escribió que el exilio es una dimensión esencial de la vida humana, pero que al decir esto se quemaba los labios, puesto que ella «querría que no volviese a haber exiliados, sino que todos fueran seres humanos y a la par cósmicos, que no se conociera el exilio». Y añadía: «Es una contradicción, qué le voy a hacer; amo mi exilio, será porque no lo busqué, porque no fui persiguiéndolo. No, lo acepté [...]».¹³ ¿No será el nómada —me pregunto— el «personaje conceptual» deleuziano que nos permitiría

sortear la contradicción a la que aquí se acaba de aludir? El exiliado es en Zambrano conciencia dolorosa: ha vivido en los infiernos de la historia, «una y otra vez ha descendido a ellos para salir con un poco de verdad, con una palabra de verdad arrancada a ello»,¹⁴ y funciona, por tanto, a la manera de Orfeo —es decir, como la poesía o la música, a pesar de lo cual le acompaña, en el mejor de los casos, esa quietud, ese espacio puramente humano que se halla vinculado a la pintura—. Es por esto por lo que en el exiliado habita siempre una contradicción que en la figura del nómada —desligada en principio de la conciencia trágica— aparecería disuelta, si bien al precio de concebir la quietud propia del espacio pictórico, como hace en efecto Deleuze, a partir de la fuerza y la fuga, de la deformación y la ausencia de centro —e incluso, de toda persona.

¿Es que acaso Zambrano no ha intentado, por su parte, resolver esta contradicción por sus propios medios, esto es, por medio de otra figura ajena a la conciencia trágica, dolorosa (cuya culminación se halla en Antígona, «figura alegórica del exilio», como ha escrito Ana Bundgård)?¹⁵ Los lectores de Zambrano saben perfectamente que la figura del Idiota, la del simple que, desposeído de la palabra, no es ya la alegoría del exilio, sino el objeto de una identificación, de un reconocimiento directo por parte del exiliado.¹⁶ Si con esto se señala hacia la resolución de la contradicción admitida anteriormente es porque en el idiota, de un lado, no puede haber contradicción, dado que no hay palabra y, por otro, porque tampoco puede haber en él conciencia trágica, como en Antígona, porque carece esta figura de conciencia, de lucidez en general. Aunque en este punto la propuesta zambraniana puede resultar filosóficamente decepcionante (dado que la filosofía no puede asumir sin más esa identificación con la carencia de conciencia), es preciso no perder de vista que Zambrano no hace aquí otra cosa que llevar a sus últimas consecuencias la aceptación de esa contradicción a la que hemos visto que se refería en «Amo mi exilio» —muchos años antes, eso sí, de haber escrito este texto.

Si con ello el discurso zambraniano vuelve a aproximarse al de Deleuze, sin confundirse con él, si la diferencia subsistente entre sus respectivas actitudes es en este punto reducida al mínimo, es porque el idiota tiene ya algo en común con el nómada, a saber: su ir y venir sin tomar posesión del espacio, ni del suyo ni del de los demás, su negativa a participar activamente en toda forma de colonización o apropiación. Pero si esta proximidad no zanja nunca la diferencia entre el idiota (y el exiliado, en la medida en que en él se reconoce) y el nómada, es porque a pesar de la misma en el espacio del idiota «no deben de existir resistencias, ni posibilidad alguna de tropiezo»,¹⁷ en cuanto que el espacio del nómada es aquel en el que emerge una y otra vez aquello que se resiste a su quietud o tropieza con ella, permaneciendo esta intacta solo gracias al continuo desplazamiento —o también, como dice bellamente Deleuze, en el que tiene sentido decir que el nómada permanece inmóvil, a pesar de moverse incessantemente, solo porque no quiere irse.

14. Zambrano, M., *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 2004, pág. 39.

15. Bundgård, A., *Más allá de la filosofía*, Madrid, Trotta, 2000, pág. 297.

16. Aludo aquí a la siguiente frase de la «Carta sobre el exilio», de María Zambrano: «Esa imagen del Niño de Vallecas o del Bobo de Coria, en la cual algunos exiliados —por lo menos quien esto escribe— se reconocen». En *Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura*, n.º 49, París, 1961, pág. 68.

17. Zambrano, M., «Un capítulo de la palabra: “El Idiota”», en *España, sueño y verdad*, Barcelona, Edhasa, 2002, pág. 227.