

AURORA

22

Papeles del «Seminario María Zambrano»
Enero – febrero 2021

María Zambrano y el cine I



Papeles del «Seminario María Zambrano»
Enero – febrero 2021

María Zambrano y el cine I

Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano» es una revista de investigación filosófica, centrada en la obra de María Zambrano y abierta al amplio campo temático y de referencias al que esta remite.

Su objetivo es proporcionar medios que faciliten y favorezcan el estudio de la filosofía zambraniana, difundir los resultados del trabajo realizado en torno a la misma y promover la relación entre investigadores, estudiosos e interesados en el pensamiento de la autora.

Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano» is a philosophical research journal which focuses on the work of María Zambrano and the wide range of related thematic areas and references.

Its aim is to promote the study of her philosophy, publish the results of the studies carried out, and to encourage contact between researchers, scholars and all those interested in her thought.

Dirección: Carmen Revilla Guzmán (Universitat de Barcelona) y Virginia Trueba (Universitat de Barcelona)

Consejo de redacción

Emilia Bea Pérez (Universitat de València), Antonio Castilla (Universidad de Granada), Sebastián Fenoy (Fundación María Zambrano), Àngela Lorena Fuster (Universitat de Barcelona), M^a Luisa Maillard (Fundación María Zambrano), José Luis Mora García (Universidad Autónoma de Madrid), Rosa Rius (Universitat de Barcelona)

Consejo asesor

José Luis Abellán (Universidad Complutense y Fundación María Zambrano), Agustín Andreu (Universidad Politécnica Valencia y Fundación María Zambrano), Ana Bundgård (Aarhus University, Dinamarca), Pedro Cerezo (Universidad de Granada y Fundación María Zambrano), Elena Laurenzi (Università del Salento), Laura Llevadot (Universitat de Barcelona), Roberta de Monticelli (Università Vita-Salute San Raffaele, Milán), Jesús Moreno Sanz (Fundación María Zambrano), Miguel Morey (Universitat de Barcelona y Fundación María Zambrano), Maria João Neves (Universidade de Lisboa), Juan Fernando Ortega (Universidad de Málaga y Fundación

María Zambrano), Cristina Peretti (Universidad Nacional de Educación a Distancia), María Poumier (Université Paris VIII), Goretti Ramírez (Concordia University, Montreal), M. Teresa Russo (Università Roma Tre), Stefania Tarantino (Università degli Studi di Napoli L'Orientale), Joaquín Verdú de Gregorio (Université de Genève)

Coordinación del diseño

Josep Babiloni

Diseño de la maqueta

Meritxell Salas, Gabriela Yerden

Cubierta

Jordi Morell, S/T #1 (Sèrie *Ein kleines afrikanisches Abenteuer*), 2019

Aportaciones artísticas

Marta Negre
Quim Cantalozella
Jordi Morell

Impresión

Gráficas Rey



Coordinación técnica y distribución
Edicions de la Universitat de Barcelona

Depósito Legal
B-17.126-99

ISSN
1575-5945

ISSN electrónico
2014-9107

Edición

Seminario María Zambrano (Universitat de Barcelona)
www.ub.edu/smzambrano
Departamento de Filosofía. Facultat de Filosofia. Universitat de Barcelona.
C/ Montalegre, 6-8
08001 Barcelona
E-mail: revista.aurora@ub.edu
crevilla@ub.edu

Con la ayuda de la Fundación María Zambrano, el Vicerectorat d'Informació i Comunicació, el Departament de Filosofia y la Facultat de Filosofia de la Universitat de Barcelona.

PVP: 15 euros

El autor/a que publica en esta revista está de acuerdo con los siguientes términos:

- a) El autor/a conserva los derechos de autor y cede a la revista el derecho de la primera publicación de la obra.
- b) Los textos se difundirán con la licencia de Reconocimiento de Creative Commons, que permite compartir la obra con terceros, siempre que reconozcan la autoría, la publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia.
- c) Los autores autorizan a *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»* a incluir sus artículos en bases de datos externas, con el objetivo de aumentar la visibilidad de los contenidos de la revista.

Esta revista está incluida en los siguientes directorios e índices: RACO, RCUB, Latindex, Dialnet, MIAR, DICE, Scopus, RESH, ISOC, CNAI, Aneca, Philosopher's Index, Dulcinea, CIRC, CARHUS plus, MLA Modern Language Association Database, DOAJ Directory of Open Access Journals.

Los artículos de la revista son de acceso libre y gratuito en RACO.

Edicions de la UB la ofrece también en formato ebook en: www.publicacions.ub.edu/ficha.aspx?cod=12746

SUMARIO | CONTENTS

ARTÍCULOS
ARTICLES

María Zambrano y el cine I | *María Zambrano and cinema I*

- 4 Antonio Castilla, *El soñador y el vidente. Notas sobre el cine italiano de posguerra, a partir de Deleuze y Zambrano* | *The dreamer and the seer. Notes on post-war Italian cinema, from Deleuze and Zambrano*
- 16 Paul Cella, *María Zambrano's "El hombre y lo divino": Ethics beyond Nietzsche, aesthetics with Antonioni* | «El hombre y lo divino» de María Zambrano: una ética más allá de Nietzsche, una estética con Antonioni
- 28 David Ferragut, *La confesión: género cinematográfico* | *The confession: a cinematographic genre*
- 42 Carlos Losilla, *Fantasma de algo: «Claros del bosque» y el cine español de la transición* | *Ghosts of something: "Claros del bosque" (Glades of the forest) and Spanish cinema of the transition*
- 54 Manuela Moretti, *Vocazione e rinascita di un pagliaccio* | *Vocation and rebirth of a clown*
- 62 Miguel Morey, *Del delirio: planos y secuencias* | *Of delirium: shots and sequences*
- 80 José Manuel Mouriño, *La visión en su cima: «El método de los claros»* | *The vision in its own summit: "The clearing method"*
- 92 Antolín Sánchez Cuervo, *¿Un género menor? Los sueños y el cine* | *A minor genre? Dreams and cinema*
- 104 Pamela Soto, *El cine y las derivas bergsonianas en el pensamiento de María Zambrano* | *Cinema and Bergsonian drifts in the thought of María Zambrano*
- 116 Joaquín Verdú de Gregorio, *Neorrealismo italiano: la mirada y el misterio* | *Italian neorealism: the gaze and the mystery*
- 136 Reseñas | *Reviews*
- 147 Normas para la publicación | *Rules for publication*

DOSSIER
BIBLIOGRÁFICO
BIBLIOGRAPHIC
DOSSIER

Antonio Castilla Cerezo

Universidad de Granada
acastillac@ub.edu

El soñador y el vidente. Notas sobre el cine italiano de posguerra, a partir de Deleuze y Zambrano
The dreamer and the seer. Notes on post-war Italian cinema, from Deleuze and Zambrano

Recepción: 11 de mayo de 2020
Aceptación: 2 de octubre de 2020

Aurora n.º 22, 2021, págs. 4-14

Resumen

Gilles Deleuze consideró al neorrealismo italiano un «cine de vidente», con lo que quiso decir (como María Zambrano, y contra lo sostenido por André Bazin) que no supuso una nueva forma de realismo, sino una ruptura con este y, por extensión, con la prolongación de las situaciones ópticas y sonoras en esquemas sensoriomotores, en sustitución de los cuales habría dado lugar a situaciones ópticas y sonoras puras. ¿Por qué entonces Zambrano llamó a esta peculiaridad del cine italiano de posguerra «sueño», y no «videncia», como hizo Deleuze? He aquí la pregunta a la que estas páginas quieren dar respuesta.

Palabras clave

Cine, filosofía, neorrealismo italiano, Zambrano, Deleuze.

Abstract

Gilles Deleuze considered Italian neorealism a “cinema of the seer”, by which he meant (like María Zambrano, and contrary to André Bazin’s arguments) that it was not a new form of realism, but a rupture with it, and, by extension, with the prolongation of optical and sound situations in sensorimotor schemes, replacing which would have given rise to pure optical and sound situations. Why, then, did Zambrano refer to this peculiarity of post-war Italian cinema as “dream” and not “vision”, as Deleuze did? This is the question these pages seek to answer.

Keywords

Cinema, philosophy, Italian neorealism, Zambrano, Deleuze.

1. Preámbulo

El título y el subtítulo de este trabajo tienen un notable parecido con los de un artículo que publiqué en esta misma revista hace ya algo más de un lustro.¹ Este parecido no es casual, ya que responde al hecho de que en ambos textos se intenta realizar una misma operación, consistente a grandes rasgos en mostrar que los planteamientos de María Zambrano y Gilles Deleuze sobre un arte en particular (la

1. Castilla Cerezo, A., «El nómada y el exiliado. Consideraciones sobre la pintura, a partir de Zambrano y Deleuze» en *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»*, n.º 15, Barcelona, 2014, págs. 6-13.

pintura, en el texto de hace algunos años; el cine, en el actual) se encuentran mucho más próximos de lo que en principio puede parecer. Pienso que esta proximidad (y, en consecuencia, a la vez cierta distancia) entre esos dos planteamientos permite no solo arrojar alguna luz sobre los puntos oscuros de uno cualquiera de ellos por recurso al otro, sino también (y precisamente en virtud de la distancia a la que acabo de referirme) entender el sentido de una diferencia de vocabulario («exiliado»/«nómada», en el escrito anterior; «soñador»/«vidente», en el que ahora el lector tiene ante sí) fácilmente identificable en los escritos dedicados al arte en cuestión por los dos autores citados.

2. De la imagen analizada a la tragedia anónima

Para empezar con esta tarea, retendré ante todo los puntos que me parecen más relevantes de «El cine como sueño», que pasa por ser el más importante de los (escasos) artículos dedicados por María Zambrano al séptimo arte. Esos puntos son seis, y aparecen en el mencionado artículo en el siguiente orden:

Primero: el número no solo de las imágenes sensibles, sino también de las soñadas ha crecido fabulosamente desde que el cine existe. Es así porque este arte no se limita a mostrarnos la realidad sensible, sino que la analiza (por ejemplo, en planos) y la vuelve a sintetizar (mediante el montaje, principalmente), y este procedimiento es el mismo que, en términos generales y partiendo no ya de la realidad sensible, sino de la mental, genera el sueño.

Segundo: si bien las artes plásticas (pintura y escultura) no aspiraron durante siglos a otra cosa que a plasmar la cara de los dioses, el cine, en cambio, «desde su comienzo manifestó su vocación de fijar la cara de lo humano». ² Todo sucede, entonces, como si el cine fuese el documento destinado a levantar acta de la existencia humana sobre la tierra justamente en la época en la que lo humano se retira, no ya únicamente del arte (como advirtió José Ortega y Gasset en un célebre ensayo), sino también de la historia en general e, incluso, de la tierra misma (como señaló la misma Zambrano, en un escrito titulado «Nostalgia de la tierra»³).

En tercer lugar: si el cine guarda cierto parecido con el sueño y al mismo tiempo parece ser un documento es porque el cine es el documento de aquello que el ser humano «es», pero también de lo que desea ser. Ahora bien, como el deseo no solo forma parte de la esencia del ser humano, sino que además es, valga la redundancia, lo más esencial de dicha esencia (porque la vida humana no consta exclusivamente de hechos, sino también, y principalmente, de deseos, de imaginaciones y de quimeras), el cine se revela como el arte que más fielmente puede imitar la existencia del hombre. Esa fidelidad no deriva tanto de los objetos retratados por la cámara como del modo en que esta permite manipular la percepción que de

2. Zambrano, M., *Las palabras del regreso*, Gómez Blesa, M. (ed.), Madrid, Cátedra, 2009, pág. 300.

3. Más tarde incluido en *Algunos lugares de la pintura*. Véase Zambrano, M., *Obras completas IV*, tomo 2, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019, págs. 171-175.

4. *Ibidem*, pág. 302.

5. *Idem*.

6. *Ibidem*, pág. 303.

7. *Ibidem*. El tercero de los títulos enumerados en esta cita contiene un error, pues el filme al que alude allí Zambrano es *Cielo sulla palude*.

esos objetos tenemos. Así, el cine sobrepone a los objetos un nuevo contenido, a saber, la forma de esta manipulación, indisociable de las posibilidades permitidas por determinados aparatos técnicos.

Cuarto: de nuevo según Zambrano, «la escuela donde se nos aparece más fiel la esencia de este arte es en el cine italiano de posguerra».⁴ Esto sucede porque, si bien desde sus inicios el cine imitó a la vida humana activamente, o sea, con voluntad de estilo, tras la Segunda Guerra Mundial se abrió en cambio a la posibilidad de apuntar hacia esa imitación «abandonándose a la vida y dejándose abandonar por ella»⁵ o, lo que es igual, renunciando al artificio (a los actores y las actrices profesionales, al argumento, al decorado, etc.) y reemplazándolo por la humildad y la espontaneidad, que son lo característico del «arte que brota desde las zonas mismas desde donde se origina la expresión».⁶ Solo la expresión verdadera puede prescindir del lujo (porque la mueve una estricta necesidad interna) y, como consecuencia de ello, tanto de las grandes sumas de dinero como de las más avanzadas técnicas, que son los dos principales condicionantes a los que el cine se halla sometido desde su nacimiento.

En quinto lugar, y concretando más todavía: Zambrano observa que, entre los filmes italianos del citado período, «los más originales y logrados» son «los clásicos, como *Roma, città aperta*, *Ladrón de bicicletas*, *Cielo sulla palude*, *Germania anno zero*».⁷ En este punto es preciso observar que todos esos largometrajes se estrenaron por primera vez durante la segunda mitad de los años cuarenta, lo que tal vez no sea ajeno al hecho de que Zambrano emplee en dicho artículo la expresión «cine italiano de posguerra», y no «neorrealismo italiano» —más habitual, pero que alude a un movimiento cuya evolución se extiende hasta, al menos, la primera mitad de los años sesenta.

Sexto y último: en su evolución posterior, el cine italiano fue alejándose de su inicial pobreza de medios (incorporando, por ejemplo, a actores profesionales e incluso a grandes estrellas de Hollywood) y, por consiguiente, de su propia esencia —que, como he observado, para Zambrano es a la vez la esencia del cine, e incluso la del ser humano.

Pienso que esta breve enumeración nos muestra suficientemente que en «El cine como sueño» se liga la esencia del cine (como la de toda verdadera expresión) a una suerte de voto de pobreza, y que no resulta descabellado plantearse la posibilidad de que este sea el motivo por el que dicha autora se interesó más por las primeras manifestaciones del neorrealismo italiano que por las tardías. En los tres apartados inmediatamente sucesivos revisaré algunas de las tesis que en relación con este asunto expuso Gilles Deleuze (filósofo más interesado por los desarrollos del neorrealismo en los años cincuenta que por los primeros filmes de esta escuela) e intentaré determinar a continuación el alcance de la diferencia (al menos, aparente) entre su posición a este respecto y la de la filósofa malagueña.

3. Ver y mirar: entre cine y pintura

Gilles Deleuze escribió dos libros sobre cine —titulados respectivamente *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*— y otorgó en el segundo de ellos una relevancia muy particular al neorrealismo italiano, al que consideró el primer movimiento cinematográfico propiamente moderno. Indicativamente, este segundo volumen comienza con la siguiente observación: contra quienes definieron el neorrealismo por su contenido social, André Bazin optó por emplear criterios formales; esto le condujo a sostener que en ese tipo de cine no se representa o reproduce propiamente lo real, sino que «se apunta» hacia ello —lo que significa, a su vez, que, en lugar de representar un real ya descifrado, se tiende hacia un real por descifrar, en estado de permanente ambigüedad (y de ahí, por ejemplo, que el plano-secuencia sustituya habitualmente al montaje de representaciones en los filmes neorrealistas). Nuevamente según Deleuze, esta tesis de Bazin «era infinitamente más rica que la que él rebatía, demostrando que el neorrealismo no se limitaba al contenido de sus primeras manifestaciones»,⁸ pero su inconveniente radicaba en que seguía planteando el problema en términos de realidad, cuando lo más adecuado sería hacerlo en el plano de lo mental, esto es, en términos de pensamiento. Lo que habría que decir es, pues, que a diferencia del cine de acción, que se articula prolongando situaciones ópticas y sonoras en esquemas sensoriomotores (ya transformando situaciones mediante la acción de los personajes, ya describiendo una acción elíptica, en la que la acción se limita a revelar una situación aún no dada), el neorrealismo se caracteriza por favorecer el ascenso de situaciones ópticas y sonoras puras, que son lo característico de lo que Deleuze llama «cine de vidente». Si Alfred Hitchcock introdujo (por medio del *suspense*) al espectador en el filme, ahora es el personaje el que se transforma en una suerte de espectador —y, por ello, más que comprometerse en una acción, se abandona a una visión, siendo perseguido por ella o persiguiéndola él (como paradigmáticamente sucede ya en el film precursor del neorrealismo, que es *Obsesión*, de Luchino Visconti).

Parece claro que en todas estas consideraciones el término «vidente» no alude (o, por lo menos, no necesariamente) a nada esotérico, sino que es lo propio de quien *ve* en lugar de *mirar*, de quien logra desprenderse de los clichés hasta entonces acumulados en la imagen. Es aquí donde la postura de Deleuze converge con la de aquellos textos en los que este mismo autor propuso una descripción del proceso pictórico, y en los que empleó la expresión «diagrama»,⁹ tomada de Francis Bacon y que designa, como ya observé en mi texto de hace algunos años, «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».¹⁰ Así, a juicio de Deleuze el pintor debe comenzar separando niveles en la tela para, acto seguido, dar a *ver* algo mediante el

8. Deleuze, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, pág. 11.

9. Véase Deleuze, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2002, págs. 101-112.

10. Castilla Cerezo, A., «El nómada y el exiliado. Consideraciones sobre la pintura, a partir de Zambrano y Deleuze», *op. cit.*, pág. 10.

ejercicio sobre esta de una cierta violencia (el *diagrama*) que deshace los clichés, las imágenes ya hechas, aspirando de este modo a permitir la emergencia del hecho pictórico. Por el contrario, el cineasta neorrealista no tiene que desencadenar esa violencia por sí mismo, sino que se limita a ubicar su cámara allí donde el curso de la historia ha desatado ya la catástrofe (como en el Berlín de *Alemania, año cero* y, antes incluso, en las calles semiderruidas de *Roma, ciudad abierta*). Esta proximidad entre la descripción del proceso pictórico y la evolución histórica del cine llega a tal extremo en Deleuze que, en mi opinión, puede afirmarse que así como el hecho pictórico no surge sino después de la desestructuración que el diagrama introduce en el lienzo, así también la esencia del cine no queda al descubierto sino tras la Segunda Guerra Mundial, que desde este punto de vista constituye un *diagrama histórico* sin precedente.

4. La forma y el contenido

A mi modo de ver, la división de la historia del cine en dos partes que propone Deleuze puede justificarse a partir de la siguiente secuencia: el cine es el arte moderno por antonomasia, pero solo llega a ser verdaderamente moderno después de la Segunda Guerra Mundial; esta última es la catástrofe que le permite suprimir los clichés adheridos a la imagen cinematográfica durante el período de predominio de la imagen-movimiento (esto es, de lo que suele denominarse «cine clásico»); así, lo moderno (el cine, en este caso) se revela intrínsecamente doble, pues contiene tanto un elemento al que no cabe considerar verdaderamente moderno como otro (surgido no solo después, sino también a partir del diagrama histórico, de la catástrofe mundial) que verdaderamente lo es. Pero si lo característico de la modernidad es esa doblez, ¿no habrá entonces de ser igualmente doble el cine moderno —y, por lo tanto, también su primera manifestación histórica, que según hemos dicho es el neorrealismo italiano—? Y, entonces, ¿cómo habría que entender (o a qué nivel habría que situarse para captar adecuadamente) esa doblez interior a la evolución histórica, no ya del cine en su conjunto, sino en particular del neorrealismo?

Pienso que podemos encontrar la clave para responder a estas dos últimas preguntas en la siguiente analogía: así como Deleuze sostuvo al comienzo de *La imagen-tiempo* que la tesis formalista de Bazin era mucho más rica que la de quienes atendieron ante todo a los contenidos para definir al neorrealismo, así también, al intentar estudiar a los principales cineastas de esta escuela, Deleuze atendió sobre todo a aquellos a los que cabe contraponer siguiendo criterios formales. Ahora bien, este primado de la forma sobre el contenido no es tan evidente en los primeros cineastas neorrealistas (Roberto Rossellini, Vittorio De Sica) como en los que comenzaron a estrenar películas de ficción durante los años cincuenta (Michelangelo Antonioni, Federico Fellini). En efecto, el primero de estos dos grupos de directores se caracteriza sobre todo por la relación que mantienen

con un contenido muy particular, que es el que he dado en llamar «diagrama». Así, Rossellini plasma en sus primeros filmes situaciones límite en las que la catástrofe ha dejado su huella de diversos modos (los escenarios de ciudades derruidas, pero también el derrumbe moral de los personajes, por solo citar dos ejemplos), mientras que De Sica atiende a la banalidad cotidiana, ahora magnificada por las circunstancias del período de posguerra (en las que, por mencionar solo un ejemplo célebre, una bicicleta puede volverse cuestión de vida o muerte, si de ella depende la posibilidad de conseguir un trabajo y poder comer). Por contraste con eso, los cineastas del segundo de los grupos mencionados se polarizan en función de las relaciones de carácter formal que mantienen con los contenidos del filme, del siguiente modo: Antonioni se distingue por mantener una relación fría (a la que Deleuze llama «objetivismo crítico») con aquello que plasma, en tanto que Fellini establece una relación empática (o, de nuevo en el vocabulario deleuzeano, un «subjetivismo cómplice») con los personajes, las historias y las situaciones de sus películas. Con todo, estas divisiones entre lo trivial y lo extremo, de un lado, y lo objetivo y lo subjetivo, de otro, tienen un valor meramente relativo porque, en primer lugar, incluso de las situaciones más triviales o cotidianas puede desprenderse una fuerza igual a la de las situaciones límite y, en segundo lugar, la distinción entre lo objetivo y lo subjetivo va perdiendo importancia a medida que se profundiza en uno cualquiera de esos dos sentidos. Habrá de alcanzarse un punto, entonces, en el que esta relatividad de las distinciones se manifieste, y cuando esto suceda el cine de vidente dejará paso a otra concepción de la imagen cinematográfica, en la que más adelante nos detendremos.

Mientras tanto, quisiera introducir la siguiente observación: si, como he anticipado, es característico del neorrealismo (en cuanto que primera gran manifestación del cine moderno) mantener la doblez inherente a la modernidad en general y, como consecuencia de ello, desplegarse históricamente en dos fases, entonces también lo será el disponer entre esas dos fases de un diagrama propiamente neorrealista. El filme en el que me parece localizar ese diagrama es *Stromboli*, película a la que Deleuze dedicó una atención muy específica¹¹ (lo que resulta coherente, porque esa es la cinta que le permite estudiar el tránsito desde la primera fase del neorrealismo a la segunda, siendo esta la que más le interesa) y que en cambio Zambrano ni siquiera menciona. Detengámonos, pues, por unos instantes en ese filme para intentar atisbar los motivos de esa diversa actitud.

La protagonista de este largometraje es Karin, una exiliada lituana en Italia que, tras escapar de un campo de concentración, se casa con un prisionero de guerra solo para conseguir papeles y no ser deportada. Esto implica que tendrá que ir a vivir con su marido a la isla de Stromboli, de la que este es originario y con cuyas gentes ella enseguida constatará que no siente afinidad. De este modo, la

11. En este sentido, me parece relevante que este sea el último filme del que Deleuze habla en su segundo curso sobre cine, y que le reserve por tanto un momento que constituye la frontera entre las dos mitades en que cabe dividir sus lecciones sobre ese arte. A ese respecto, véase Deleuze, G., *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*, Buenos Aires, Cactus, 2011, págs. 669-671.

12. Véase Deleuze, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2, op. cit.*, pág. 18.

protagonista llega pronto a la conclusión de que debe marcharse de ese lugar, para lo que tendrá que rodear la cima del volcán que preside la isla. Durante la escalada del mismo, el humo la asfixia hasta el punto de hacerle caer («Es superior a mis fuerzas. Prefiero morir», dice), lo que la lleva a dudar de sus opciones de éxito. Tras dormir en la cima del volcán, se decide a seguir avanzando y, rodeada por el misterio y la extraña belleza de la cumbre, pide a Dios que le dé fuerzas para continuar —lo que, traducido al léxico de Deleuze, equivale a esforzarse por superar la prueba del diagrama, de donde habrá de extraerse el hecho cinematográfico. Según la interpretación vengo desarrollando, si hasta ese momento el diagrama venía dado en la evolución del neorrealismo por los acontecimientos históricos (es decir, por lo cultural, por el resultado de la acción humana), en este filme el diagrama proviene en cambio de la naturaleza misma, cuyo carácter catastrófico llega a revelarse solo tras el advenimiento de la catástrofe histórica. Aun de otro modo: para Deleuze solo después del derrumbe de la cultura («Soy una mujer culta», dice Karin cuando quiere enfatizar su diferencia con los nativos de la isla), esto es, de esa suerte de naturaleza segunda con la que el ser humano recubre (y, por lo tanto, oculta) en cierto modo la naturaleza, puede el neorrealismo revelarnos su verdadera esencia (y, con ella, la del cine), lo que se traduce, en primer lugar, en el predominio de la forma sobre el contenido y, en segundo lugar, en la sustitución del par Rossellini – De Sica por aquel otro cuyos extremos corresponden a Antonioni y Fellini, respectivamente.

5. Abstracción y empatía

Deleuze nos proporciona la clave para entender el tránsito entre esas dos etapas del neorrealismo, si bien no desarrolla por completo el sentido de dicho tránsito. Me refiero ahora al punto del capítulo primero de *La imagen-tiempo* en el que se menciona a Wilhem Worringer y, particularmente, al contraste que este historiador y teórico del arte estableció entre las nociones «abstracción» y «empatía». ¹² Como es sabido, Worringer consideró (en su principal escrito, *Abstraktion und Einfühlung*) que si, en la obra de arte, la representación de formas no orgánicas es tan legítima como la reproducción de formas orgánicas, es porque en el ser humano no hay tan solo el afán de proyectarse sentimentalmente sobre lo exterior (esto es, la tendencia a la empatía, que privilegia la relación con lo orgánico), sino también el impulso inverso, al que este autor llamó «afán de abstracción». Este último impulso, al contrario que el de proyección, nos mueve a alejarnos en la medida de lo posible de la naturaleza, por experimentar ante ella algún tipo de inquietud. Como la distinción entre estos dos polos es en principio meramente lógica, no presupone privilegio alguno de uno de ellos respecto al otro. Sin embargo, incluso dejando de lado el hecho de que toda distinción meramente lógica es el resultado de un acto de abstracción y conlleva, por consiguiente, algún tipo de primacía de lo abstracto, la citada obra

de Worringer contiene el siguiente pasaje, en el que parece otorgarse una prioridad de orden cronológico a la abstracción:

En qué medida la voluntad artística está determinada por el afán de abstracción lo podemos leer en las mismas obras de arte, sirviéndonos para ello de un método que se infiere de las siguientes exposiciones. Nos encontraremos entonces con el hecho de que una tendencia abstracta se revela en la voluntad de arte de los pueblos en estado de naturaleza —hasta donde exista entre ellos tal voluntad—, en la voluntad de arte de todas las épocas primitivas y finalmente en la voluntad de arte de ciertos pueblos orientales de cultura desarrollada. Por consiguiente el afán de abstracción se halla al principio de todo arte y sigue reinando en algunos pueblos de alto nivel cultural, mientras que entre los griegos, por ejemplo, y otros pueblos occidentales va disminuyendo lentamente hasta que acaba por sustituirlo el afán de *Einfühlung*.¹³

13. Worringer, W., *Abstracción y naturaleza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, págs. 29-30.

14. Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, pág. 11.

En estas líneas se plantea para la teoría del arte (y, por extensión, del cine) un problema mayor, ya que no se ve cómo esa teoría (que opera en última instancia, como acabo de anticipar, por recurso a una diferencia meramente lógica en la que no se concede prioridad a ninguno de los dos términos diferenciados) podría dar cuenta de la evolución histórica (esto es, cronológica) del arte, si en esa evolución resulta posible constatar algún tipo de prioridad de la abstracción sobre la empatía. Esta incompatibilidad entre la teoría del arte y la historia del arte supone un obstáculo mayor para el planteamiento de Worringer, porque este autor pretendió explicar no solo el arte en sí mismo, sino también (e, incluso, principalmente) la evolución histórica de los estilos artísticos. Pues bien, Deleuze intenta sortear este problema advirtiendo desde las primeras líneas de *La imagen-movimiento* que su estudio no es una historia del cine, sino «una taxinomia, un ensayo de clasificación de las imágenes y de los signos»¹⁴ cinematográficos, pero no puede sino reintroducir el elemento histórico (y, con él, la dificultad de compatibilizarlo con las distinciones meramente lógicas propias de la taxinomia) cuando habla del neorrealismo italiano, ya que este es indisociable de las circunstancias históricas en que nació.

Para exponer lo más claramente posible mi posición a este respecto, intentaré resumirla en los términos que siguen: de entrada, el ser humano es indisociable de la cultura y, por lo tanto, de la historia; pero la cultura implica una separación respecto a la naturaleza, y toda separación es (etimológicamente, incluso) abstracción; en consecuencia, desde una perspectiva histórico-cultural la abstracción es siempre primera. Si pese a ello en el ser humano no existe solo la tendencia a la abstracción, es porque él es también un ser natural, de modo que solo se separa de la naturaleza a condición de mantener, simultáneamente, algún tipo de relación con ella, y así esta segunda inclinación es justamente aquello que la empatía tiende a poner de manifiesto. De esto se sigue, ahora en el ámbito estrictamente lógico, que la tendencia a la empatía es tan inherente a la naturaleza humana como

15. Deleuze, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2, op. cit.*, pág. 15. Véase también al respecto Duloquin, R., «Rocco et ses frères: une thématique musicale» en *Études Cinématographiques*, n.º 14, París, 1963, págs. 85-94.

la tendencia a la abstracción, y que no cabe, entonces, poner a una de ellas por encima de la otra. Pero, si es así, ¿cómo conciliar la lógica con la historia?; es decir: ¿cómo conciliar, por una parte, la ausencia total de prioridad de uno de esos dos elementos sobre el otro con, por otra parte, la prioridad de la abstracción sobre la empatía? No será, por descontado, retornando al estado de naturaleza, anterior a la existencia propiamente humana, como se logrará tal cosa, ya que en ese estado originario no hay primado de la empatía sobre la abstracción, sino reducción de esta a aquella y, por consiguiente, exclusividad de la empatía, de la espontaneidad. Lejos de eso, habrá que hacer avanzar la historia hasta que sea ella misma la que, alcanzando su propio diagrama (es decir, derrumbándose a partir de un determinado punto) nos ponga de nuevo en contacto con las fuerzas vivas de la naturaleza para, a continuación, hacernos pasar por una segunda catástrofe, ahora proveniente de la naturaleza misma, solo tras la cual será posible llegar hasta ese punto en el que se atisbe, no ya la síntesis, sino la indiscernibilidad entre lo natural y lo cultural, entre lo orgánico y lo inorgánico, o entre la abstracción y la empatía.

6. El cine como sueño

Dentro de la evolución histórica del neorrealismo italiano durante los años cincuenta, Fellini no es solo el director en cuyo cine se manifiesta principalmente la tendencia a la empatía (o, lo que es igual, al «subjektivismo cómplice»), sino también quien introduce de un modo cada vez más evidente elementos oníricos en sus filmes. Ahora bien, si, como acabo de decir, la empatía tiende en la evolución del neorrealismo a volverse indiscernible de la abstracción, recordándonos por esa vía que los polos formalmente opuestos son versiones extremas de lo mismo, entonces tiene sentido que lo onírico acabe por manifestarse como inherente a uno de los dos polos estilísticos descritos, pero también al neorrealismo en cuanto tal. Esto es lo que (según declaró René Duloquin en un artículo al que Deleuze nos remite en, nuevamente, *La imagen-tiempo*) se manifestaría en *Rocco y sus hermanos*, filme de 1960 en el que los personajes «flotan en un decorado cuyos límites no alcanzan. Ellos son reales, el decorado también lo es, pero la relación entre ambos no lo es y se aproxima a la de un sueño».¹⁵ Así, solo después de pasar por dos diagramas (uno histórico y otro natural) el cine de vidente derivaría hacia lo onírico, y alcanzaría entonces cierto modo de plantear las relaciones (entre los personajes y los decorados) que no es incompatible con el realismo en la representación de los objetos que entran en cada caso en relación. Es en este punto en el que, si no me confundo, las teorías de Zambrano y Deleuze sobre el neorrealismo convergen finalmente, y se muestran incluso curiosamente complementarias. En efecto, Zambrano habría intuido el carácter en esencia onírico de esta escuela cinematográfica desde las primeras obras maestras de la misma, mientras que Deleuze, más apegado a la historia del cine *malgré lui*, no advierte ese mismo carácter hasta que este que se manifiesta más explícitamente —y de

ahí que, si bien aquella puede limitarse a hablar de películas estrenadas durante la segunda mitad de los años cuarenta, este necesita en cambio referirse también (y sobre todo) a filmes muy posteriores.

Tal vez con esto quede suficientemente explicado el que Zambrano solo nombre en «El cine como sueño» películas de la segunda mitad de los años cuarenta; sin embargo, ¿por qué alude en ese artículo tan solo a cuatro películas de ese período? ¿Y por qué precisamente a las cuatro que allí menciona, y cuyo listado más arriba cité? No cabe decir que su selección a este respecto sea precisamente obvia, pues pasa por alto filmes emblemáticos de esos años (como *Paisà*, de Rossellini, o *La tierra tiembla*, de Visconti) e incluye en cambio una cinta como *Cielo sulla palude*, de A. Genina, que no suele contarse entre las obras mayores de ese período. Pues bien, en el tramo final de este escrito quisiera apuntar una respuesta (meramente hipotética y abierta, por lo tanto, sujeta a revisión) a estas dos últimas preguntas, para lo que me remitiré (como, de nuevo, en un artículo mío para esta revista, en este caso sobre la relación entre novela y tragedia)¹⁶ a determinados instantes de *El sueño creador*, que pasa por ser el escrito más relevante de Zambrano sobre la relación entre el sueño y, no ya el cine, sino la creación artística en general.

Dice esta autora en dicha obra que, dejando a un lado los sueños irrelevantes, que son la manifestación de lo que todavía hay en nosotros de planta o de animal, podemos dividir los sueños verdaderamente reveladores en, de una parte, los sueños de la psique (que son esos en los que el personaje central —acaso el propio soñante— no puede hacer nada por cambiar el curso del sueño) y, de otra, los sueños de la persona (en los que, al contrario, el personaje parece tener que hacer algo con vistas a un fin). Los primeros pueden dividirse a su vez en sueños de obstáculo (que son aquellos en los que algo se opone insistentemente al personaje) y sueños de deseo (en los que algo deseado, en lugar de oponerse al personaje, se le ofrece). Por su parte, entre los segundos cabe diferenciar los sueños que pueden llegar a obsesionarnos (porque en ellos la persecución del objeto de deseo conduce al personaje a algún tipo de callejón sin salida) de aquellos otros que, en cambio, son susceptibles de convertirse en motor de creación poética. Me parece que las cuatro películas neorrealistas que Zambrano menciona en «El cine como sueño» se corresponden (aproximadamente, cuanto menos) con las cuatro variedades de sueño revelador que acabo de citar, y ello en el siguiente orden: en primer lugar, *Ladrón de bicicletas* evoca la peculiar naturaleza de los sueños de obstáculo, ya que el protagonista de este filme quiere recuperar su bicicleta, sin la que perderá el trabajo, y sus esfuerzos en este sentido se ven una y otra vez frustrados, como si una fuerza invisible se le opusiera (sensación a la que contribuye la escena en que una vidente le dice que, o bien encontrará enseguida lo que busca, o bien no lo encontrará jamás);¹⁷ segundo, en *Roma, ciudad abierta* es inevitable que los protagonistas obtengan lo que en términos generales desean (pese a los obstáculos que los militares

16. Véase Castilla Cerezo, A., «El sueño de la libertad. Novela y tragedia en “El sueño creador”, de María Zambrano» en *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»*, n.º 19, Barcelona, 2018, págs. 34-41.

17. Si en esta película puede apreciarse todavía cierta tendencia a la obsesión (como resultado de una frustración persistente del deseo), en cambio en el largometraje inmediatamente anterior de De Sica, *El limpiabotas (Sciucchià, 1946)*, encontramos una relación más depurada con la esencia de los sueños de obstáculo. Es así porque, pese a que en esta cinta los protagonistas fracasan de nuevo al intentar alcanzar el objeto de su deseo (en este caso, un caballo), no se alude a dicho objeto más que al inicio y al final del filme, y se desvanece todo atisbo de obsesión durante el tramo central del mismo.

18. Como, antes incluso del neorrealismo propiamente dicho, campaba ya a lo largo de todo el metraje de *Obsesión*.

alemanes interponen en su camino), ya que la trama del filme se ubica en el día inmediatamente anterior a la llegada a Roma de las tropas aliadas (y, en consecuencia, de la retirada de las tropas nazis de esa ciudad); tercero, el sueño de obsesión propiamente dicho, con su correspondiente callejón sin salida final, se halla muy evidentemente presente en *Alemania, año cero*,¹⁸ no solo porque las acciones del niño protagonista tienen como único fin la subsistencia sino, ante todo, por el atroz desenlace de su historia; y, finalmente, en *Cielo sulla palude* la obsesión no recae del lado de la protagonista, sino del muchacho que la desea y que, llevando a extremos abominables su pasión, termina por violarla y asesinarla —lo que convierte de inmediato a aquella, a ojos de los campesinos del lugar, en una santa y una mártir. Este último filme se maneja, como indica su título, con dos niveles distintos (de una parte, el pantano como lugar de la pulsión, del deseo brutal y oscuro, propio de la bestia humana; de otra, el cielo o lo espiritual, como nivel de la sublimación) que se corresponden, en mi opinión, con los de la obsesión y la creación (y que no se limitan a superponerse, pues el tránsito del primero al segundo de ellos tiene lugar a través de un suceso luctuoso, terrible —la muerte de la muchacha—; y parece, pues, como si esos dos niveles se rigieran por leyes estrictamente inversas, y de ahí que solo la muerte del cuerpo pueda elevar al espíritu, fuente de toda creación, hasta su grado absoluto) de manera que se produce una indiscernibilidad que afecta ahora, no ya a los elementos formales del filme, sino a sus contenidos. De ser correcta esta observación, podría resumirse la proximidad y, al mismo tiempo, la distancia entre los planteamientos de Zambrano y Deleuze a propósito del neorrealismo italiano diciendo que, aunque ambos autores señalan como inherente a dicha escuela una tendencia a volver irrelevante la diferencia entre términos que, sin embargo, separan, en el pensador francés esta indiscernibilidad pertenece exclusivamente al plano de los recursos formales y no se manifiesta, por lo tanto, sino hasta un momento tardío de la evolución de esa misma escuela, mientras que para la filósofa malagueña afecta a los contenidos del filme y resulta, por consiguiente, identificable ya en las primeras obras maestras neorrealistas.



Paul CellaOur Lady of the Lake University
pfcella@ollusa.edu

María Zambrano's "El hombre y lo divino": Ethics beyond Nietzsche, aesthetics with Antonioni

«El hombre y lo divino» de María Zambrano: una ética más allá de Nietzsche, una estética con Antonioni

Abstract

In *El hombre y lo divino*, María Zambrano argues, like Nietzsche, that humans cannot attain truth rationally. She adds an ethical corollary to accept such limitations. But Zambrano goes beyond Nietzsche in assuming the implications of her claim. Also, her prescription to suppose that the world has some rationally unknowable portion (along with her praise of modernist art—Schoenberg and Picasso—for discovering the unknowable) means that a logical extension of this praise, were it to contain film, might include not the Italian neorealism referenced in Zambrano's writings on cinema, but the modernist Michelangelo Antonioni.

Keywords

María Zambrano, *El hombre y lo divino*, Michelangelo Antonioni, Italian neorealism, rationalism.

Resumen

En *El hombre y lo divino*, María Zambrano sostiene, como Nietzsche, que los seres humanos nunca alcanzarán la verdad racionalmente. Agrega un corolario ético: hay que asumir tales limitaciones. Pero Zambrano va más allá que Nietzsche al aceptar las implicaciones de su postura. Además, su demanda de suponer que hay una porción incognoscible del mundo, unida a su elogio del arte modernista (Schoenberg y Picasso) por descubrir lo incognoscible, implica que una extensión lógica de este elogio, si incluyera el cine, debería contener más que el neorrealismo italiano al que Zambrano hizo referencia en sus escritos filmicos, al modernista Michelangelo Antonioni.

Palabras clave

María Zambrano, *El hombre y lo divino*, Michelangelo Antonioni, neorrealismo italiano, racionalismo.

Recepción: 1 de julio de 2020
Aceptación: 2 de octubre de 2020

Aurora n.º 22, 2021, págs. 16-27

Introduction

This article makes two arguments based on the following observations: that, in *El hombre y lo divino* [hereafter, *El hombre*], María Zambrano, consciously following Friedrich Nietzsche's critique of European philosophical rationalism, makes an epistemological claim—namely, that humans cannot attain absolute truth rationally or by any other means—with the ethical corollary that humans

should accept the need to live with such epistemological limitations, embracing what Zambrano calls the “nothingness” that defies rational conceptualization.¹ By maintaining, firstly, that Zambrano goes beyond Nietzsche in assuming the implications of an essentially limited human knowledge, this article follows Ana Bundgard’s analysis of the “greater radicalness” of Zambrano’s insistence that reason will always encounter some portion of the world “shrouded in shadows”,² and Pedro Cerezo Galán’s discussion of how Zambrano went “beyond and deeper than Nietzsche” in “[stripping] the human ego of any shred of vanity”, like what Cerezo Galán calls Nietzsche’s self-aggrandizing “will to create” (as opposed to an acknowledgement of the impossibility of such creation as the generation of knowledge) in the midst of an unintelligible “original chaos”.³ Secondly, this article maintains that, given Zambrano’s ethical prescription to suppose that the world contains some unknowable portion, since Zambrano’s aesthetic philosophy explicitly praises such modernist art as “atonal music” and “the painting from certain periods of Picasso’s oeuvre” for “[making nothingness] visible”, and since these artforms reveal nothingness not through such harmonic consonance or single-point perspective as might betray excessive rational confidence but through typically uncertain dissonance and perspectival instability, then a logical extension of this list, were it to contain film, might include the modernist Michelangelo Antonioni’s ‘alienation tetralogy’: *L’avventura*, *La notte*, *Leclisse*, and *Deserto rosso*. In her scarce writings on film, Zambrano referred favorably to Italian neorealism. However, relative to the uncomplicated moral theses of Roberto Rossellini’s *Roma, città aperta* and *Germany, anno zero*, Vittorio De Sica’s *Ladri di biciclette*, and Augusto Genina’s *Cielo sulla palude*, Antonioni offers better cinematic analogies to Picasso’s cubism, Schoenberg’s twelve-tone scores, or Alban Berg’s *Lulu*, whose ability to “create the inaudible” or “turn disappearance into music” Zambrano explicitly lauded.⁴

Zambrano’s epistemology

For Zambrano, humans must accept the limitations of their reason despite having a natural, even desirable aspiration to use it to find truth. She describes a hypothetical, pre-rational world where humans sense the “[overwhelming] inexorable presence of a superior force” that they “cannot identify”, which is their first contact with the sacred, or God: an unidentifiable, always invisible, higher being that “conceals reality” as it triggers what Zambrano calls a “visionary delirium”, or the paradox of humans’ first, clear-eyed rational meaning-seeking search for this awesome, elusive divine force, which is always accompanied by the madness-inducing feeling of being “watched without seeing” and unable “to see who is watching”.⁵ For Zambrano, humans’ desire to escape an original state of blindness by seeking the divine is both natural and essential to their existence, for “Man needs to see; he cannot remain in this blind

1. Unless otherwise indicated, all translations are mine.

2. Bundgard, A., “Nietzsche y María Zambrano: nihilismo y creación”, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, n.º. 10, 2009, 25-27.

3. Cerezo Galán, P., “La muerte de dios, la nada y lo sagrado en María Zambrano.” In *María Zambrano: la visión más transparente*, González Fuentes, J. A. and Beneyto Pérez, J. M. (eds.), Madrid, Trotta, 346.

4. Zambrano, M., *Las palabras del regreso*, Gómez Blesa, M., (ed.), Madrid, Cátedra, 2009, 148.

5. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, Mexico City, Fondo de Cultura Económica, 2012, 29.

6. *Ibid.*, 39; 91.

7. *Ibid.*, 41-42.

8. *Ibid.*, 132.

9. *Ibid.*, 78.

state". However, this step into rationalism is also limiting in that it makes humans' understanding of the world dependent not on any extra-rational reality, but on their own rationally conceived ideas, concepts, and abstractions.

Human reason is born when humans go deliriously in search of God. However, this search, along with the related endeavor to obtain truth rationally, is necessarily fruitless because God is not a discrete being, but an omnipresent one that, in Zambrano's words, "cannot be seen"—like the indiscernible God of Spinoza's pantheism, wherein God is everything and everything is God.⁶ In response to their inability to see God, humans make God appear, creating Him as an essentially rational product of the mind. God is the rational mind's first construction, and ultimately, all things existing in the world as seen by the rational subject are mental products.

Despite shortcomings of this way of seeing the world—e.g., that knowledge has no apparent basis outside the human mind—Zambrano believes that the rational thought that leads to an "appearance of the divine" is an essential step toward "mankind's being able to manifest itself as such", or "gaining a certain dose of freedom and a space in which to develop" as an essentially rational creature.⁷ Indeed, this process is both essential and beneficial, for, "in enabling the emergence of the profane world", "the divine presence introduces a degree of clarity in the more primitive, sacred world's previously undifferentiated reality". The rational mind's construction of God and the world is not entirely a bad thing, for without mentally constructed categories, concepts, and abstractions, human life is impossible. Moreover, Zambrano hypothesizes not only that "the greatness of human culture is due to humans' ability to make God appear" and depends on reason's so enabling man to make sense of the chaos into which, according to Zambrano's hypothetical, pre-rational world, humans are born, but also, more extremely, that "there has been no great historical action, none of those temporal monuments we call 'cultures', that has not been accompanied, as an essential element, by humans' first suffering and then creating God".⁸ Humans are thus fatefully gripped between delirium, or the torment of being watched but unable to see what or who is watching them, and the subsequent rational construction of their environment that forces them to live in a world whose truth they themselves have rationally generated. Humans cannot remain in a state of delirium and so their work to understand, by means of reason, their originally chaotic surroundings "saves" them, as Zambrano put it, from such an unendurable existence.⁹ But it also "condemns" them, by making their connection to reality exclusively mediated by their own, essentially inexact mental constructs.

So, Zambrano critiques not human reason *per se*, essential and beneficial as it is, but any use of it that mistakes rational constructions for reality itself, or ignores that reason is initially triggered not

by the human mind, but an ever-present God and the delirium provoked by the sacred presence. For Zambrano, humans—particularly in the modern West—have indeed not adequately recognized God’s original role in rational thought, and have taken inappropriate credit as artificers of their world. In effect, they have replaced God, but in so doing have left themselves alone and isolated in the world. Having broken all “contact with God”, Zambrano argues, and ceasing thus to be “recipients of anything coming from above or anywhere else”, they have found themselves in the precarious position of being their only, solipsistic point of reference, out of touch with anything “that does not emerge from themselves”.¹⁰ In such solitude, having confronted the limits of their reason—which are set at least in part by an unknowable divinity—humans have predictably lost their bearings and sunk into nihilism, as Nietzsche had already observed. Zambrano cites the Roman poet Lucretius’s declaration that “if God exists, He does not concern himself with mankind” as a relevant articulation (nearly two millennia before the publication of *El hombre*) of modernity’s nihilistic tendency and of what Zambrano calls the “emptiness” characteristic of the human experience lived in epistemological, God-less isolation.¹¹ Zambrano warns that humans’ ignoring sacredness—which, based on God’s presumed original existence, must be “in fact more a denial of humanity itself than of the divine”—must harmfully condemn humankind constantly “to feel a void in the universe”, and so “to lose its being and turn slowly into an image of nothingness, a voiceless echo, a reflection of hollowness”.

10. *Ibid.*, 163.11. *Ibid.*, 142.12. *Ibid.*, 144.13. *Ibid.*, 166.

In addition to lamenting modern solitude and nihilism, Zambrano denounces the rational subject’s hubris in setting itself up as the epistemological center of the universe, forgetting God’s role in the birth of human reason. On this account, rational subjects are arrogant creatures, who seek in isolation to assert rational freedom, and inauthentically seek “to transcend that which is properly human”, or humanity’s necessarily tragic condition, according to which humans do not enjoy “pure freedom, without suffering, without tragedy” but are fated to “experience their freedom tragically” as coexistence with the unknown and unknowable.¹² Against such a rational subject, Zambrano asserts that humans attain freedom not by severing the bonds tying them to their circumstances, but in a more Spinozian (or perhaps Orteguian) sense, by being conscious of necessity and embracing their circumstances, both of which include God. Nineteenth-century idealism—which, in Zambrano’s view, “took the knowing subject to its most extreme limit” by making “Cartesian clarity [...] its ultimate horizon”, having the rational mind self-referentially “locate in itself any necessary guarantee of its existence”, and defining Kant’s “transcendental subject” as the source of “absolute knowledge”—represents in *El hombre* the greatest manifestation of the hubris of human reason and, in Zambrano’s decidedly modest philosophy, a paradigm to overcome.¹³

14. Nietzsche, F., *Thus Spoke Zarathustra*, Trans. R. J. Hollingdale, New York, Penguin Publishing, 1961, 129; 44.

15. Nietzsche, F., *The Gay Science*, Trans. Josefine Nauckhoff, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, 194.

Zambrano's ethics: beyond Nietzsche

Zambrano's discussion of modernity's allegedly hubristic, free rational subject, marks the beginning of the theory of ethics she proposes to a society that, dominated by philosophical rationalism, has turned away from the sacred. She calls for overcoming the self-referential nature of rationalism and reestablishing contact with sacredness, or with the epitome of otherness that, driving humans to make use of their own reason as it places them face to face with the unknowable, resists humans' attempts to appropriate it for themselves. Zambrano urges humankind to accept a tragic fate to coexist with that which reason cannot comprehend—the unknowable that manifests itself as what Zambrano calls "voids" and "nothingness".

Zambrano develops a theory of ethics whose point of departure is an ideal human who accepts reason's limitations and embraces the need to coexist with the sacred, or rational voids or nothingness, without trying to conceptualize or eliminate them from her worldview. In developing this theory, Zambrano recognizes a debt to Nietzsche, incorporating several Nietzschean concepts, such as the German philosopher's own ideal *Übermensch*, eternal recurrence, and proclamation that God is dead. However, as I will discuss after a brief exposition on Nietzsche, Zambrano is nonetheless convinced that her ethical theory goes further than Nietzsche's in rediscovering man's original condition, or accepting the implications of humans' epistemological limitations.

Developed in *Thus Spoke Zarathustra*, Nietzsche's *Übermensch* rejects certain metaphysical answers to questions about truth, such as Plato's positing that truth resides in the world of the Forms, or Christianity's placement of truth in divine revelation. For Nietzsche, while Plato and Christianity lead humans to disdain the mundane as essentially untrue, the *Übermensch* Zarathustra more desirably affirms his love not for those who "first seek beyond the stars" but "sacrifice themselves to the Earth".¹⁴

If the *Übermensch* proclaims an unequivocal love for worldly life, the eternal recurrence—a concept Nietzsche introduced in his 1882 book *The Gay Science* and developed further a year later in *Thus Spoke Zarathustra*—is a thought experiment intended to make humans ask themselves whether, if "a demon were to steal after [them] into [their] loneliest loneliness" and say, "This life as you now live it and have lived it, you will have to live once more and innumerable times more", they would "curse the demon who spoke thus" or, owing to a love for worldly existence as great as Zarathustra's, they would answer: "You are a god and never have I heard anything more divine".¹⁵ Eternal recurrence is not a metaphysical affirmation according to which the same series of events occurs in an endless cycle, but a hypothetical question that Nietzsche puts to humanity, asking whether it could endure repeating the same life

ad infinitum, thus bearing what Nietzsche called “the heaviest weight”.¹⁶ For Nietzsche, to respond affirmatively is the ultimate rejection of certainty-seeking rational metaphysics and confirmation of one’s love of life. Of course, Platonists and Christians could not accept this challenge and also remain consistent with the worldviews of their respective systems of belief—Platonists would prefer to discover the world of the Forms and Christians would prefer heavenly union with God to the eternal recurrence of their time spent on Earth.

A main objective of Nietzsche’s philosophy is to encourage humans to attend to the reality of the world around them, rather than imagining more pleasing alternatives. Nietzsche believes that, by imagining the possibility of eternal recurrence, one equips himself with the kind of mental fortitude necessary to live well in this world, having been freed from the temptation of idealizing other possible worlds, whose presumed existence assuages the pain of existing in this one.

Another Nietzschean concept, the death of God, serves a similar purpose. The phrase “God is dead” appeared first in *The Gay Science*, notably in section 125, entitled *The Madman*, which is a parable about a hysterical man who runs into a town square to announce the title’s shocking news. Like the challenge of the eternal recurrence, the announcement that God is dead defies modern individuals to live without looking beyond the physical world for answers to questions or alleviation of suffering. By stating that “we”, modern humanity, “have killed [God]”, Nietzsche makes clear that he is not making a theological proposition, but describing the reality that Christian doctrine—“[w]hat was holiest and mightiest of all that the world has yet owned”—is, in fact, no longer Western civilization’s authoritative moral foundation, having “bled to death under our knives”.¹⁷ In God’s absence, Western civilization is devoid of ethical authority, and Nietzsche asks readers how the West should go about reconstructing its moral bearings. The danger of a world without God, or some such morally authoritative system, is a lack of a common notion of justice. Nietzsche draws our attention to the contemporary existence of this void and (despite openly speculating whether the “greatness of [the] deed” of divine murder that created the void is “too great for us”) urges our reflection on how it should be filled. Significantly, he appears to insinuate a response to his exhortation in the last question the madman puts to the townspeople: “Must we ourselves not become gods simply to appear worthy of [God’s death at the hands of man]?” Perhaps the future of Western civilization will depend on the emergence of people that fill God’s void, living not by religious doctrine, but self-imposed morality.

Nietzsche and Zambrano’s philosophies react to fundamentally similar stimuli and pursue similar objectives. Both react to a civiliza-

16. *Ibid.*, 195.

17. Nietzsche, F., *Thus Spoke Zarathustra*, *op.cit.*, 129.

18. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, *op.cit.*, 20.
 19. *Ibid.*, 148.
 20. *Ibid.*, 147.

tion that no longer looks to God for answers, and both propose methods of living without the comforting cohesiveness of a shared concept of the divine. However, Zambrano points to two basic points of divergence between Nietzsche and herself—first, that Nietzsche's *Übermensch* errs as rationalism did by filling the void left by God with a theoretically limitless human consciousness; second, that announcing God's death implies a confirmation of God's existence, at least as a product of humans' imagination or object of love.

According to Zambrano, Nietzsche's *Übermensch*, like the modern rational subject, will, in his attempt to fill God's void, necessarily confront his own limitations. We might even understand Nietzsche as a continuation of the very rationalist-idealist paradigm he sought to dismantle. Rationalism exalts human reason to the point of denying God, but, Zambrano writes, Nietzsche fills the void left by God by "dreaming of the advent of a god born of himself".¹⁸ There is thus little difference between a God-like *Übermensch* and the deification of reason characteristic of rationalism. Both imply a life that projects itself into the future at the expense of a better understanding of one's immediate surroundings, or Orteguian circumstances. Indeed, in her critique of the *Übermensch*, Zambrano bolsters her argument with a reference to Ortega's critique of post-Cartesian philosophy's scant concern for man's circumstances and its "futurismo"—or its tendency to situate humans' perfect realization in the future, when reason may have yielded a more complete understanding of the world. Zambrano suggests that we should understand Nietzsche similarly, or as privileging the future over the present, for it is precisely "the future reality of this *Übermensch* that fills the void left by the disappearance of 'the other world'".

So, in Zambrano's reading of Nietzsche, God's existence is denied but again manifested as a human desire to emulate divine perfection. Humans may naïvely think that distancing themselves from God constitutes liberation from metaphysical constraints, but, according to Zambrano, the opposite is true—by separating themselves from or "killing God", humans lose what they love most; they "kill love".¹⁹ When Nietzsche announces that God is dead, he implicitly laments that God, the object of humanity's love, no longer exists; humans no longer have an ideal to which to aspire.²⁰ To further illustrate this idea, let us recall Zambrano's description of humanity's move from pre-rationalism to rationalism. Humans first use reason in attempting to identify God, or the persistent presence of the sacred they sense but cannot see. Humans fear this presence as what Zambrano describes as "the ultimate resistance to the divinization of humanity", but they no less adore it as constant, life-affirming stimulation of their desire to be one with God. And if Nietzsche, unable to tolerate separation between himself and the object of his love, aspires to eliminate it, or, as Zambrano alleges, "to immerse

himself in God, and so to be identical to God”, so that “there might be no difference between divine life and ours”, Zambrano, for her part, invites humanity to suppose the necessary existence of such a difference, or the impossibility of communion with the divine.²¹

21. *Ibid.*, 148.

22. *Ibid.*, 187.

23. *Ibid.*, 174; 180-81.

24. *Ibid.*, 185-86.

Zambrano’s aesthetics: with Antonioni

El hombre names the insuperable distance between God and humanity nothingness, or that unknowable, “irreducible space that human freedom encounters in seeking to be absolute”.²² In ethical terms, Zambrano calls on humans to reject any rationalist urge to comprehend such an essentially enigmatic void and fatally to accept their being in limbo between the desire to know and the presence of the incognoscible, which “cannot be made into an idea [...] cannot be thought”, and so resists rational apprehension, being “never still”, “never the same”, always “ambiguous”.²³ And Zambrano accompanies this epistemologically-based moral injunction with corresponding aesthetic approval of what she generally refers to as “modern art”, or, more specifically, “atonal music” and “the painting from certain periods of Picasso’s oeuvre”, which strive to render nothingness manifest by tapping into its ever changing, “irremediable dissonance”, or “bringing contrary elements together without fully joining them” and, thus, embracing “dissonance without resolution”.²⁴

A final hypothesis that I will explore is whether Zambrano’s ethics might find more adequate aesthetic expression not in Italian neorealism—which occupies a significant portion of her little writing on film—but in Antonioni’s ‘alienation tetralogy’, a major achievement in Italian film from a decade after the neorealist titles referenced by Zambrano. It must be so if it is the case that the neorealist *Roma: Open City*, *Germany: Year Zero*, and *Bicycle Thieves*—by relying, like Western tonal (not atonal) music or like one-point perspective (not Picasso-style) painting, on what one might think of as the harmonic consonance or relative clarity of moral perspective of traditional narrative structures—do not exhibit Antonioni’s cinematic analogies of atonal music’s dissonant harmonies or cubist allusions to a reality that is, quoting Zambrano, “never still” or always “bringing contrary elements [e.g. perspectives] together without fully joining them”.

Antonioni’s tetralogy renders visible what Zambrano calls reality’s “irremediable dissonance” by suggesting, in *L’avventura*, the improbability of structuring a story around a single character, Anna, who, despite appearing alone in the opening scene, does no more to announce what we might call this film’s tonic key than does *Lulu*’s basic tone row. In fact, as in Berg’s largely atonal opera—where the basic row’s initial C natural is transposed to the start of *Lulu*’s characteristic row’s second ascending 4-note set or deep in Alwa’s unique series, which strings together every seventh note of the basic sequence—in *L’avventura*, it is only through a cinematic analogy of

25. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, *op.cit.*, 185.

26. *Ibid.*, 184.

melodic variation, not harmonic structure, that Anna, following her sudden, early disappearance, resonates throughout the film: like when Claudia, a blonde, wears a dark wig to resemble her lost friend or when Claudia and Sandro, Anna's boyfriend, make increasingly seldom and perfunctory attempts to find her, before apparently forgetting her altogether.

Like Antonioni's beginnings—which, as Berg and Schoenberg's Second Viennese School did in music, broke with conventional narrative rules in film by not being primarily concerned with establishing durable themes—the middle sections of his films present the sort of non-hierarchical, horizontally-organized abundance of detail one finds in the optimally diverse pitch sequences of Schoenberg's *Pierrot Lunaire*, in such modernist art as Picasso's "Three Musicians" or the color fields of Mark Rothko (a kindred spirit of Antonioni in painting), or, through an ethical-aesthetic prescription, in Zambrano's call for an art whose source of "harmony" or "unity" is its sheer "plenitude" of surface information,²⁵ where all elements, by virtue of their being "never still", "never the same", and always "ambiguous", are also "without reference" or, as in a typical twelve-tone row, self-referential. Zambrano's plenitude—which I propose to understand as a state of unity where all things, including nothingness, achieve discreteness and mutual independence—characterizes the cinematography of Lidia's long walk through Milan in *La notte*, where Antonioni's signature *tempi morti*, or "dead time", alert the audience to a reality beyond the relatively narrow, plot or character-focused perspective one finds in *Rome: Open City's* conflict between righteous Romans and evil Nazis, or in *Germany: Year Zero's* focalization of post-War Berlin through the eyes of an adolescent boy. There is plenitude in *L'eclisse's* famous final sequence, where previously seen people, places, and things appear again not in service of plot or character development, but, as Zambrano might say, "unattached". And so it is in Picasso's "Three Musicians"—which, like René Magritte's "The Treachery of Images", really depicts just an abundance of independent lines, shapes, and colors that the viewer's mind assembles into a musical trio—and in *Pierrot Lunaire's* "*sprechstimme*", whereby (as in how Antonioni's camera captures both Lidia's plot-driving Milanese jaunt and the conventionally superfluous space outside her fictional world) Schoenberg, revealing aesthetically what Zambrano calls those things that, though believed "[to be] nothing", "are something",²⁶ accentuates both steady musical pitch and its absence by fleetingly suggesting and eliminating it from the vocalist's part. But such is not the case in *Bicycle Thieves*, in whose musical score harmonically consonant major and minor melodies repeatedly condition viewers' emotional responses, and in whose highly artificial, if extremely moving, final scenes, there is a neat coherence of all cinematic elements in service of the story's message: including recurring shots of a coveted bicycle set to tension-inducing music; Antonio's failed attempt to steal that bicycle, which underlines the injustice of another man's earlier,

successful robbery of Antonio's own, vitally necessary means of transportation; and the anonymous crowds' criss-crossing Rome, whose interaction with Antonio and Bruno is by turns punitive (berating the former for his misdeed) and indifferent (mechanically walking alongside the father and son, coldly inattentive to their need). Zambrano's plenitudinous abundance is thus typical not of neorealism but of such modern art as the atonal music and non-figurative art that she references elsewhere, as well as of Antonioni's cinema, which effectively pursues similar aesthetic goals as its modernist counterparts in other art media.

In "El cine como sueño", one of Zambrano's few texts on film, cinema (and specifically neorealist, "postwar Italian cinema") is favorably compared to all other artforms for its special ability to capture life's "many faces" and "smallest fleeting gestures", and for doing so with exceptional "simplicity and immediacy".²⁷ To be sure, such an assertion of neorealism's naivete is certainly supported by the fact that it often features the candor of documentary film and the unaffected social and psychological diversity of non-professional actors. However, despite Zambrano's praise of neorealism's "not seeming to have any artifice", Genina's directorial hand is clear from *Heaven over the Marshes*'s first frames, in which a presumably reliable narrator eloquently extols the virtues of characters yet to appear on screen, whose suffering is made more moving and noble by a visibly bleak landscape, the obvious indignity of which seems intended to condition viewers' moral assessment of the drama to follow. And though, for Zambrano, Genina's film is so true to life that Ines Orsini "does not 'play' Maria Goretti, but herself",²⁸ it is rather Antonioni—who said his movies, like the modernist paintings of Mark Rothko, were "about nothing, but with precision"—whose works more accurately (or precisely) represent Zambrano's teeming reality of "faces" and "gestures", and do so, according to Zambrano's ethical prescription that humans acknowledge the unknowable, not by telling rationally-structured, realist stories like *Heaven over the Marshes* or *Bicycle Thieves*, but through what has been called Antonioni's "non-figurative spontaneity",²⁹ or what, quoting Zambrano, we might call his stories' apparent "simplicity" and seemingly unrehearsed "immediacy".

To see a Rothko painting or a film by Antonioni is to be instructed in Zambrano's ethics; that is, to confront immediately the "many faces" and "smallest fleeting gestures" of reality's plenitude. Like twelve-tone melodies, Rothko's color fields—which lack focal points, or anything facilitating an understanding of the whole, just as *Rome: Open City*'s opening and closing panoramas of Italy's capital straightforwardly affirms that city's role as a battleground between liberty and tyranny—establish no hierarchy of aesthetic elements and so invite exhaustive observation of their rich chromatic textures and, implicitly, the world beyond them. No wonder Rothko did not want frames around his pieces, in which he meant to

27. Zambrano, M., *Las palabras del regreso*, *op.cit.*, 301.

28. *Ibid.*, 304.

29. Gandy, M., "Landscapes of Deliquescence in Michelangelo Antonioni's 'Red Desert'", *Transactions of the Institute of British Geographers*, 28.2.2003, 229.

30. Rothko, M., Gottlieb, A., and Newman, B., "Brief manifesto: Mark Rothko with Adolph Gottlieb, and Barnett Newman", *The New York Times*, June 13, 1943.

31. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, *op. cit.*, 186.

"reassert the picture [plane's] [...] flat forms because they destroy illusion and reveal truth".³⁰ Likewise, Antonioni's *La notte* deliberately eschews any sense of illusionistic, artificial completeness inherent in such cinematic frames as *Rome: Open City*'s bookending cityscapes or *Heaven over the Marshes*'s unambiguously Christian ending. It does so by shifting visual focus away from what might have been the film's conventional resolution—namely, Giovanni and Lidia's marital reconciliation—to an open field, whose physical vastness and thematic independence from the human drama suggest that this story is not only about the titular night in the characters' lives. It is also about an immeasurable extra-filmic reality impossible fully to grasp, if eminently worthy of philosophical reflection aimed at "[revealing]" Rothko's "truth".

So, Antonioni and Rothko are examples of Zambrano's preference that art communicate (or posit) ideas not as directly (or positively) as Genina's plainly pious finale or the morally repugnant hardships of the blamelessly destitute Antonio in *Bicycle Thieves*, a morally disoriented Edmund in *Germany: Year Zero*, or Christ-like Giorgio in *Rome: Open City*. Rather, in the "creative movement" of Zambrano's ideal art, "a conception's positivity depends on its negativity"³¹—in other words, aesthetic meaning derives, at least partially, from what is not put forward directly. On looking at Rothko's *No. 1: Royal Red and Blue*, an initial, naïve impression that it lacks depth should subsequently cast our view entirely across the canvas, catching over time myriad details of overlapping colors at the rectangles' edges, which enable a more intense, because delayed, appreciation of a most subtle third dimension—measuring only a thin layer of paint, and all the richer for having at first escaped the eye. Absence thus makes presence possible, or, quoting Zambrano, "negativity emerges positively", as in *Deserto rosso*'s scene of several characters' gathering in the awkwardly reduced space of an almost entirely red interior. Without background reference points or much sense of spatial depth, viewers are meant to scour the surface interaction of characters whose individuality and relative differences—like Rothko's colors (or the several paintings in Henri Matisse's *Red Studio*, whose solidly red interior and emphasis on painting's typical two-dimensionality influenced Rothko)—assume a degree of relief by way of mutual contrast that may be starker than, and is surely different from, what would be the case in traditional linear perspective. So it is from what Zambrano might call the "negativity" of the absence of naturalistic depth that there can "[emerge] positively" Matisse's suggested equation of humanity and nature in the works featured in *Red Studio*, seemingly infinite tones of red and blue in Rothko's *No. 1: Royal Red and Blue*, and *Deserto rosso*'s unsettled, nuanced juxtaposition of Giuliana's strange behavior (presumably triggered by her mental instability) and the not dissimilar strangeness of Corrado's demeanor, which is probably best explained by his fear of public revelation of his romantic interest in Giuliana, the wife of his business partner, Ugo.

Conclusion

Zambrano's ethics—according to which humans, ideally less self-assured than Nietzsche's Zarathustra, should be so epistemologically modest as to not extend their being into incognoscible divine space, or, in Zambrano's words, not to thus “seek to be absolutely”—has an aesthetic corollary that praises those artists who, with similar humility, stop short of the kind of confident moral affirmations or rationally accessible narratives typical of neorealist cinema and, quoting Zambrano, prefer rather not to “say” things directly, but merely “insinuate that which lies beyond all that can be said”.³² Though Zambrano never refers explicitly to Antonioni in her writings on cinema, she certainly captures in philosophy what the Italian master did in his four films discussed above, in which, as Donata Panizza has put it, each frame, like the lines, shapes, and colors making up Picasso's “Three Musicians”, is an “independent image” related to the others by mere “contiguity”, not “causality”.³³ Effectively, the space between Antonioni's often randomly, not logically connected takes—such as a trademark cut in *L'eclisse* between the low-angle shot of Vittoria looking up and beyond the camera toward her friend Anita calling her name at Verona airport, and an unrelated, adjacent scene on the steps of the Roman stock exchange that purposefully fails to follow the logical progression that would have shown viewers Vittoria's perspective upon raising her glance—is like that space separating two notes in one of Berg's twelve-tone scales, or like two facial features in a cubist portrait. Indeed, it is like artforms for which Zambrano made her affinity clear. Contiguous, not causal, this space is, finally, like the invisible causal link between David Hume's billiard balls, or the indistinct boundary separating knowable and unknowable, profane and sacred realms of an equally epistemologically cautious, Humean Zambrano. It is, to be sure, something that, “[lying] beyond all that can be said”, can only be alluded to, or, with Zambrano, [“insinuated”], but never the object of rational comprehension.

32. *Ibid.*, 187.

33. Panizza, D., “The Lady Vanishes: Antonioni's *L'Eclisse* and Photography”, *Photographies*, 7, 1, 2014, 85.

David Ferragut

Universitat de Girona
davidferragut@riseup.net

La confesión: género cinematográfico

The confession: a cinematographic genre

Resumen

Recepción: 2 de junio de 2020
Aceptación: 19 de octubre de 2020
Aurora n.º 22, 2021, págs. 28-41

Este artículo tiene por propósito acercarse a la confesión, entendida como género literario, y proponer, a partir de la forma mínima que pueda extraerse, en qué sentido puede ser también un género cinematográfico. Está dividida, por tanto, en dos partes: en la primera se intentará componer un perfil de la confesión en relación con otras formas de escritura, como la filosofía y la poesía, que ocupan en el pensamiento de María Zambrano lugares contrapuestos. En la segunda se comentarán, a partir de lo que se haya establecido, dos películas que presentan la confesión ambigua, errática, de sujetos que revelan sus dudas y certezas: *Là-bas* (2006), de Chantal Akerman, y *Terra de ninguém* (2012), de Salomé Lamas.

Palabras clave

Confesión, género, cine, memoria, documental, ficción, vida.

Abstract

The purpose of this paper is to focus on confession – understood as a literary genre – and propose, based on the inferred forms, how it can also be a cinematographic genre. It is divided into two parts: firstly, the paper will devise a profile of the practice of confession in connection with other writing practices, such as philosophy and poetry, which are opposing genres according to María Zambrano. Secondly, drawing on the established profile, the paper will comment on two films which represent the ambiguous and unreliable confessions of individuals that reveal their truths and doubts: *Là-bas* (2006), by Chantal Akerman, and *Terra de Ninguém* (2012), by Salomé Lamas.

Keywords

Confession, genre, cinema, memory, documentary, fiction, life.

I

La vida puede correr deshecha, con sus elementos revueltos e incapaz de componerse bajo ninguna forma, como aquellas películas demasiado lentas o demasiado rápidas a las que se refiere Edgar Morin:¹ el público queda aturdido. La vida, como la describe María Zambrano, es disgregación: secuencias yuxtapuestas, de cortes violentos que desorientan. Y si no se puede hallar un sentido en ella, un orden que pueda montarla, es que tampoco hay una idea de

1. Morin, E., *Le cinéma, ou l'homme imaginaire*, París, Minuit, 1956, págs. 197-198.

montaje que pueda comprenderla. Esta idea rectora es la verdad que puede ofrecer un sentido a la vida.

La exigencia, por tanto, que surge inmediatamente de esta primera intuición, el hecho de que la vida tienda a perderse y de que necesite una verdad a la que aferrarse, es que hay una distancia entre vida y verdad,² y que esta distancia es la medida que tenemos para poder esbozar un sentido. Si la vida y la verdad están separadas, está por ver si pueden unirse; pero antes de esperar esta reconciliación, habría que interrogarse acerca de cómo es posible esta unión, qué caminos deberían recorrerse, qué se pone en movimiento cuando tratamos de salvar este abismo y qué arriesgamos con ello. De este abismo nace la confesión —anticipamos con ello de lo que tratará este primer bloque—: primero, es un género literario³ que cose vida y verdad moviéndose entre las orillas de la poesía y la filosofía, géneros extremos entre ellos; segundo, exige una apertura y una entrega, es decir, que presenta una necesidad de comunicación de quien confiesa; y, en fin, pone en movimiento la memoria, un tipo de memoria particular que dibuja una continuidad del confesante.

Este es el camino, o más bien el trabajo, que emprende san Agustín en las *Confesiones* y que María Zambrano, en *La confesión: género literario y método*, señala como fundacional del género. Frente a una verdad, identificada con la filosofía griega, que ya no respondía a los asuntos de la vida y que en última instancia podía llegar a afirmarse como una «preparación para la muerte»⁴ —dar la espalda precisamente a la vida—, san Agustín se inquietaba por la condición rota de la existencia y por si era posible fijarla, recomponerla. El pensamiento griego no tenía lugar para la dolencia de la que parte la confesión de san Agustín. La confesión se inaugura, por tanto, como este curso intermedio entre las orillas de la verdad y la vida, separadas de tal modo que se hace necesaria una nueva forma de expresión,⁵ un género literario que permita navegar entre ellas. Se puede deducir entonces que cada género obedece a una inquietud particular que construye formas de navegación, de modo que en períodos culturales concretos dominan algunas de ellas⁶ y en períodos de crisis —cuando las formas son incapaces de contener la precipitación de la vida y de la verdad— tienen que surgir géneros nuevos.⁷ En definitiva, algunos de estos géneros son más afines a la verdad, y otros, más afines a la vida; por tanto, de esta separación pueden emanar una infinidad de géneros intermedios.

De los géneros literarios, la filosofía es el máximo de abstracción, y la poesía, el máximo de concreción y dispersión, aunque nacieran juntos; la primera tiene por objeto la verdad, y la segunda, el instante (la vida); la primera es, según leemos en *Filosofía y poesía*, «admiración, sí, pasmo ante lo inmediato, para arrancarse violentamente de ello y lanzarse a otra cosa, a una cosa que hay que buscar y perseguir, que no se nos da, que no regala su presencia»; la segunda «perseguía, entre tanto, la multiplicidad desdeñada, la menosprecia-

2. «Quizá las formas triunfantes, los grandes sistemas filosóficos, no agoten las necesidades del entendimiento y de la vida del hombre occidental; quizá ellas, por su misma audacia especulativa, hayan dejado desatendido algo importante o hayan exigido demasiado en un sentido y dejado abandonado otro» (Zambrano, M., *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2019, pág. 95).

3. Zambrano, M., «La confesión: género literario y método», en *Obras completas*, vol. II, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2016: es el punto de referencia de este artículo.

4. Platón, *Diálogos. Gorgias, Fedón, El banquete*, Madrid, Espasa-Calpe, pág. 156.

5. «No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por necesidad que la vida tiene de expresarse» (Zambrano, M., *Obras completas*, vol. II, *op. cit.*, pág. 80).

6. El ensayo, y no el tratado, es el modo de filosofía actual: un pensamiento limitado, concreto, que no aspira a sistematizar la realidad. Cabe preguntarse qué rol interpretan los artículos (los *papers*) en la filosofía del presente.

7. *Ibidem*, págs. 79 y 363, y Zambrano, M., *Hacia un saber sobre el alma*, *op. cit.*, pág. 75.

8. Zambrano, M., *Obras completas*, vol. I, Madrid, Galaxia Gutenberg, págs. 689-692.

9. Zambrano, M., *Hacia un saber sobre el alma*, *op. cit.*, págs. 101-103 y 110-111.

10. Zambrano, M., *Obras completas*, vol. II, *op. cit.*, págs. 82-83.

11. *Ibidem*, pág. 104.

da heterogeneidad. El poeta enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada». ⁸ Lo que está oculto en las apariencias, lo que ellas no permiten ver y que es propio de la filosofía, es la unidad: la unidad de una idea que las aglutine, la verdad última de las cosas que pasan. En una palabra, reducción absoluta que destila todo lo que acontece: el Ser (o el *arjé*, o el *ápeiron*...) sería la abstracción de todo lo múltiple. Pero el poeta también tiene su propia unidad: la del acto mismo de poetizar, la forma del poema, el yo que escribe o que habla. Aunque géneros extremos, ambos tienen corolarios análogos: uno se eleva y el otro se mantiene a ras de suelo.

Para definir el interior de este mapa mínimo, se pueden introducir entre las dos orillas otros dos géneros, como dos coordenadas suplementarias. En *Hacia un saber sobre el alma*, María Zambrano explora la guía como género intermedio entre vida y verdad, correlativo de la confesión. A diferencia de la filosofía, ⁹ la guía no interroga sobre el saber y, como se acerca a la vida en razón inversa de este alejamiento de la abstracción pura, tiene un lector implícito al que va dirigido su discurso, de quien espera una acción particular. Es una propedéutica de vida, un hilo ya establecido que permite introducir la verdad en la disgregación del pasar de las cosas. Guarda entonces una relación virtual con el saber propiamente filosófico, que no está expresado en ella salvo como conclusión fijada, como un modo de conducirse en la vida según un sistema. En la novela, el género más próximo a la confesión, encontramos sus elementos, sus hallazgos, aunque en un segundo orden (en un orden estético). Ambas, novela y confesión, comparten el relato de un tiempo doble, una forma de memoria que construye el devenir de un sujeto (un personaje o varios) que padece, tiempo distinto de la vida que es el que se expresa en la escritura; en ambas existe una pugna, aunque diferente, por la afirmación de la existencia de un sujeto: la confesión es solo un «conato», una indefinición, una búsqueda; la novela es un tipo de complacencia, una «objetivación», un «narcisismo». ¹⁰

Hay que detenerse, pues, en estos dos elementos, sujeto y tiempo, para determinar la ruta propia de la confesión.

El primer hallazgo de esta existencia rota (aquella inadecuación entre vida y verdad) era que no tenía razón alguna que relacionara un momento con otro, que no tenía un sentido, aunque ello significara que, a pesar de todo, se daba un fondo común a todos los instantes —se da un sinsentido, pero de forma duradera—. Hay, por tanto, algo que está partido y busca completarse, una intuición de que de lo múltiple puede rescatarse una forma de unidad. La evidencia de la confesión a la que se refiere María Zambrano —y en la medida en que tiene evidencia, puede erigirse en método de conocimiento— ¹¹ parece ser esta continuidad imprecisa, una forma de permanencia

que tiene por actividad resistirse a su desaparición, mantenerse cuando todo está deshaciéndose —por decirlo con Jean Epstein:¹² la vida es una pugna entre la permanencia y el devenir, entre Dios y el diablo, entre las formaciones cristalinas y el magma del caos—. Habría, pues, un fondo constante de la vida. El acto fundacional propio de la confesión es el de esta permanencia (continuidad) que puede llamarse «persona», según el cristianismo, pero que ha sido bautizado con otros nombres, como «yo», «espíritu» o «sujeto», y que María Luisa Maillard identifica con el «alma».¹³ Este repliegue hacia el interior recompone la precipitación de la vida en la soledad más íntima, en el lugar en el que ya no se está arrojado sino recogido: en la lectura, pero también en la escritura.¹⁴ María Zambrano describe esta forma de continuidad con una imagen:

Es un centro, sí, un fondo, una interioridad sin límite, donde la verdad habita siendo ella misma, sin dejar de ser interior. Sin salir de sí, con sólo ponerse al descubierto, la verdad ha sido encontrada en un lugar inaccesible, invulnerable, en un lugar donde ningún padecimiento llega, donde ni el rastro terrible de la culpa primera ha podido arrojar su sombra: *pozo de agua clara y quieta*.¹⁵

Hasta esta fuente primera se llega navegando en círculos. La vida tiene que salir de la disgregación para hallar la unidad que se siente como perdida, o que más bien parece el resultado de un trabajo de recogimiento —una recomposición de fragmentos en una figura nueva—. Hay en ello un doble movimiento: uno que se eleva buscando la verdad (para ponerla al nivel de la vida, para hallar un sentido), que se corresponde con el *amor*, al que acude a menudo María Zambrano; y otro que se mueve a ras de suelo, en la vida (para recogerla, para explicarla), y al que, si bien se le puede designar con voces diversas (evocación, recuerdo), podemos llamar «memoria». Ambos movimientos se entrelazan y cada género los distribuye a su modo.

El amor, entendido a la manera del eros platónico, determina el trabajo de buscar la verdad:

[...] entre la vida y la verdad ha habido un intermediario, cosa que Platón y no Aristóteles ha enseñado. Es el amor, el amor que lleva su nombre, quien dispone y conduce la vida hacia la verdad. Y lo propio de este amor es ser tanto más apasionado cuanto más universal y fría es la verdad, cuanto más lejana y más pura [...] toda verdad pura, racional y universal, tiene que encantar a la vida; tiene que enamorarla.¹⁶

Sin este enamorarse, sin la erotización de la vida, la verdad impone sus reglas sobre ella, la somete. Esta relación entre vida y verdad — que es la que busca san Agustín en su confesión, y que halla en Dios la posibilidad de un saber que, además, recomponga al sujeto: que lo resguarde en una verdad universal— puede ser bautizada como armonía, opuesta a la disgregación. Si el amor es la búsqueda de la

12. Epstein, J., *El cine del diablo*, Buenos Aires, Cactus, 2014.

13. Maillard, M. L., *Obras completas*, vol. II, *op. cit.*, pág. 318.

14. «Y del alma, ¿qué sabemos en realidad...? En realidad, sólo la soledad nos acompaña hasta el último de nuestros pasos, sólo ella puede seguirnos hasta la más perdida de nuestras errancias» (Morey, M., *Pequeñas doctrinas de la soledad*, México D. F., Sexto Piso, 2015, pág. 318).

15. Zambrano, M., *Obras completas*, vol. II, *op. cit.*, pág. 119. La cursiva es nuestra.

16. *Ibidem*, pág. 74.

17. Platón, *Diálogos. Gorgias, Fedón, El banquete*, op. cit., pág. 256.

18. La definición mínima sería: «El Amor es amor de alguna cosa y [...] de una cosa que falta» (*Ibidem*, pág. 251).

19. «Hay, sí, razones del corazón, hay un orden del corazón que la razón no conoce todavía» (Zambrano, M., *Hacia un saber sobre el alma*, op. cit., pág. 50).

20. En *La confesión y La agonía de Europa*. Cfr. Zambrano, M., *Obras completas*, vol. II, op. cit., págs. 91 y 373.

21. Durante la descomposición del mundo clásico aparecen otras formas de memoria, no solo la individual. J. H. Plumb recuerda, en *La muerte del pasado*, la aportación de Eusebio de Cesárea (*Historia eclesiástica y Crónica*), que elaboró una historia propiamente cristiana que tenía que ver con los acontecimientos humanos y no con los divinos.

22. Cfr. Platón, *Diálogos. Gorgias, Fedón, El banquete*, op. cit., pág. 163; Platón, *Menón*, en *Obras completas*, tomo 4, Madrid, Medina y Navarro, 1871 (www.filosofia.org/cla/pla/azcarate.htm), pág. 306; Platón, *Parménides*, Madrid, Alianza, 2005, págs. 62-86.

23. El proyecto de recuperar a Europa (*La confesión* fue escrita entre 1941 y 1943 y *La agonía de Europa* entre 1940 y 1944) consiste en «evocar» (el término es de Zambrano) qué es Europa y, hecho esto, razonar sobre su sentido. La memoria recoge los escombros de Europa y la razón le ofrece una verdad. Esta doble operación permite encontrar la unidad perdida de Europa en la «destrucción de las formas».

«inmortalidad», como leemos en *El banquete*,¹⁷ es porque en ella se puede hallar la esperanza de un final para la disgregación de la vida, porque en el sacrificio del pensar lo que tiene desorden se convierte en una verdad cristalina.¹⁸ Platón habría optado por eliminar los inconvenientes del vivir en favor del pensar —por seguir con la interpretación de Zambrano—, pero este no sería el camino de san Agustín, cuyo esfuerzo consistiría en que la verdad vuelva a ofrecer un sentido a la vida (de ahí, por ejemplo, las guías como modelos éticos, que ofrecen ya esta verdad práctica). Para ello, san Agustín se entregó a esta verdad nueva del cristianismo que parecía tener un lugar para los seres humanos, porque les permitía un modo de salvación —en el que la vida pudiera ser también cristalina—. El amor de Platón (el sacrificio por la verdad) no es el mismo que el amor cristiano (Dios se sacrificó por los hombres). Sin esta aceptación de la verdad de Dios, la vida no parece ser más que un residuo de la verdad.

El sentirse residuo, en otras palabras, estaba en el origen de la confesión.¹⁹ María Zambrano cita dos veces el mismo pasaje de san Agustín:²⁰

Por amor de tu amor hago esto trayendo a la memoria con amargura de mi corazón mis torcidos caminos pasados para que tú me seas dulce, dulzura sin engaño, dichosa y eterna dulzura, y me recojas de aquella disipación en que anduve dividido en mil partes, cuando apartado de Ti, Unidad soberana, me disipé entre las criaturas.

La entrega a la verdad (un camino de la vida a la verdad, que llamamos amor) implica al mismo tiempo un relato del sujeto que se entrega (un camino que une las partes disgregadas como migas de pan en el bosque). En san Agustín no leemos más que, como señala Zambrano en *La agonía de Europa*, un recuento de faltas menores. Pero esta memoria de la vida incorpora en el sujeto (el yo, el alma..., aquella primera evidencia que habíamos hallado) un tipo de relato particular en correspondencia con el intento de san Agustín de hacer habitable la vida en dispersión. Es, como el nuevo amor del cristianismo, un nuevo tipo de memoria.²¹ Es sabido que la memoria en Platón era *anámnesis*, que puede traducirse como ‘recuerdo’ o ‘reminiscencia’. El pensar, acercarse paulatinamente a la verdad mediante el diálogo, no era recibir del maestro un saber distinto, sino sencillamente recordarlo, saber rescatarlo de lo que el alma tiene impresa.²² Como el eros, esta memoria desoye el relato personal y se eleva a los saberes universales, en la medida en que el alma es aquello que la vida tiene de inmortal. Es coherente, entonces, que los trayectos del amor y la memoria en Platón se eleven en caminos abstractos, mientras que la cristianización de san Agustín desarrolle este círculo que va hacia la verdad (amor) y se pose sobre el suelo, bajo la gravedad de la memoria de lo propiamente humano.²³

Si podemos aceptar esta caracterización del amor y la memoria platónicos como un sacrificio, si el progresivo alejamiento de la vida conduce a un ejercicio de especialización, en la confesión no pueden quedar (amor y memoria) encerrados en la soledad de la lectura y la escritura: «toda confesión», explica María Zambrano, «brota de un corazón desgarrado y oscuro y va en busca de un “corazón transparente”. Así dice san Agustín: “Inquieto mi corazón y ni a mí mismo transparente”, cuando emprende su confesión, para exclamar: “He aquí mi corazón, Señor; he aquí mi corazón”, terminado el relato de sus culpas».²⁴ Por un lado, lo que se ofrece es la transparencia del corazón, o lo que es lo mismo, se da una apertura a la verdad. Por otro, el curso de la confesión, esta memoria que está escandida como la vida, que se ofrece de manera transparente a la verdad (que, por tanto, se hace verdad, porque la vida se une a ella) es un relato que no solo se ofrece a Dios, sino también a sus semejantes.²⁵ El eros platónico estaba todavía vinculado a la iniciación, porque la vida era una excrecencia residual, pero el amor que ofrece san Agustín podría ser desde esta perspectiva una forma de amor colectivo, un modo de resolver la injusticia entre semejantes. O, dicho de otra manera, si la memoria se mantiene al nivel del suelo, también lo hace el amor: «Y si la realidad se busca en la soledad, si se la persigue en ensimismamiento, no se la encuentra sin contrapartida. Nadie la encuentra para sí solo; encontrarla es ya comunicarla».²⁶ Si habíamos bautizado la composición entre vida y verdad como armonía, esta nueva forma de amor entre semejantes llevaría el nombre de justicia.

Entendida así, la memoria es el curso que la confesión remonta para igualarse a la vida, en forma de un tiempo distinto de la vida que quiere hacerse como ella. Además de por su relación con la verdad (que es el modo en que habíamos introducido el género), la confesión también puede entenderse desde los puntos de contacto con el tiempo de la vida. Si la poesía es fulguración, es porque su memoria se convierte en instante, es efímera;²⁷ si la filosofía es sistema, es porque su memoria se vuelve inmóvil, se eterniza. La confesión guarda con la vida la correspondencia de sus mismas palpaciones. Sin embargo, para María Zambrano, la confesión está más cerca aún de la novela.²⁸ La confesión se detiene frente al tiempo real, que es inexpresable: solo lo busca, quiere reproducirlo y serle fiel, pero la pura inmediatez no tiene palabras, está habitada por silencios y afectos.²⁹ Y tanto la confesión como la novela desarrollan un curso vital: una vida que se acerca al tiempo real, a la vida propiamente vivida, en el caso de la confesión; y una vida segunda, un tiempo imaginario (estético), en el caso de la novela. Dicho de otro modo: el ritmo y el devenir de la confesión y el de la novela son gemelos y si pudiera dibujarse un curso entre las orillas de la verdad y la vida, novela y confesión serían ondas paralelas, mientras que la confesión y la guía estarían entrelazadas. Es por eso por lo que puede admitirse³⁰ que hay novelas que son confesiones, porque son confesiones dentro de este tiempo segundo, abstraído de la vida: en *Apuntes del subsuelo*, de Fiódor Dostoyevski, se sigue el devenir de un hombre

24. Zambrano, M., *Obras completas*, vol. II, *op. cit.*, pág. 348.

25. Zambrano insistirá en que la soledad es el punto de partida de san Agustín, pero «si en la confesión se parte de la soledad, se termina siempre como san Agustín en comunidad» (*Ibidem*, pág. 98).

26. *Ibidem*, pág. 97.

27. «Toda palabra suspende el tiempo e introduce, en su incesante continuidad, discontinuidad» (Zambrano, M., *Hacia un saber del alma*, *op. cit.*, pág. 91).

28. Zambrano, M., *Obras completas*, vol. II, *op. cit.*, pág. 80.

29. «Lo sagrado, lo que mezcla hombre y realidad, es silencio» (*Ibidem*, pág. 387).

30. *Ibidem*, págs. 114 y ss.

31. *Ibidem*, pág. 77.

genérico, que confiesa su incapacidad para hacer las paces con la vida, su exceso de dispersión y la imposibilidad de ofrecerse un sentido; y sufre el exceso, al revés, de verdades que no se incorporan en la vida.

Quizá podamos ya articular, con estos elementos (la evidencia del espacio interior, el amor, la comunicación y la memoria), y a modo de resumen de este primer bloque, qué movilidad tiene el género a partir del recorrido que despliega María Zambrano en *La confesión*: qué modos posibles desarrolla, incluso modos del pensar, asumiendo que la de san Agustín es aquella que Zambrano considera primera (por tanto, la que nos ha servido de modelo), mientras que las demás pueden ser entendidas como desviaciones parciales o totales. La confesión de René Descartes (sintetizada en el «pienso, luego existo») consistiría en bajar la verdad sobre la vida, en eliminar todo lo que la vida tiene de disgregación para hallar en ella el elemento estable, potencialmente sistemático, del acontecer: congelaría la vida en un método y haría del espacio interior una verdad pura. Jean-Jacques Rousseau, por su parte, elevaría el sujeto al espacio cristalino de la verdad y usurparía el sistema filosófico con el curso de una memoria, de una vida, totalizándola de modo que eliminara la generalidad común, el sistema —convertiría la autobiografía en una suerte de historia natural—. Los hombres subterráneos tendrían el alma —un modo de evidencia de la confesión— desbordada de verdades y acontecimientos, toda vez que el alma no podría contenerlas; por extensión estos hombres serían incapaces de conducirse: sin verdad nítida (sin la destilación que lograba Descartes), la acción de los hombres subterráneos sería una batalla. Derivado de Descartes, el positivismo sostendría —no nos despegamos de los perfiles que recorta María Zambrano— que cada momento separado de la vida podría consistir en un punto fijo de verdad: tales instantes convertidos en verdad serían los hechos que, no obstante, no podrían enhebrarse, no se daría la posibilidad de un sentido de lo que pasa y aparecerían siempre como puntos desunidos. La relación del sujeto con esta verdad que habría caído al suelo sería también la de un amor menguante, de segundo orden: el interés.³¹ El idealismo, por último, introduciría una separación entre el alma (aquí, el espíritu) y la vida, y elevaría aquella a la verdad, por lo que la vida (y, de hecho, el mundo entero) no tendría más remedio que someterse, no ya a la abstracción del platonismo, sino al sistema que impondría el espíritu: la historia sería historia del espíritu. En todos estos casos, la alianza entre vida y verdad, entre espacio interior y mundo, se dislocaría y sus elementos entrarían en nuevas relaciones.

Lo que hemos presentado no es más que una aproximación sumaria a la confesión como género literario. Es el modo en el que la escritora quiere acercar vida y verdad para reconciliarlas (una forma de muchas), el modo en que se arriesga el sentido de las cosas que pasan, puesto que, en última instancia, son la vida y la verdad las que pueden permanecer o las que pueden desaparecer, destruyéndolo-

se o dándose aliento recíprocamente. Ahora bien, ¿cómo puede este mapa mínimo ayudar a orientarnos en el cine?

32. Fiant, A., *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Paris, PUV, 2014, pág. 81.

II

Todo lo dicho, aunque sintético —retiene aquello que se pondrá en movimiento ahora—, recorta el perfil de la confesión como género literario. Ayuda a pensar, no obstante, en posibles extensiones del género hacia el cine contemporáneo, que limitamos a dos ejemplos para poder entrar en detalles. Ambos ejemplos están relacionados con el documental, el género que la tradición nos enseña que está vinculado a la realidad tal como se presenta, a la vida en su devenir: *Là-bas* (2006), de Chantal Akerman, y *Terra de ninguém* (2012), de Salomé Lamas.

Antony Fiant, siguiendo a Raymond Bellour, distingue la autobiografía del autorretrato. En pocas palabras, la primera propone un encadenamiento narrativo coherente en función de su cierre temporal, mientras que el segundo se presenta como fragmentario y dubitativo, más interrogante que afirmativo. Esto significaría que la autobiografía tiene una idea de montaje previa (sería, pues, una confesión que ha hallado una verdad que la compone), en tanto que el autorretrato está encadenado a los acontecimientos, que raramente se comprenden. El riesgo de ambas posiciones es, si seguimos a Fiant, la «tentación autárquica»,³² a saber, ignorar que hay un otro receptor o un mundo exterior, imponer el relato mismo como creación hermética. Sería, acaso, un peligro que convertiría ambas modalidades en un equivalente de las confesiones de Rousseau. La directora Chantal Akerman se sitúa en la línea del autorretrato. En *Chantal Akerman por Chantal Akerman* (1997), documental donde repasa su carrera hasta entonces, expresa: «primer intento de autorretrato: apelo a su buena voluntad de aceptar que soy un narrador poco fiable», y unos segundos después acepta «descorazonada el artificio de la sinceridad». Hablar de uno mismo aceptando que no se puede hablar fielmente de uno mismo. Es una imagen que representa la ausencia de puesta en escena y que remite a la sinceridad más pura y, sin embargo, es una imagen que afirma que no puede ser sincera. La directora ha elaborado una filmografía en la que, según escuchamos, apenas se reconoce. Su trabajo ha consistido en esta indagación persistente de sí, que alcanza, en esta pieza, una revelación mínima (¿una evidencia, tal como la presentía Zambra-no?), quizá decepcionante, y no solo para el espectador: «último intento de autorretrato: Me llamo Chantal Akerman, nací en Bruselas. Y esto es verdad... esto es verdad». Si no es posible una imagen de la certeza, ¿podemos conformarnos al menos con un cine de la búsqueda?

En *Là-bas* (2006), cuyo nombre impreciso, «allá abajo», prefigura su contenido, la directora está encerrada, escribiendo en un piso de Tel Aviv; sale pocas veces a comprar o a pisar la playa. Apenas vemos el

33. Derrida, J., Soussana, G. y Nous, A., *El acontecimiento, ¿se puede decir?*, Madrid, Arena, 2006.

cuerpo de la directora, justo al revés que en la película anterior: tenemos su voz, que a veces está fuera de campo (*off*), a veces vuela sobre la imagen (*over*); habla por teléfono (*off*), pero reflexiona sobre su situación (*over*); es personaje y narradora, es decir, es una narradora con una focalización tan limitada como un personaje. Aquello que motiva su reflexión es la permanencia que debe encontrar, de sí misma, pozo de agua clara y quieta, y de su lugar en el mundo. La película oscila en diversos niveles de interrogación: ¿qué significa pertenecer a una cultura que ha sido perseguida (qué puede decir la cultura sobre el pasar de las cosas)? ¿Cómo puede coexistir esa filiación con la cultura?: ¿viene de su tía Ruth, reclusa en un campo de concentración y que logró sobrevivir al nazismo, pero no a sí misma, porque deambulaba entre electrochoques e ingresos en un hospital psiquiátrico (después del campo, solo quedan existencias póstumas, como afirma Jacques Derrida)?³³ ¿Qué comparte con ella, que acabó suicidándose (en Bruselas) y con la madre de Amos Oz, que también se suicidó (en Tel Aviv)? ¿Qué es Israel, cuál es su explicación, su verdad, compleja y a veces incomprensible, tal como reconoce Akerman a través de sus lecturas, y cómo se ubica ella en el país, si se considera que no puede mantener una conversación en hebreo, porque conoce un catálogo léxico apenas funcional? Y, por último, ¿cómo se inserta Israel en la historia (de las formas humanas) y qué puede saberse del atentado que se ha producido cerca de su piso (atentado que tiene que ver precisamente con la entrada en la historia de Israel, con la pugna por su existencia)?

La voz y el texto sitúan al espectador en una fluctuación de formas de memoria. Si la memoria de la confesión era aquel trayecto que permitía seguir la continuidad en medio de la dispersión, si era lo que, al nivel de la vida, daba un curso a la permanencia, esta memoria salta a través de diversos niveles, como la aguja sobre un vinilo. Empieza con la advertencia del rabí, que exige mirar de frente a (la verdad de) Israel, pero enseguida abandona esta posible vía de reflexión, de pensamiento abstracto, para explicar su pesadumbre por llevar la enseña de la estrella de David, pero no bordada en el pecho, sino en el interior (en su alma, quizá, en su ser más íntimo: como aquello que permanece en el cambio), y baja un peldaño más en su discurso para dirigirse al dolor de tripa y a sus salidas del piso para ir a la playa y comprar cigarrillos, lo que le permite saber que el atentado producido mientras estaba en Tel Aviv ha provocado cuatro víctimas mortales y cincuenta heridos, dos de ellos graves. Ante los acontecimientos, no sabe qué hacer. Al inicio de la película, también explicita este extravío: los acontecimientos se diluyen y no tiene donde reposar. Las preguntas parecen mantener este orden circular que va de lo más general a lo más concreto, de la unidad de las ideas (¿acaso Israel es el lugar al que se pertenece?) a la multiplicidad y la transformación de lo que pasa (y, sin embargo, le duele la tripa y necesita fumar). El texto parece querer erigirse en esta línea vertical que va de la vida a la verdad, pero que se inclina constantemente hacia los acontecimientos y que embrolla formas de memoria

distintas (o, en otras palabras, que podrían ser géneros entre las dos orillas que aparecen en *Filosofía y poesía*): la historia, como suma de hechos colectivos y políticos; la cotidianidad, como disgregación y extravío; la cultura propia, como genealogía y como comunidad imaginaria. Y es que una palabra, en cuanto empieza el camino de la abstracción, no es más que una línea virtual que muere en el momento de pronunciarse.

Y, sin embargo, tenemos no solo las palabras, sino también las imágenes. Los planos largos (en digital) están a menudo inclinados, con *zoom in* (pixelados); las cortinas emborronan la vista, apenas entra una franja de luz del exterior. El referente más inmediato, aunque de ficción, es *La ventana indiscreta* (Hitchcock, 1954). En *El montaje cinematográfico*, Vicente Sánchez Biosca descompone los dos espacios visibles de la película: el primero (que podemos llamar «campo») es el patio comunitario y el interior del piso del presunto asesino (un interior filtrado por dos ventanas: desde la que mira Stewart y la de la vivienda del sospechoso, por la que puede ser visto); el segundo (el contracampo) es la habitación del protagonista, interpretado por James Stewart.³⁴ El primer espacio es restrictivo y la mirada está prácticamente bloqueada; el segundo es también limitado, pero el montaje y la ubicación de los planos tienden a la omnipotencia. Sánchez Biosca observa que el campo y el contracampo de la película de Hitchcock siguen dos regímenes de movilidad distintos, de modo que si aceptamos que en uno la cámara es libre (contracampo) y en el otro está encadenada (campo), la cámara del campo debería tender a la movilidad infinita si se superara la barrera de la ventana (y, de hecho, la barrera física del protagonista, que está lesionado). En *Là-bas*, sin embargo, no hay un contracampo compensatorio que devuelva a la mirada su potencial movilidad. Está en todo momento, y definitivamente, bloqueada.

Si el corazón era aquello que, en su movimiento de apertura, de su entrega a la verdad, se comunicaba con otros, puede darse, por contra, un corazón que no halla la verdad y el contacto con otros esté ensombrecido, o como en *Là-bas*: una la luz que no entra, los sonidos que no se perciben (¿quiénes son los interlocutores del teléfono?) y los relatos que se desconocen (los atentados). Si hemos interpretado el corazón como una metáfora para la escritura de la confesión,³⁵ puede serlo también la cámara para un cine análogo. Y la cámara, el cine en general, observa Jean-Louis Comolli, no es «una ventana abierta» al mundo, sino más bien clausurante: esconde más de lo que muestra.³⁶ Entendido así, quizá podamos situar de alguna manera las secuencias de la playa, que vemos en múltiples planos y en dos secuencias separadas, en ocasiones, con una luz equilibrada, en otras, sobreexpuesta. Son el equivalente del contraplano de *La ventana indiscreta*: aperturas extremas del diafragma de la cámara que ahora no tiene enfrente más que el horizonte —con la cual ya había experimentado Abbas Kiarostami en *Five* (2005)— y una luz quemada, un paisaje casi abstracto, opuesto a los planos

34. Sánchez-Biosca, V. *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Barcelona, Paidós, págs. 159-173.

35. Zambrano, M., *Hacia un saber sobre el alma*, op. cit., págs. 81-92.

36. Comolli, J. L., «Cine contra espectáculo», seguido de «Técnica e ideología (1971-1972)», Buenos Aires, Manantial, 2010, pág. 38.

37. Lamas, S., *Parafictions. Selected works*, Milán, Mousse Publishing, 2016, pág. 167.

anteriores. En ambos casos, las certezas son mínimas y la confusión es máxima (¿en qué se podría apoyar la confesante en este horizonte que se sobreexpone?) y, si Fiant está en lo cierto, la «tentación autárquica» se disuelve en esta búsqueda del exterior: el impulso de encontrar un otro y un mundo parecen ser estímulos del autorretrato de Akerman.

Los problemas de comunicación en la película de Akerman —deducibles de la imposibilidad de reconciliar vida y verdad— venían dados por la posición de la autora: dudas y fluctuaciones en el ámbito de la palabra; sombras, inmovilidad y sobreexposiciones en el ámbito de la mirada. Sin embargo, la apertura del espacio interior, que dialoga con el lector y el espectador, y la búsqueda de una solidaridad entre vida y verdad, en fin, el trabajo propio de la confesión, tienen otros modos de extraviarse, incluso ante las apariencias de una sinceridad absoluta, o lo que es lo mismo, reconociendo un modo de abordar la cuestión opuesta a la planteada por Akerman —esa voz que niega, en primer lugar, ser fiable.

La puesta en escena de *Terra de ninguém* (2012), de Salomé Lamas, subraya la frontalidad de la persona que relata los hechos, la importancia del testimonio, de las palabras y no tanto de las imágenes que evocan (la misma directora se reconoce impotente ante ellas),³⁷ que deben formarse en otra parte, en el espectador. José Paulo Rodrigues Serralho de Figueiredo, Paulo de Figueiredo para abreviar, de 66 años, mercenario, asesino a sueldo, está en el centro del plano (no siempre, aunque sí principalmente), sentado en una silla, con un fondo de tela negra que suspende la irrupción de cualquier signo identificativo del espacio, a la manera de los retratos de Rembrandt. El espacio que rodea la entrevista está destartalado, casi en ruinas, y salvo por un plano cenital del inicio de la película (una selva, campo de batalla de una guerrilla), o las secuencias finales (bajo un puente), sería difícil imaginar dónde se ubica. No está, pues, en ningún lugar, o a lo sumo está «allá abajo», como en la película de Akerman —o, más incluso, oculto en el referente impreciso del adverbio—. No parece una coincidencia que ambas producciones se presenten como un lugar que pierde atributos.

Pero si en *Là-bas* se establece una relación entre autora y espectador, en *Terra de ninguém* hay un triángulo: Paulo de Figueiredo, una persona menuda, fibrosa, quiere «contar la verdad» de su vida a Salomé Lamas, que es el medio para que llegue al espectador; la puesta en escena y la posición intermedia de Lamas adoptan prácticamente la función de una cámara: cierra la entrada de luz exterior y selecciona aquello que debe ser visto y escuchado —la frontalidad de Paulo, que domina prácticamente toda la película—. Aunque la presencia de la directora tiende a abolirse —porque no oímos sus preguntas— y a distanciarse —porque justifica al final de cada acto su posición en la película—, el triángulo acepta el peligro de convertirse en un juicio en cada una de sus aristas (directora-testimonio,

espectador-testimonio, espectador-directora), especialmente el que se establece entre el espectador y Paulo. Pero ¿qué es aquello que corre el riesgo de ser juzgado, como si hubiera que lanzar una acusación hacia la persona después de escucharla (acusación que la directora se guarda siempre de formular)?

La historia de Paulo es una historia de violencia.³⁸ Pero no es la violencia de la creación, propiamente divina —según leemos en María Zambrano—,³⁹ sino una más bien destructiva. Ha participado como soldado portugués en las guerras coloniales de Angola y Mozambique, ha sido asesino a sueldo del GAL en su guerra sucia contra el terrorismo y mercenario a las órdenes de la CIA en El Salvador. Ha participado como una fuerza negativa de las formas;⁴⁰ disolvente de aquellas formas que permiten el asentamiento de la vida, que permiten la comunicación. Estos elementos negativos, sin embargo, no son excepciones: son partes constitutivas de ellas.⁴¹ Mal que pueda incomodar a algún espectador, lo que podría ser extraordinario en Paulo es su vulgaridad —y la prueba más evidente es su propia existencia en organizaciones que han requerido de su participación y la de otros como él: los ejércitos, el GAL, la CIA—. Pero esta relación con la historia de las naciones⁴² emana de lo cotidiano, de la brutalidad de los actos pequeños e invisibles: «Tengo varios amigos, pero principalmente dos: uno se llama Magnum 437, el otro se llama Winchester 128, con mira telescópica», aunque prefiere la Magnum: «hace más ruido, es como un trueno»; Paulo se abre de brazos, asiente, encogido de hombros, y sonríe. Es plenamente consciente de su trabajo, de la identidad que le confiere: en el GAL no era un mercenario, porque este todavía tiene funciones militares aunque fuera del ejército, sino un «killer», un asesino, «no hay otro nombre». Mercenario, asesino a sueldo: en cualquier caso, precisión absoluta, sin fisuras, sin dudas.⁴³

El relato está escandido en secuencias breves, ordenadas cronológicamente, si bien las cinco entrevistas que forman la película no estuvieron pautadas. El montaje, pues, opta por igualar, al menos en ritmo y orientación, la historia (política, colectiva) y la memoria individual. El evidente desprecio que siente por sus víctimas, a quienes compara con «macacos» o «titíes» cuando son asesinados, revela una seguridad inviolable sobre sus actos. Exponer los miembros de sus víctimas en los *jeeps* o en el cinturón no son actos de crueldad, sino una justicia disuasoria para sus enemigos (versión negativa de ese encuentro fraternal que se gestaba en la confesión). Su memoria atraviesa una serie de acontecimientos implacables, acompañados con un estribillo: «a grandes males, grandes remedios», como si obedecieran a una razón justa. Y, entonces, cuando invoca una verdad superior, un sistema que pueda dar un sentido a los acontecimientos, duda de la creencia en Dios y en Cristo (la verdad misma que cosía la dispersión de san Agustín); y sorprende una afirmación como: «actualmente [tengo que pensar] en Cristo dos veces para creer». Hay «muchas iglesias comerciando con Cristo»,

38. Cfr. «La violencia europea», en Zambrano, M., *Obras completas*, vol. II, *op. cit.*, págs. 348-361.

39. *Ibidem*, pág. 81.

40. «La destrucción de las formas», *ibidem*, págs. 379-390.

41. «Lo que vemos de la vida europea [...] [son] formas precisas sin afán de eternidad, que en su misma rigidez llevan como la marca de ser percederas; formas que invitan a ser sucedidas y aun destronadas por otras» (*Ibidem*, págs. 343-344).

42. O con la historia de los grandes acontecimientos, en la línea de Eusebio de Cesárea.

43. Parece una autobiografía, por recuperar la distinción de Fiant.

44. En esta evidencia negativa (no saber lo que se es, pero actuar como si se supiera) y en la puesta en escena reside la ambivalencia de la película de Salomé Lamas. La exposición de Paulo parece desnuda. La directora opta por la entrevista y no por otras técnicas como el *re-enactement* de documentales como *The act of killing* (Oppenheimer, 2012), que escenifica las matanzas de comunistas a manos de los mercenarios de la dictadura militar de Suharto (Indonesia). En una de estas escenas, los mercenarios recuerdan lo que hicieron y empiezan a tener arcadas. El asco por uno mismo parece una forma de redención, que en ningún caso está presente en *Terra de ninguém*.

45. En *El club* (Pablo Larraín, 2015), cuatro curas expían sus crímenes en una casa retirada del mundo. Además de haber mantenido relaciones sexuales con menores, uno de ellos destruyó pruebas de asesinatos durante la dictadura militar chilena porque consideraba que la justicia humana (la comunista) no tenía competencias para lo que en verdad pertenecía, en su opinión, a la justicia divina. Esta confesión es enteramente «novelada» y mantiene una verdad (Dios) como fundamento de los acontecimientos.

46. Zambrano, M., *Obras completas*, vol. II, *op. cit.*, págs. 123-129.

hay disgregación en lo que debería ser unidad; no es posible la armonía entre verdad y vida. Como tal unidad solo se reconoce a sí mismo, y menos que eso aún, «a veces ni siquiera [creo en] mí mismo», pues incluso esto parece estar bajo sospecha: se emborracha, pierde el norte —y mientras lo explica mueve los brazos como si disparara—. Sin embargo, si no puede creer en sí mismo, si Paulo niega literalmente todo lo que ha encontrado la confesión como género, a saber, la evidencia de sí mismo, de su interior, pasando por la verdad, ¿qué es lo que queda? Incluso en esta duda se mueve con total certeza: nunca ha matado a gente inocente, solo a malvados. Y, después de afirmar esto, se pregunta por qué no se ha eliminado a sí mismo. El testimonio de Paulo produce una serie de cruces y rutas que parecían imposibles en el mapa que habíamos establecido para acercarnos a la confesión. Su camino para encontrar su interior y comunicarse con otros ha destruido la elevación a la verdad, que ya no puede ser entendida como entrega con amor, ni siquiera con interés, sino con desdén; una entrega de esta naturaleza inculca un veneno mortal en la verdad, que se derrumba inmediatamente sobre la evidencia fundamental de la confesión: el yo, el espacio interior, que ya no protege, sino que es más bien una estancia vacía. Y, sin embargo, a pesar de ello, se actúa como si hubiera una tal verdad y una tal evidencia: a pesar de todo, se mata con razón —no puede ser sino el reverso del amor y la comunicación el resultado de esta anticonfesión radical.⁴⁴

Pero hay una perturbación más, todavía más definitiva. Paulo quería contar su verdad y, dándose cuenta de que con esto no basta, sino que debe aportar algún tipo de documentación que la acredite, reconoce que su testimonio es cuestionable. Cuando iba a entregar la documentación (de la que no se tiene constancia), fallece. ¿Debe borrarse todo el trayecto destructivo de esta anticonfesión —como si no importara— y valorarse solo la ausencia de pruebas, quizá lo más verdadero de todo el relato —la verdad de no tener verdad alguna que pueda sostenerse—? Lo que se plantea en este escenario es que Paulo no estaría exactamente confesándose, sino novelándose (e inventando un yo que decide sobre el mundo: una tentación autárquica), por seguir todavía las divisiones entre géneros que podíamos leer en María Zambrano.⁴⁵ Si esto fuera cierto, la frontalidad de la persona, de la importancia de sus palabras, sería solo una máscara: la imagen y el discurso lo esconderían todo. Esta puesta en escena de la verdad es también la de la imposibilidad de encontrarla. Y, en efecto, sabíamos que hay novelas, tiempos segundos, tiempos ficcionales, que funcionan como confesiones, como *Apuntes del subsuelo* de Dostoyevski (que no hallan nada después de todo, solo el relato de su «fracaso»), lo que nos sitúa en la frontera de un dilema propiamente cinematográfico: qué es la realidad y qué es la ficción, cómo se entienden los géneros de la realidad (documentales) y en qué sentido la ficción los transforma. ¿Es *Terra de ninguém* un relato ficcional, que expresa, a través de Paulo, el mismo ejército de fantasmas de la literatura subterránea,⁴⁶ o es más bien un testimonio

de una incertidumbre que solo puede darse expresando certezas, en una ambigüedad imposible de resolver?

* * *

En la medida en que en *Là-bas* el mundo exterior está prácticamente desaparecido —y lo que se ve de él llega a sobreexponerse— y la narradora no es fiable (incluso más: podemos preguntarnos también si es mejor no fiarse de esta afirmación), y en la medida en que en *Terra de ningúem* no tenemos manera de saber si lo expuesto es verdadero o falso, parece necesario reflexionar acerca del género en el que se encuadran, por comodidad, estas dos propuestas. El documental, que planea cerca de la vida, guarda afinidades con la confesión o la crónica, por citar solo dos posibilidades. Pero incluso aquí una identificación precipitada con la verdad de las cosas que pasan, a saber, con una enumeración fiel de los acontecimientos y, si se alcanza, una certeza de su sentido, podría dejar de lado sus ambivalencias. El canónico *La representación de la realidad* (1997), de Bill Nichols, aun aceptando la distinción entre realidad y ficción, no niega su naturaleza dual. De hecho, escribe: «el documental: una ficción (en nada) semejante a cualquier otra».⁴⁷

Ambas películas exploran el gran debate en torno a la capacidad del cine de representar la vida y lo que acontece. *Là-bas* lo hace bloqueando la realidad misma, de modo que se recluye en su propio proceso de pensamiento fragmentario la manera como puede observarse y entenderse. *Terra de ningúem* se enfrenta al gran enemigo de la realidad, al menos históricamente, como es la ficción, abandonando toda certeza posible cuando parecía que podía confiarse en los hechos. Ambas, por sus dudas, parecen apuntar a una forma de confesión posible —una confesión propiamente cinematográfica—: «Pienso, luego soy [...]. Pero no sé quién soy. Ahora bien, ¿se puede sostener, como una evidencia, que uno es cuando se ignora quién es? Así, el cinematógrafo, si bien no la introduce, acentúa de manera singular una duda de gran importancia: la duda sobre la unidad y sobre la permanencia del yo, sobre la identidad de la persona, sobre el ser».⁴⁸

Si esto puede aceptarse, entonces la confesión que hemos intentado deducir de Zambrano, que tenía por evidencia lo que permanece, lo que resiste las acometidas del tiempo y de la disgregación de la vida, después de haberse cosido a la verdad para darse un sentido, sería en el cine, por fuerza y constitutivamente, lo que nunca logra estabilidad salvo como una ilusión óptica, lo que solo puede hacerse deshaciéndose:⁴⁹ aquello que es siempre un interrogante de sí mismo.

47. Nichols, B., *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre la realidad*, Barcelona, Paidós, págs. 149 y ss.

48. Epstein, J., *El cine del diablo*, op. cit., pág. 102.

49. «El ser no es una cosa: es que continúa [...]. Continúa discontinuando, discontinúa continuamente. Como las imágenes de la película» (Nancy, J. L., *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*, Madrid, Errata Naturae, 2008, pág. 44).

Carlos Losilla

Universitat Pompeu Fabra
carloslosilla5@gmail.com

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

Resumen

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

Palabras clave

Franquismo, Transición, Claros, tiempo, sueño.

Abstract

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

Keywords

Francoism, transition, forest glade, time, dream.

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

Aurora n.º 22, 2021, págs. 42-52

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

13. *Idem*.

14. *Idem*.

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

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

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

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

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

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

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

17. *Idem*.

18. *Idem*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Manuela Moretti

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

Vocazione e rinascita di un pagliaccio

Vocation and rebirth of a clown

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

Aurora n.º 22, 2021, págs. 54-60

Resumen

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

Palabras clave

Vocación, sueño, nacimiento, Chaplin, payaso.

Abstract

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

Keywords

Vocation, dream, birth, Chaplin, clown

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

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

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

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

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

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

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

4. *Ivi*, p. 21.

5. *Ivi*, p. 20.

6. *Ibidem*.

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

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

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

L'azione trascendente della vocazione

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

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

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

Fenomenologia del sogno

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'ambivalenza del pagliaccio

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

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

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

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

Una nuova rinascita

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

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

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

23. *Ibidem*.

24. *Ivi*, p. 26.

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

26. *Ibidem*.

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

28. *Ibidem*.

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

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



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

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

Palabras clave

Delirio, sueño, imagen, palabra, mirada cinematográfica.

Abstract

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

Keywords

Delirium, dream, image, word, cinematographic gaze.

A la memoria de Victor Nubla

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

1. Lezama Lima, J., «Desembarco al mediodía», III, en *Fragmentos a su ímán*, 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! ¡Estando 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 dispartes, 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 cósmicas, y se ha encontrado referencia a ellas en el santuario de Asclepio en Epidauró, donde los sacerdotes practicaban una forma de terapia de renacimiento a través de los sueños.

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

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

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

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

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

15

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

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

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

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

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

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

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

35. *Ibidem*, págs. 122-123.

36. *Ibidem*, pág. 129.

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

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

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

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

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

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

16

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

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

17

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

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

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

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

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

18

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



José Manuel Mouriño

Investigador, ensayista y cineasta independiente
madeleineproducciones@gmail.com

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

Vision at its summit: “The clearing method”

Resumen

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

Palabras clave

Visibilidad, exilio, luz, imagen.

Abstract

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

Keywords

Visibility, exile, light, image.

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

Aurora n.º 22, 2021, págs. 80-89

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

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

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

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

Ser objeto de mirada

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mirar un lugar

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

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

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

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

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

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

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

Lugar privado de historia

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

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

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

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

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

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

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

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

Salir a la luz

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

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

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

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

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

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

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

La visión en su cima

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Antolín Sánchez Cuervo

Instituto de Filosofía – CSIC
antolin.scuervo@cchs.csic.es

¿Un género menor? Los sueños y el cine

A minor genre? Dreams and cinema

Recepción: 8 de septiembre de 2020
Aceptación: 23 de septiembre de 2020

Aurora n.º 22, 2021, págs. 92-103

Resumen

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

Palabras clave

Filosofía, géneros, cine, sueño, Morin.

Abstract

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

Keywords

Philosophy, genres, cinema, dream, Morin.

I. La filosofía y sus mediaciones

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

las paradojas que se trenzan en torno a ella—. Un realismo que, como es bien sabido, descubre en la poesía nada menos que un «sistema»³ y en la novela la construcción de sujetos atravesados por la alteridad, como don Quijote y Nina; que asimila ese mundo trágico que la salida platónica de la caverna no llegó a clausurar, encontrando en figuras como Antígona la personificación de un logos primitivo y sin escisiones, velado bajo el lenguaje de la filosofía conceptual;⁴ o que halla en la mística el que probablemente sea su principal punto de fuga.⁵ Y algo similar podemos decir de algunas artes, como la música, modelo eminente de la razón poética, cuya clave fundamental no es otra que el acorde,⁶ o la pintura, medio expresivo idóneo de lo sagrado, algo que la propia Zambrano afirmaba de las obras de Francisco de Zurbarán, Joan Miró y Pablo Picasso, entre otros.⁷ Ni siquiera la arquitectura quedaría excluida de esta plural mediación, si tenemos en cuenta la reflexión que Zambrano llegó a desarrollar sobre la ciudad,⁸ de alguna manera ya prefigurada en su «Ciudad ausente» de 1928.

Obviamente, no se trata de hacer siquiera un catálogo de géneros y subgéneros, sino de advertir un rasgo fundamental de la concepción zambraniana de la filosofía, que además nos invita a preguntarnos por el lugar del cine en su pensamiento. ¿Sería de un género «menor» pese a su creciente presencia a lo largo del siglo xx, o pese a integrar al resto de las artes? ¿Se trataría de un arte «frívolo» o de masas, demasiado condicionado por la lógica del espectáculo como para mediar en un supuesto rescate de la vocación primigenia de la filosofía, o para expresar contenidos raciopoéticos? Ciertamente, la presencia del cine en la vida y obra de Zambrano puede parecer tan anecdótica como la alusión autobiográfica a la novedad del cine sonoro en *Delirio y destino*,⁹ pero no es insignificante sin más, al menos si entendemos el cine como un arte y no como un mero objeto de consumo o de ocio. Por algo el escritor mexicano Sergio Fernández parecía narrar la vida de María y de Araceli como si de una película se tratara, recordando cuando las visitaba en Roma, con sus innumerables gatos.¹⁰ Curiosamente, uno de los últimos ensayos breves de Zambrano, publicado en 1990 en *Diario 16*, llevaba por título «El cine como sueño». En realidad, Zambrano cambia solo el título. El ensayo se había publicado en 1952 como “El realismo del cine italiano”, en la revista cubana *Bohemia*.

2. El cine como sueño

La tesis fundamental del mencionado ensayo es la del cine como visualización del sueño entendiendo este último en un sentido amplio o metafórico, como el ámbito de lo imaginario o como «el universo de nuestra imaginación».¹¹ O en un sentido que nos hace presente la tesis de la creación literaria como liberación y plasmación del mundo de los sueños, más allá, pretendidamente, de interpretaciones psicoanalíticas, que Zambrano había desarrollado en *El sueño creador*. En aquel libro de 1965, recordemos, la novela de forma

3. «El Sistema ha sido la forma pura de la filosofía en la moderna cultura occidental; y es también poesía», afirma Zambrano en este sentido en *Hacia un saber sobre el alma*, edición al cuidado de Fernando Muñoz Vitoria, en *Obras completas II*, op. cit., pág. 457.

4. La propia Zambrano, recordemos, recreó esta tragedia en *La tumba de Antígona*. Véase la edición al cuidado de Virginia Trueba Mira, en *Obras completas III. Libros (1955-1973)*, edición dirigida por Jesús Moreno Sanz, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, págs. 101-1171 (anejos, págs. 1460-1504); también *La tumba de Antígona y otros escritos sobre el personaje trágico*, edición de Virginia Trueba Mira, Madrid, Cátedra, 2012.

5. Véase por ejemplo la reciente edición de *Claros del bosque, De la aurora, Notas de un método y Los bienaventurados* en Zambrano, M., *Obras completas IV (2 tomos). Libros (1977-1990)*, dirigida por Jesús Moreno Sanz. Con la colaboración de Sebastián Fenoy Gutiérrez, Mercedes Gómez Blesa, Pedro Chacón Fuertes, Karolina Enquist Källgren y Fernando Muñoz Vitoria, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018. Se trata de cuatro libros estrechamente ligados entre sí, no solo por su proceso de su escritura, detallado en la introducción general del volumen, sino también, precisamente, por la apertura a la mística en plena navegación, ya, de la razón poética, a través de una doble vía de conocimiento (positiva y negativa) que quiere explorar ámbitos de la realidad supuestamente ocultos e inaccesibles mediante los caminos normalizados de la filosofía.

6. Véase por ejemplo Moreno Sanz, J., «Roce adivinatorio, mirada remota. Lógica musical del sentir en María Zambrano» en *Isegoría*, n.º 11, 1995, págs. 162-166.

7. Véase la reciente edición de *Algunos lugares de la pintura*, a cargo de Pedro Chacón, incluida en el ya citado volumen IV de las *Obras completas* de Zambrano.

8. Véase el monográfico dedicado a este tema en *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»*, n.º 2, 1999.

9. Véase Zambrano, M., *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, edición de Goretti Ramírez en colaboración con Jesús Moreno Sanz, en *Obras completas VI. Escritos autobiográficos. Delirios y poemas (1928-1990); Delirio y destino (1952)*, edición dirigida por Jesús Moreno Sanz, 2014, págs. 963-965.

10. Véase Moreno Sanz, J., *María Zambrano. Mínima biografía*, introducción

de Javier Sánchez Menéndez, Madrid, La Isla de Siltolá, 2019, págs. 153-156.

11. Zambrano, M., «El cine como sueño», en *Las palabras del regreso*, Gómez Blesa, M. (ed.), Salamanca, Amaru, 1990, pág. 207.

12. Zambrano, M., *El sueño creador*, Muñoz Vitoria, F. (ed.), en *Obras completas III, op. cit.*, pág. 999.

13. Zambrano, M., «El cine como sueño», *op. cit.*, pág. 207.

14. *Ibidem*, pág. 208.

15. Véase *Los sueños y el tiempo*, en Muñoz Vitoria, F. (ed.), *Obras completas III, op. cit.*, págs. 829-958 (anejos en las págs. 1376-1419).

16. Zambrano, M., «El cine como sueño», *op. cit.*, pág. 208.

ejemplar, pero también la creación artística en general y los proyectos de vida como tales se mostraban como intentos de realizar lo más íntimo de la vocación humana: «en este caso en que la finalidad despierta el último fondo de la vida personal y la secreta y a veces escondida energía de la persona y de la psique, y aun la mera energía física, la vida es realmente sueño; vigilia y sueño tienen aquí la misma contextura».¹² En el caso concreto del cine, dirá Zambrano en su artículo de 1990, es la cámara la que «ha visualizado nuestras quimeras, ha dado cuerpo a las fábulas y hasta a los monstruos que escondidos se albergaban en nuestro corazón»,¹³ algo que, si bien puede decirse de cualquier arte, en el cine alcanza su máxima plenitud al estar fabricado «con la materia misma de los sueños, con sombras». En este sentido, el cine satisface más que ningún otro arte nuestra «necesidad de ver, de imaginar, de hilar y deshacer ensueños»,¹⁴ los cuales forman parte de la realidad y no de algo ajeno a ella. Es más, incluso conforman un ámbito singularmente radical e íntimo de la misma, tal y como la propia Zambrano se había propuesto mostrar desde los años de su exilio en Roma.¹⁵

Bien es cierto que la idea del cine como realización de sueños puede invitarnos a una especie de idealismo evasivo, pero tal y como Zambrano la plantea también puede contribuir precisamente a lo contrario, a una cierta liberación de las posibilidades creativas de la técnica respecto de su dependencia de la lógica del espectáculo. Para Zambrano la cámara no es un mero artefacto, sino «un sentido más, un sentido analítico, descubridor de un tiempo nuevo y de nuevas dimensiones». Actúa por tanto como un sexto sentido que hace que la técnica cinematográfica se oriente hacia el descubrimiento de las dimensiones veladas, ocultas o reprimidas de la realidad, como aquellas relacionadas con una experiencia de la temporalidad diferente de la habitual. En el caso de Zambrano, es inevitable la comparación entre su teoría de la multiplicidad de los tiempos, plasmada en su ensayo autobiográfico *Delirio y destino*, y las infinitas posibilidades de crear un tiempo plural, propias del montaje cinematográfico. ¿No serían los diversos planos y estratos temporales de este ensayo, incluida la atemporalidad de los «delirios» que lo completan, la mejor plasmación de ese «tiempo nuevo» que el cine nos descubre? ¿No es precisamente una «multiplicidad de tiempos» o lo que numerosos cineastas han querido descubrir con la técnica del montaje para explorar las posibilidades narrativas de sujetos complejos y polifónicos? Zambrano se refiere en este mismo sentido al neorrealismo como un cine que recrea «la vida múltiple, de mil rostros, sorprendida, analizada en su ritmo, perseguida en sus nimios gestos fugitivos».¹⁶ Pero pensemos también, por ejemplo, en las analogías que podríamos encontrar entre *Delirio y destino* y *La mirada de Ulises* (1995), una de las películas más conocidas del cineasta griego Theo Angelopoulos. Seguramente serían tan sugerentes como las que podrían existir entre las memorias entrecruzadas de la propia Zambrano y su generación universitaria, el advenimiento republicano y la España de los dos últimos siglos, y la memoria

narrativa de este cineasta en la que se confunden su historia personal y algunos de los grandes hitos de la tragedia europea del siglo XX. Hay en todo caso una clara consonancia entre la teoría zambraniana de la multiplicidad de tiempos y la teoría del montaje cinematográfico, que al mismo tiempo remite a un uso de la técnica emancipado, hasta un cierto punto, de la lógica espectacular.

Pero cabe pensar también en otras referencias más clásicas como el ya mencionado cine neorrealista, cuyas grandes aportaciones Zambrano tuvo ocasión de conocer de primera mano durante su etapa romana. En «El cine como sueño» se refiere en concreto a *Roma città aperta*, *Ladri di biciclette*, *Cielo sulla palude* y *Alemania anno zero*, referencias ejemplares de un paradigma narrativo apegado a la realidad cotidiana y condicionado por ella. ¿No sería esto un poco desconcertante, que un paradigma como el neorrealista pueda reflejar y más aún descubrir una realidad íntima y velada como la que aflora en el mundo de los sueños? El desconcierto debería ser tan aparente como el que podría suscitar el marcado interés de Zambrano por la novela de Galdós en 1965, cuando publica *La España de Galdós*, en plena indagación de la razón poética. Para Zambrano, el realismo de este autor y el realismo español en general, al igual que el neorrealismo italiano, llevan dentro de sí un mundo raciopoético latente. No deja de ser un realismo de dimensiones amplias y profundas, de calado poético y licencias imaginativas, y alejado de cualquier naturalismo; un realismo en el que también caben Marcel Proust o Franz Kafka, por ejemplo, y junto al que poco tendría que decir el «arte por el arte» propio de muchas vanguardias, hacia las que Zambrano siempre mostró reservas. Por eso los relatos del cine neorrealista muestran lo humano sin más en su total desnudez, lo cual «nunca será simplemente un hecho o un conjunto de hechos, sino alma. Hechos, sucesos, pasajes; mas todo ello imagen, es decir, alma. La imagen es la vida propia del alma».¹⁷ Ya sabíamos que, para Zambrano, el realismo es un «saber sobre el alma» y viceversa, pero después de leer su artículo de 1990 también sabemos que el cine es la visualización de esta identificación.

¿Habría incluido Zambrano un comentario sobre el cine de Luis Buñuel en México si hubiera escrito *Pensamiento y poesía en la vida española* veinte años después? ¿No le habrían llamado la atención la desnudez y el abandono de los personajes de *Los olvidados* o de *Nazarín*, por ejemplo? El cine neorrealista, que Zambrano evoca y hace suyo como una expresión más del realismo por el que ella siempre apostó, no es por tanto un mero reflejo de la realidad, sino una recreación de la misma, una «imitación de la vida» o un arte que «alcanza su perfección, como tal vez todo lo humano, cuando entrega sus armas a fuerza de haberlas usado, cuando parece no existir».¹⁸ En este sentido, expresa la «esencia del cine», que no es otra que «ser documento» pero «documento también de la fantasía, de la figuración, aun de la quimera».¹⁹ Es decir, un documento que no se limita a describir la realidad conforme a sus hechos cotidianos y sucesos

17. *Idem*.

18. *Ibidem*, pág. 209.

19. *Ibidem*, pág. 208.

20. Agradezco a Andrea Luquin Calvo la sugerencia de esta lectura de Morin a propósito de la reflexión de Zambrano sobre el cine.

21. «El cine es sueño» (Michel Dard). «Es un sueño artificial» (Théo Varlet). «¿No es también un sueño el cine?» (Paul Valéry). «Entro en el cine como en un sueño» (Maurice Henry). «Parece que las imágenes que se mueven han sido especialmente inventadas para permitirnos visualizar nuestros sueños» (Jean Tédesco). «Constantemente se repite la fórmula empleada por Ilya Ehrenburg y Hortense Powdermaker: “Fábrica de sueños” [...]. Y todos nosotros, habituados al cine, hemos identificado oscuramente sueño y filme» (Morin, E., *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001, pág. 75).

22. *Ibidem*, pág. 41.

23. *Ibidem*, pág. 91.

24. *Ibidem*, pág. 137.

25. *Ibidem*, pág. 64.

fenoménicos, sino que además la reproduce y transfigura; un documento que requiere no solo una técnica para captar la realidad en movimiento, sino también un arte que convierta ese movimiento en una historia; y un documento que, en definitiva, no se limite a narrar, sino que tenga también una dimensión mimética. Por eso la cámara actúa como un sentido humano que recoge y elabora creativamente los datos y las recreaciones de los demás sentidos. Más aún: si tenemos en cuenta la condición de ser a medias nacido propia del hombre, presente en toda la obra de Zambrano y según la cual toda existencia se cifra en la proyección de sí misma entre la esperanza y la tragedia, podríamos arriesgarnos a decir que el cine es el arte que sirve para nacer o para seguir naciendo.

3. Zambrano y Morin

En 1956, cuando Zambrano comenzaba a interesarse por el mundo de los sueños y a esbozar lo que más adelante será *Los sueños y el tiempo* y *El sueño creador*, el filósofo francés Edgar Morin publicaba *El cine o el hombre imaginario*, un ensayo que pronto se convertiría en un libro de referencia sobre el tema. Aun a pesar de la distancia intelectual entre ambos autores, en este libro se apuntaban y desarrollaban algunas reflexiones sobre el cine y la imaginación análogas al planteamiento esbozado por Zambrano en su artículo sobre el cine como sueño. Explicitar estas analogías —unas veces también coincidencias, otras, diferencias— puede ayudarnos precisar y apreciar dicho planteamiento.²⁰

La primera y más elemental es la que concibe el cine como una escenificación del sueño en sentido amplio y difuso, lo cual no deja de ser un lugar común en la teoría y la historia del séptimo arte, tal y como el propio Morin recuerda en varios momentos de su estudio.²¹ A título propio, recuerda además que el cinematógrafo «está mucho más marcado por la cualidad de la sombra que la fotografía», lo cual le confiere un cierto carácter «paraonírico»,²² favorecido por las condiciones materiales de la sala en que se proyecta (oscuridad, pasividad, anonimato...), de manera que convierte al espectador en una «mónoada cerrada a todo salvo a la pantalla».²³ Define así el cine como algo más que un reflejo de la realidad fáctica, en la medida, precisamente, en que absorbe, metaboliza y expresa el mundo de lo onírico e imaginativo, al tiempo que descubre su continuidad —y no mera coexistencia— respecto del mundo intelectual y la conciencia despierta. De hecho, lo considera algo muy próximo al «sueño despierto»,²⁴ a caballo entre la vigilia y el sueño propiamente dicho.

El cine es, en definitiva, sueño y, por tanto, escenificación de un realismo amplio y difuso, capaz de escenificar el mundo de la imaginación. No es que resucite el mundo arcaico de la magia, pero sí puede reanimar la naturaleza mediante la técnica creando un realismo animista en el que «los objetos inanimados tienen un alma»,²⁵ palpable incluso en las películas descriptivas de los herma-

nos Lumière. Morin observa cómo el cine imprime a todos los objetos una «fluidez particular», pone en movimiento lo inmóvil y logra que la realidad gane «una nueva calidad»;²⁶ cosas y personas tienen una vida propia, cuyas posibilidades imaginativas son ilimitadas incluso cuando se someten a los cánones de la realidad natural, que por eso mismo transgreden una y otra vez. El cine es por tanto un arte que juega con la maleabilidad de la perspectiva, especialmente cuando esta se abre al mundo de lo imaginario, y que combina la «objetividad de los seres y las cosas» con la «subjetividad de las sombras e ilusiones».²⁷ El cine pone así en juego —podríamos añadir— un realismo «goyesco»²⁸ que en algo podría recordarnos algunas de las reflexiones de Zambrano a propósito no solo de la célebre pintura de los fusilamientos de la Moncloa, sino también del «realismo» y «materialismo» españoles, tal y como los caracteriza en *Pensamiento y poesía en la vida española*. En definitiva, el cine es un sueño realista o un realismo de la ensoñación.

La segunda analogía sería que esa dualidad entre sujeto y objeto a la que Morin se refería nos invita a aproximarnos a la vocación mediadora del cine. La contraposición entre documento y fantasía, mencionada por Zambrano, puede remitirnos ahora a dos campos semánticos heterogéneos no slo entre sí, sino también en sí mismos, susceptibles de fusionarse en una síntesis imposible antes de la aparición del cine, pese al antecedente de la fotografía. Siguiendo la reflexión de Morin, documento y fantasía conformarían una dualidad equiparable a otras, como técnica y sueño, imagen y percepción, discurso e imaginación, ciencia y magia... El cine es más que la suma de ambos elementos y por eso es «conjunción del saber racional y de la participación subjetiva»: ²⁹ «Abarca todo el campo del mundo real que pone al alcance de la mano y todo el campo del mundo imaginario, ya que participa tanto de la visión del sueño como de la percepción de la vigilia». ³⁰ Es tanto «ilusión de la realidad» como «realidad de la ilusión», ³¹ o sencillamente «unidad dialéctica de lo real y lo irreal». ³² Hace posible una asociación «entre sentimiento, magia y razón» en la que los dos primeros «son también medios de conocimiento» y «los conceptos racionales siguen embebidos de magia». ³³ El cine es, en definitiva, un «sistema objetivo-subjetivo, racional-afectivo», ³⁴ una mediación entre lo fantástico y lo cotidiano que lleva a su máxima expresión el sincretismo supuestamente implícito en toda conciencia estética en cuanto tal, por su capacidad de aglutinar a las demás artes y por los medios de los que dispone. En ese sentido, «es la mayor estética posible». ³⁵

¿Sería también el cine una escenificación de la dialéctica entre mito e ilustración? Recordemos por un momento la imagen de Ulises sobreviviendo al canto de las sirenas y personificando el logos, a costa de permanecer atado al mástil de su barco y reconocer, por tanto, el poder subsidiario del encantamiento y del mito. ¿No podría ser esta una imagen arquetípica del cine? El cine sería entonces la máxima expresión estética de dicha dialéctica, ya sea para consagrar-

26. *Ibidem*, pág. 65.

27. *Ibidem*, pág. 144.

28. ¿Goya, precursor del cine por su capacidad de ensombrecer oníricamente la realidad?

29. *Ibidem*, pág. 140.

30. *Ibidem*, pág. 152.

31. *Ibidem*, pág. 141.

32. *Ibidem*, pág. 151.

33. *Ibidem*, págs. 162 y ss.

34. *Ibidem*, pág. 164.

35. *Ibidem*, pág. 152.

36. Véase por ejemplo el capítulo de la *Dialéctica de la Ilustración* dedicado a la industria cultural, en Horkheimer, M. y Adorno, T. W., *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, introducción y traducción de Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 1994, págs. 165-212, especialmente la pág. 171.

37. Morin, E., *El cine o el hombre imaginario*, *op. cit.*, pág. 91.

38. *Ibidem*, pág. 99.

la y reproducirla, impidiendo así una auténtica ilustración —de ahí la enmienda global de Horkheimer y Adorno al cine por su complicidad con el engaño de masas—,³⁶ ya sea para resignificarla en el marco de una supuesta reconciliación. Esta última postura sería la de Morin y también, aun de forma implícita, la de Zambrano, si bien desde perspectivas bien diferentes, una postura del todo inmanente y condicionada por el existencialismo de su tiempo en un caso, inmersa en un horizonte racio poético y filosófico-místico en el otro. Volveremos sobre este punto al final del artículo.

En tercer lugar, Morin también desarrolla un aspecto que Zambrano señalará en su artículo de 1952/1990, como es el incremento de realidad que produce la mimesis cinematográfica. Esta es, precisamente, una de las principales claves del realismo al que acabamos de referirnos y también de la dimensión sincrética del cine. El cine no es mera suma o coexistencia de dos elementos contrapuestos, sino que produce algo nuevo que no estaba contenido en ninguno de ellos. Es, por tanto, creación y no solo mera mediación; es la gestación de un «plus» de realidad hasta entonces desconocida o inexistente, el mismo que Zambrano atribuye al neorrealismo italiano y que Morin teoriza en términos de «proyección-identificación» o de «antropo-cosmomorfismo», de un doble e indisoluble proceso de participación afectiva del hombre en el mundo por medio del que su ser crece. Si mediante la proyección sus deseos, temores, obsesiones y otras necesidades insatisfechas en la vida práctica se objetivan en el mundo de la pantalla para realizarse imaginariamente, la identificación, en cambio, opera en sentido inverso, a saber, absorbiendo la trama inagotable de motivos que le ofrece ese mismo mundo en el que se ha proyectado. Lo primero nos remite a ese animismo que para Morin fecundaba toda realidad cinematográfica y que es también una forma de antropomorfismo. Lo segundo puede extenderse de manera ilimitada y por eso es un cosmomorfismo, por medio del cual el sujeto puede llegar a expresar sus identificaciones más ocultas e inconfesables. Por tanto, se trata de dos momentos que se retroalimentan entre sí en medio de un proceso habitual en la vida cotidiana, el cual, no obstante, alcanza una especial intensidad en la obras de ficción en general y cinematográficas en particular. «Proyección de proyecciones, cristalización de identificaciones»,³⁷ dice en este sentido Morin de la imagen fílmica. Por medio de ella, nos involucramos, «más allá de las pasiones y aventuras de los héroes, en una totalidad de seres, cosas, acciones, que acarrea el film en su flujo. Nos vemos atrapados en un braceo antropo-cosmomórfico y micro-macroscópico» en el que los rostros son «espejos del mundo» y en el que la transferencia entre el hombre y las cosas es incesante. «El antropo-cosmomorfismo es el coronamiento de las proyecciones-identificaciones del cine».³⁸

El rostro es espejo del mundo especialmente cuando se muestra en primer plano. Morin recuerda cómo, desde las películas de David W. Griffith, Vsévolod Pudovkin y Carl Theodor Dreyer, el rostro ya no

se limita a gesticular o hacer muecas, sino que expresa «todos los dramas, todas las emociones, todos los acontecimientos de la sociedad y la naturaleza [...]. El rostro se ha hecho médium».³⁹ El primer plano no es solo, por tanto, espejo del alma, sino también del mundo ilimitado de realidades que esta contiene y, al mismo tiempo, proyecta. «Riqueza cósmica de la vida interior. Recíprocamente, riqueza interior de la vida cósmica; eso es la apertura del alma. Y al mismo tiempo que los estados anímicos son paisajes, éstos son estados anímicos».⁴⁰ ¿No podrían recordarnos estas palabras al «saber sobre el alma» de Zambrano? Podría ser, cuando esta se refiere, por ejemplo, a ese «trozo de cosmos»⁴¹ alojado en el hombre que solemos denominar «alma» y en el que se encuentran dos elementos irreducibles a los moldes preestablecidos de la razón científica, ya sea en su versión idealista o positivista: el yo y la naturaleza, la psique y el cosmos, dos abismos en uno, cuyo vértigo siempre es imprevisible, irrepetible e intransferible. Sin embargo, esta presunta coincidencia esconde en realidad importantes diferencias.

4. Zambrano o Morin

Ambos se apoyan en la metáfora del alma, pero para expresar grados diferentes de realidad. Para el filósofo francés, se trata de un recurso «para designar las necesidades indeterminadas, los procesos psíquicos en su materialidad naciente o en su residualidad decadente». Es decir, el alma es una función puramente natural, si es que no fisiológica, que solo cuando se exagera o mitifica «se considera como esencia, se arropa en su exquisita sutilidad, se acota como una propiedad privada, se pone en vitrina».⁴² Para la pensadora exiliada, esa metáfora expresa algo más, sin recaer por ello en ningún encantamiento; el alma no es ninguna entidad sustantiva, pero tampoco un mero conjunto de energías psíquicas o físico-químicas en difusa interacción. Es la raíz de la existencia y la sede de la experiencia, lo más íntimo de la condición subjetiva.

Por otra parte, si bien ambos autores se aproximan cuando comparan la experiencia del cine con la del sueño o cuando descubren en aquella una imitación recreadora de la vida, también parecen apuntar en direcciones distintas a la hora de concretar sus respectivas interpretaciones. Pese a la supuesta inspiración psicoanalítica y hegeliano-marxista de las categorías de proyección y enajenación empleadas por Morin en su análisis, según él mismo afirma,⁴³ a mi modo de ver su punto de llegada es más lúdico que crítico. El cine, al igual que el resto de las artes, que la magia y que la imaginación en general, aunque con un potencial singularmente amplio por los medios de que dispone, obedece a su juicio a una necesidad antropológica ilimitada y al mismo tiempo limitada por su propia intrascendencia, a una necesidad:

[...] de escaparse, es decir, de perderse en otra parte, de olvidar su límite, de participar mejor en el mundo. Es decir, a fin de cuentas, de

39. *Ibidem*, pág. 100.

40. *Ibidem*, pág. 101.

41. Zambrano, M., *Hacia un saber sobre el alma*, en Muñoz Vitoria, F. (ed.), *Obras completas II. Libros (1940-1950)*, Moreno Sanz, J. (dir.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016, pág. 436.

42. Morin, E., *El cine o el hombre imaginario*, *op. cit.*, pág. 101.

43. *Ibidem*, pág. 31.

44. *Ibidem*, pág. 104.

45. *Ibidem*, pág. 186.

46. *Ibidem*, pág. 190.

47. *Ibidem*, pág. 191.

escaparse para volverse a encontrar. Necesidad de volverse a encontrar, de ser más uno mismo, de elevarse a la imagen de ese doble que lo imaginario proyecta en mil vidas asombrosas. Es decir, necesidad de volverse a encontrar para escaparse, volverse a encontrar en otra parte distinta a nosotros mismos, escaparse al interior de nosotros mismos.⁴⁴

Escaparse para volver a encontrarse una y otra vez, sin llegar a ninguna parte. ¿Cierta reiteración, en definitiva, de lo mismo? ¿Sería entonces el cine la visualización de una especie de eterno retorno? ¿Late tras este análisis una lectura débil, hermenéutica o posmoderna de Friedrich Nietzsche? ¿El cine, un «arte inútil» acorde con esa supuesta «pasión inútil» que sería el hombre, un incremento del ser de uno mismo en el vacío o en la nada...? ¿El espectáculo y la evasión como consuelo? Morin no deja de asumir la lógica espectacular a la que el cine está sometido por su propia condición de arte de masas, y se limita a describirla: el cine es una dialéctica de sueño y utensilio, de imaginación y técnica, en la que ambos términos se necesitan, «se apoyan y ayudan mutuamente. Se reencuentran siempre no sólo como negativos, sino como fermentos mutuos [...]». Nuestros sueños preparan nuestras técnicas; máquina entre las máquinas, el avión ha nacido de un sueño. Nuestras técnicas mantienen nuestros sueños; máquina entre las máquinas, el cine ha sido atrapado por lo imaginario».⁴⁵

Pero también a la inversa: el cine es «lo imaginario determinado por la máquina» hasta el punto de instalarse «en el corazón de la estética», de reemplazar la creación por la producción y de priorizar la «división del trabajo, la racionalización y estandarización». La máquina de satisfacer «necesidades imaginarias» también ha suscitado «una industria del sueño»⁴⁶ directamente condicionada por la competencia capitalista y los monopolios de Hollywood. Con el cine, «las necesidades afectivas han entrado en el circuito de la *mercancía industrial*».⁴⁷ Eso significa que la creación también ha sido reemplazada por la evasión: para Morin, el cine —al igual que el resto de las artes, que la magia y que otras expresiones del mundo imaginario— obedece a la necesidad antropológica de satisfacer a algo que no puede alcanzar en la vida práctica, por el compromiso, riesgo y limitación que esta implica. Tiene, por tanto, una dimensión evasiva, propensa al sentimentalismo y la estupefacción, e inapelable, al radicar en una supuesta necesidad antropológica. En el mejor de los casos, tendría algo de «paraíso artificial», si es que llegara a desahogar una crítica de la sociedad comparable a la que en su día latía en la poesía maldita de Charles Baudelaire o de Arthur Rimbaud.

Para Zambrano, cuya lectura de Nietzsche sería además muy diferente —ya que encontró en él a un compañero de viaje al mundo prerracional de lo sagrado—, toda mimesis tiene una proyección trascendente en la medida en que responde a la tensión entre tragedia y esperanza —o lo que es igual, a la conciencia de ser a

medias nacido—. El cine participaría de esta noción de mimesis y por eso no podría limitarse a una experiencia lúdica sin más, sobre todo si quiere habilitarse como un género artístico dispuesto al diálogo con la filosofía e incluso a la mediación de esta última consigo misma —cuestión, recordemos, con la que empezábamos este artículo—. Zambrano no es una pensadora de vocación crítica, al menos en un sentido riguroso del término, y seguramente por ello no dedicó ningún análisis a la lógica del espectáculo; pero su breve apunte sobre el cine, en el contexto de cierta obra suya, invita a pensar el sueño como lo otro de la técnica y, por tanto, como una experiencia indomeñable frente a dicha lógica; como una alteridad irreductible a la condición mágico-afectiva que Morin dibuja de manera un tanto difusa. Es decir, como una experiencia prerracional pero no irracional sin más, que además late tras toda creación literaria y artística. ¿No era este, precisamente, el gran motivo de *El sueño creador*? En este sentido, son la técnica y el espectáculo los que deben estar al servicio del sueño y no al contrario, sin caer por ello en un arte exclusivo, para minorías o sin proyección social. Esta podría ser la clave de un cine raciopoético, por así decirlo, un cine que exprese el máximo de sueño con el mínimo de técnica. Precisamente eso es lo que Zambrano apreciaba del neorrealismo y lo que podrían alentar otras versiones del realismo. ¿Cuáles?

Los recientes trabajos del cineasta y escritor José Manuel Mouriño pueden orientarnos en este campo aún apenas explorado. Su documental *El método de los claros* (2019) muestra la consonancia entre la obra de Zambrano y una de las grandes referencias del cine español, como es *El espíritu de la colmena*, mientras que sus trabajos sobre el cine de Andréi Tarkovski, en general, y *El espejo*, en particular,⁴⁸ sugieren una sintonía similar. Algo de «delirio» y de «destino» tiene esta película autobiográfica en la que confluyen múltiples tiempos, y por algo el balneario en el que transcurre *Nostalgia* puede recordarnos a esa especie de Italia órfica en la que Zambrano comenzó su investigación de los sueños, por poner solo un par de ejemplos que, por supuesto, podrían extenderse a la obra de otros cineastas, como la del ya mencionado Angelopoulos, la casi desconocida del georgiano Serguéi Paradzhánov u obras clásicas del cine japonés y chino, como las de Ozu y Kurosawa, respectivamente. La conexión entre la razón poética y el cine nos abre un nuevo panorama.

48. Véase su libro *Andrei Tarkovsky y El espejo. Estudio de un sueño*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2018, el cual dio lugar a una exposición del mismo título en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Véase también la entrevista que le realiza Santiago Arroyo Serrano en *Monograma. Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento*, n.º 7, 2020, págs. 368-376.

Pamela Soto García

Centro del Pensamiento Iberoamericano (CEPIB). Universidad de Valparaíso.
pamela.soto.garcia@gmail.com.

El cine y las derivas bergsonianas en el pensamiento de María Zambrano

Cinema and Bergsonian drifts in the thought of María Zambrano

Resumen

Duración, memoria e imagen constituyen tres derivas del pensamiento bergsoniano presentes en la filosofía de María Zambrano. Estas derivas proponen un itinerario, a partir del problema del tiempo, que permite establecer algunos de los elementos constitutivos de la reflexión que realiza la filósofa acerca de la relación entre pensamiento y vida, además de exponer desde el cine —neorealismo italiano— la necesidad y urgencia de una reforma del entendimiento, que no busca el dominio de la realidad.

Palabras claves

Duración, memoria, imagen, neorealismo italiano, reforma del entendimiento.

Abstract

Duration, memory, and image constitute three derivations of the Bergsonian thought present in María Zambrano's philosophy. These derivations propose an itinerary based on the issue of time, which allows us to establish some of the constitutive elements of the reflections carried out by philosophy on the relationship between thought and life, as well as illuminating through cinema – Italian neo-realism – the need and urgency of a reform of understanding, which does not seek the domain of reality.

Keywords

Duration, memory, image, Italian neorealism cinema, reform of understanding.

Recepción: 6 de julio de 2020
Aceptación: 30 de septiembre de 2020

Aurora n.º 22, 2021, págs. 104-114

María Zambrano (1904-1991) reconoce el influjo de Henri Bergson (1859-1941) en su lectura acerca del problema del tiempo y sus repercusiones en la vida humana. A partir de este antecedente se propone un acercamiento al cine para abordar el problema del tiempo desde su dimensión individual y colectiva, y esclarecer desde la temporalidad por qué la filósofa declara a inicios de los años cincuenta que el «cine sería el epitafio de Europa».¹ Para iniciar la revisión de las derivas bergsonianas en el pensamiento de María Zambrano se identificarán algunas referencias documentales de esta relación.

1. Zambrano, M., «El cine como sueño», en *Las palabras del regreso*, Salamanca, Amarú, 1995, pág. 209.

2. Zambrano, M., *Obras completas*, Tomo VI, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016, pág. 1369.

En la cronología publicada en las *Obras completas* se establece que «esta lectura sucedió dos años después de haber comenzado sus estudios universitarios; es decir, 1923».² En su autobiografía, *Delirio y destino*, Zambrano describe el impacto que le produjo la obra del filósofo durante sus primeros años de formación filosófica, indican-

do que le hizo sentir una gran alegría, «la alegría de que era posible rescatar la música perdida, pues él, Bergson, la hacía al mismo tiempo que hacía Filosofía, hacía música con su pensamiento... porque era preciso. Había hecho de la precisión la virtud esencial de su pensamiento, sustituyéndolo con ella a la “clarté” cartesiana».³ La condición musical que le atribuye al pensamiento bergsoniano la instará a explorar en otros modos de relación con la filosofía, el mundo, la vida y el conocimiento.

A las referencias presentadas se suma el expediente del 25 de enero de 1941 del Archivo Histórico del Colegio de México, que expone los títulos adquiridos por la Universidad Michoacana⁴ para el trabajo docente de Zambrano. El listado de textos incluye tres obras en francés de Henri Bergson: *Essai de la conscience, Matière et mémoire* y *Les deux sources de la morale et la religion*.⁵ Además, el catálogo de la biblioteca de la Fundación María Zambrano conserva cuatro obras de Henri Bergson,⁶ tres de ellas en francés y una en español: *La pensée et le mouvant* (1946), *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit* (1946), *Introducción a la metafísica* (1960) y *Essai sur les donées immédiates de la conscience* (1946). Estas referencias documentales van circunscribiendo el impacto del bergsonismo en el pensamiento de Zambrano y permiten sostener que durante más de cuarenta años la filosofía de Henri Bergson es una referencia bibliográfica permanente para ella.

Si a esta aproximación documental sumamos un breve análisis del fragmento ya citado, podemos señalar que Bergson le ofrece un camino para distanciarse de la filosofía cartesiana como expresión de un tipo de modernidad que privilegia una herencia solipsista y la búsqueda de la certeza del conocimiento. Zambrano, desde sus escritos previos al exilio, se declara tras la búsqueda de «una nueva y más compleja crítica del entendimiento o la razón humana»⁷ que considere la experiencia y la materia como parte constitutiva del conocimiento, a través de «la singularidad de los contextos y la particularidad de los afectos».⁸ Bergson le proporciona claves para ingresar en coordenadas de pensamiento distintas de las establecidas por la modernidad, y le entrega tópicos que le permiten ir desarrollando su propio pensamiento.

En este artículo analizaremos tres derivas bergsonianas que buscan deslindar el influjo del pensador francés en la filosofía de Zambrano, pues la intención no es presentarla como una heredera fiel de su pensamiento, sino proponer un análisis de ciertas notas bergsonianas que resuenan en su filosofía pero que adquieren otras texturas y colores. Este análisis, que se establece desde el problema del tiempo, propone una lectura afirmativa acerca del cine como testimonio del levantamiento del «acta de la historia en su fase definitiva»,⁹ aunque esto implique mostrar el fracaso de los principios epistemológico y políticos de un modelo de civilización del que Europa ha sido exponente.

3. Zambrano, M., *Delirio y destino*, Madrid, Mondadori, 1989, pág. 185.

4. «La filósofa pasó a ocuparse de la docencia de las siguientes materias: Psicología, en el primer curso de bachillerato, y Sociología, Ética y Estética, Lógica e Historia de la Filosofía, en el segundo» (Dosil, F. J., «La sombra de un destino. El exilio de María Zambrano en Morelia», en *María Zambrano 1904-1991. De la razón cívica a la razón poética*, Publicaciones Residencia de Estudiantes, Madrid, 2004, pág. 119).

5. Este dato ha sido extraído del artículo, Dosil, F. J., «La sombra de un destino. El exilio de María Zambrano en Morelia», *op. cit.*, pág. 123.

6. Las obras del autor presentes en la biblioteca personal de Zambrano son: *La pensée et le mouvant*, Ginebra, Albert Skira, 1946; *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*, Ginebra, Albert Skira, 1946; *Introducción a la metafísica*, Universidad Nacional Autónoma, México, 1960; *Essai sur les donées immédiates de la conscience*, Ginebra, Albert Skira, 1946.

7. Zambrano, M., *Los intelectuales en el drama de España*, Madrid, Trotta, 1998, pág. 137.

8. Soto García, P., «María Zambrano y Pablo Neruda: la creación poética ante la Guerra Civil española» en *Palimpsesto*, n.º 14, 2018, págs. 45-59.

9. Zambrano, M., «El cine como sueño», *op. cit.*, pág. 208.

10. Utilizamos la expresión «reforma del entendimiento» estableciendo como referencia el texto de 1937 publicado en Chile, en el que la filósofa declara: «En los momentos críticos de la historia se ha hablado siempre de una “Reforma del entendimiento”, de una crítica que el intelecto se hace a sí mismo, volviéndose sobre sí, para tomar conciencias de sus propias fuerzas y, más aún, de sus deficiencias» (Zambrano, M., «La reforma del entendimiento» (1937), en *Los intelectuales en el drama de España*, Moreno Sanz, J. (ed.), Madrid, Trotta, 1998, pág. 133).

11. Zambrano, M., *Delirio y destino*, op. cit., pág. 115.

12. Izuzquiza, I., *Henri Bergson: La arquitectura del deseo*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1986, pág. 25.

Para llevar a cabo este recorrido, en un primer apartado se acometerá el problema del tiempo desde la duración (*durée*) para explicitar el tipo de reforma del entendimiento¹⁰ que propone Zambrano con su filosofía. En un segundo momento la crítica al problema del tiempo se abordará desde la memoria, lo que permite ingresar a partir de ella la materialidad que implica una propuesta teórica que da cuenta de la multiplicidad de los tiempos, y que establece a la memoria como arte y sabiduría. En un tercer apartado se analizará el cine como expresión documental y creadora del pensamiento, y se propondrán, desde una reflexión acerca de las imágenes del neorrealismo italiano, algunos alcances del carácter crítico y diferenciador del pensamiento de Zambrano.

1. La duración y la reforma del entendimiento

María Zambrano expone las características del tiempo bergsoniano que le son atractivas para la elaboración de su filosofía, y establece una lectura de la duración (*durée*) como crítica radical al tiempo espacializado y, con ello, a todo el andamiaje conceptual moderno que sitúa al individuo condicionado a un tiempo ucrónico y un espacio utópico, los cuales se definen como criterios externos a las condiciones materiales de existencia que afectan la vida individual y colectiva de forma específica. Zambrano reconoce en la duración la crítica al tiempo como sucesión mientras que hasta ese momento consideraba que la experiencia de la temporalidad solo podía ser vivenciada desde la música.

Cuando leyó a Bergson le embriagó la crítica del tiempo a imagen y semejanza del espacio; el descubrimiento de «la *durée*» y de la intuición y se sintió segura que entre Filosofía y Música no hay diferencia, que las dos hacen algo análogo con el tiempo; recogerlo quizá, ese tiempo de la superficial conciencia, el tiempo cadena, condensa; introducir un sistema de número o de palabra y lograr así que el tiempo sucesivo por el que nos arrastramos sea como un solo instante.¹¹

La duración es un tópico distintivo de la filosofía de Bergson, porque a través de ella, además de articularse su filosofía, se propone un importante giro en la forma de abordar el tiempo. En una carta enviada por el filósofo en 1916 a Harald Høffding, señala la importancia para él de este hallazgo al situar como centro de su doctrina «la intuición de la duración». ¹² En esta misiva continúa la descripción de la duración contraponiéndola a una condición numérica e indica que entre sus principales características se encuentra que sea heterogénea, cualitativa y creadora. La duración se contrapone a la lectura cuantitativa del tiempo, en las que se establece una descripción de la sucesión de estados y datos que son recorridos siempre en una misma secuencia —donde el tiempo actúa como una categoría trascendental que se aplica en cada caso del mismo modo—, por lo que afectaría a todos en igual intensidad y grado. En cambio, la principal característica del tiempo como duración es su condición

cualitativa, es decir, la capacidad de afectar y ahondar en la esfera de la intimidad humana desde diferentes grados e intervalos:

La duración completamente pura es la forma que toma la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro *yo* se deja vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre estado presente y los estados anteriores [...] como ocurre cuando recordamos, fundidas por decirlo así en el todo, las notas de una melodía.¹³

La experiencia de la inmanencia de la vida y la de la abisalidad del tiempo son dimensionadas por la duración, porque esta temporalidad no es externa sino parte de la propia intimidad del individuo y los colectivos. La duración es temporalidad subjetiva, temporalidad sujeta a la afección de la materialidad en la propia existencia, lo que otorga al pensamiento una condición que «no funciona incondicionalmente, sino que es sobre unas circunstancias sociales, políticas y económicas»,¹⁴ que afectan de formas específicas a los individuos. Henri Bergson, al abordar el tiempo como duración, establece que son las experiencias de los individuos las que afectan su posición ante la realidad. La filosofía, de este modo, ya no se vincula a una lectura que apunta a la unidad metafísica o conceptual, sino a una experiencia y afección en la que se cruzan pensamiento y vida.

En este punto cabe hacer una distinción entre la obra de ambos filósofos, pues si bien Zambrano valora el aporte de la duración en el discurso bergsoniano, lo cierto es que prefiere abordar la relación del ser humano con la realidad a través de una reforma del entendimiento, que le permita ingresar al tiempo colectivo desde una perspectiva política y social, y no desde la evolución de las especies, como es el caso de Bergson.¹⁵ Además, a partir de una reforma del entendimiento busca otras formas para la acción del pensamiento, y con ello confronta «al individuo con los límites de la ficcionalidad del yo»¹⁶ moderno, que continúa relacionando ser y pensar.

María Zambrano elabora una propuesta que considera el «descentramiento y desobjetivación del individuo que se sumerge en el goce de la materia»,¹⁷ y no de las ideas, lo que permite que a partir de estos alcances elabore una crítica epistemológica de la filosofía, la cual se puede abordar a partir de un análisis crítico de dos grandes tradiciones: la primera, más antigua y constante, que considera a la razón como una facultad contemplativa que es capaz de captar la esencia de las cosas; y una segunda tradición, en la que la razón está unida a la vida, y en la que se distinguen al menos dos vertientes, una que aborda la vida en su dimensión práctica y otra en la que la vida es inmanencia y materialidad también desde el pensamiento. La primera de estas tradiciones es explícitamente cuestionada por la filósofa, porque busca un pensamiento compenetrado con la vida, y no ajeno a ella y sus afecciones. Consideramos que con su filosofía propone aunar las dimensiones de la segunda tradición, para establecer una relación material e inmanente entre pensamiento y vida,

13. Bergson, H., «Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia», en *Obras escogidas*, México, Aguilar, 1963, pág. 114.

14. Zambrano, M., *Los intelectuales en el drama de España*, op. cit., pág. 103.

15. «La evolución, por su parte, implica una continuación real del pasado a través del presente, una duración que es un *nexo*. En otros términos: el conocimiento de un ser viviente o *sistema natural* es un conocimiento que se apoya sobre el intervalo mismo de duración, mientras que el conocimiento de un *sistema artificial* o matemático no apoya más que sobre su extremo [...] Continuidad de cambio, conservación del pasado en el presente, duración verdadera; el ser viviente parece compartir estos atributos con la conciencia» (Bergson, H., *La evolución creadora*, Buenos Aires, Cactus, 2007, pág. 41).

16. Soto García, P. y Espinoza Lolas, R., «Madre España: una lectura del pensamiento estético de María Zambrano» en *Revista Pensamiento*, n.º 286, 2019, pág. 1257.

17. Soto García, P., «María Zambrano y Pablo Neruda: Un análisis estético-político a partir de la categoría de cuerpo y materia» en *Iberic@l*, n.º 12, 2017, pág. 228.

18. Soto García, P. y Espinoza Lolas, R., «Madre España: una lectura del pensamiento estético de María Zambrano», *op. cit.*, pág. 1255.

19. En la «Presentación» de *Delirio y destino*, Zambrano señala: «Parece imposible presentar este libro, inédito en su mayor parte, cerca de cuarenta años después de que fuera escrito [...] lo escribí en La Habana al comienzo de los años cincuenta. Alguien me avisó de la convocatoria en la prensa de un premio literario de la cultura europea de una institución con sede en Ginebra (Institut Européen Universitaire de la Culture) para una novela o biografía» (Zambrano, M., *Delirio y destino*, *op. cit.*, págs. 11-12).

20. Deleuze, G., *Imagen-tiempo*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pág. 274.

«porque la experiencia de la inmanencia [...] alude a un compromiso concreto con la realidad».¹⁸

El texto *Delirio y destino* ilustra la condición cualitativa de la duración que Zambrano rescata de Bergson, porque a partir de la redacción de su autobiografía¹⁹ tensiona que la suma cuantitativa de años implique una posición de mayor intensidad de las vivencias, cuestionando con ello la univocidad de una organización lineal, objetiva y secuencial de la vida y del tiempo.

La primera deriva bergsoniana en el pensamiento de Zambrano se desprende desde la duración a partir de una doble perspectiva: por una parte, la duración es un tiempo subjetivo que apela a la intimidad humana descentrando y desubjetivada del yo, que cuestiona la construcción solipsista del sujeto moderno; y, por otra parte, la duración permite aunar pensamiento y vida, ante lo cual es necesario abordar una reforma al entendimiento que considere la experiencia de la materialidad de la materia como parte de la acción y el conocimiento.

2. Memoria y materia

La memoria, para Bergson, es el centro de procesamiento de la duración, lo que permite distinguir y dar cuenta de las afecciones individuales y colectivas que en ella se procesan. Al quedar vinculada a la duración, no reduce su función a la reproducción del pasado, sino que es el lugar de procesamiento de un tejido de imágenes articuladas y cruzadas simultáneamente por diversos modos de organización temporal. En términos contemporáneos, es posible sostener que la memoria es la desterritorialización del ser humano, pues en ella pasado, presente y futuro se presentan de modo múltiple, sin recurrir a una estructura de secuencialidad del antes y el después, ni a una articulación de un instante que reemplaza a otro instante. Este es un punto neurálgico en el pensamiento bergsoniano, y también lo es para Zambrano, debido a que esta cualidad de la memoria permite la introducción en una nueva dimensión temporal en la cual pasado, presente y futuro no responden a un solo modo de organización, porque no se reducen en una ordenación cronológica sino en una organización múltiple de imágenes que se articulan y ordenan de diversas formas. Gilles Deleuze, quien también ha abordado estas discusiones desde el pensamiento bergsoniano, señala:

La memoria ya no es ciertamente la facultad de tener recuerdos: ella es la membrana que, de los modos más diversos (continuidad, pero también discontinuidad, envoltura, etc.), hace corresponder las capas de pasado y los estratos de realidad, unas emanando de un adentro siempre, ya ahí, los otros adviniendo de un afuera siempre venidero, ambos sofocando un presente que no es más que su encuentro.²⁰

Zambrano y Bergson consideran que existe una radical diferencia entre el tiempo espacializado, cuantitativo y susceptible de abstracción, y la experiencia concreta del tiempo a la que se apela cuando se habla de duración, cuyo carácter es cualitativo, por lo que se resiste a ser secuenciado, en cuanto que esto implicaría la posibilidad de su divisibilidad, lo cual no es otra cosa que intentar objetivar el flujo de la vida. En el caso de la memoria, esta discusión impacta en la forma de abordar el tiempo desde su dimensión colectiva porque la experiencia de los grupos de pertenencia también es parte de la configuración de las vivencias del individuo, determinado los procesos de subjetivación y las dinámicas de relación con la realidad. Desde la filosofía de Zambrano, esta discusión considera la distinción que se establece entre la secuencialidad del tiempo y la «multiplicidad de los tiempos», lo que permitirá ahondar en la experiencia de la temporalidad, porque «la duración no es sólo tiempo o conciencia real, sino también vida».²¹

Zambrano utilizará como imagen la «multiplicidad de los tiempos» para hacer referencia a esta memoria que no se reduce al cuidado de recuerdos ordenados secuencialmente, pues esta lectura estrecha de la memoria remite al tiempo de la conciencia, y no a la temporalidad expresada por la duración. Desde la multiplicidad de los tiempos el pasado no se constituye necesariamente después del presente, por tanto, es preciso considerar el tiempo fuera de parámetros sucesivos o discursivos que restringen la memoria al recorrido de un pasado, porque ella es «madre del pensamiento, la memoria, sierva en su pasividad, sostiene y sustenta el pensar en su ir y venir».²²

Desde el tiempo colectivo la memoria no solo constituye una condición histórica, sino que también abre una dimensión política y social que pone en consonancia nuestras vidas en relación permanente con los otros:

Una misma generación que es una medida en el tiempo, un tiempo en cierto modo externo, circunstancial, en una de esas envolturas temporales y, de otro lado, lo que es casi lo contrario: el tiempo doméstico, íntimo, familiar, en la continuidad del cobijo común [...] donde la memoria de los muertos, aun los no conocidos, de los antepasados es tan real como la presencia de los vivos [...] el ancestro que promete que no moriremos solos.²³

María Zambrano aborda la temporalidad como afección individual y colectiva, y la «loca memoria»²⁴ es aquello que las une y permite transitar entre ellas, porque a través de la memoria se hace patente la existencia material de la realidad expresada desde las afecciones a los cuerpos. La memoria, para la filósofa, es «arte y sabiduría del tiempo; la memoria que en su servidumbre guarda, como una antigua y misteriosa arca la libertad —ese arcano propuesto al hombre».²⁵

21. Izuzquiza, I., *Henri Bergson: La arquitectura del deseo*, op. cit., pág. 61.

22. Zambrano, M., *Notas de un método*, Madrid, Mondadori, 1989, pág. 83.

23. *Ibidem*, págs. 121-122.

24. *Ibidem*, pág. 80.

25. *Ibidem*, pág. 91.

26. *Ibidem*, pág. 82.

27. *Ibidem*, pág. 123.

28. Zambrano, M., «Pablo Neruda o el amor a la materia» (1938), en *Los intelectuales en el drama de España*, *op. cit.*, pág. 251.

29. Soto García, P., «María Zambrano y Pablo Neruda: Un análisis estético-político a partir de la categoría de cuerpo y materia», *op. cit.*, pág. 230.

30. El único trabajo que Zambrano escribió sobre cine, un artículo de 1952 en *Bohemia*, «El realismo del cine italiano», fue reeditado con pocas variaciones en 1990 en *Diario 16*, con el título «El cine como sueño». Actualmente, publicado en *Las palabras del regreso*, edición de M. Gomez Blesa (Trueba Mira, V., «Imágenes de la misericordia. Un posible diálogo de María Zambrano con el cine europeo de posguerra» en *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»*, n.º 14, 2013, pág. 65).

La memoria como arte condensa el tiempo individual y colectivo y permite así procesos de subjetivación que rompen con la secuencialidad del tiempo como único horizonte humano y, simultáneamente, ofrece saberse como una singularidad que desde la afección puede tratar con múltiples temporalidades, porque la libertad a la que apela la filósofa consiste en la posibilidad que otorga la memoria de mirar nuevamente y buscar otras salidas para el pensamiento. Esto la transforma en «sostén y guía»²⁶ de los laberintos que ofrece la experiencia y su materialidad. Una imagen que la filósofa utiliza para dar cuenta de este carácter experiencial y material del tiempo desde su dimensión colectiva lo entregan las marchas que agrupan a los individuos por demandas políticas y sociales: «que marcan el tiempo común [...] cada generación tiene su marcha, su ritmo que arrastra y uno va donde sea, porque el caso es marchar juntos, marchar *con*, hasta la muerte».²⁷

La relación entre duración y memoria permite a Zambrano romper con las formas más tradicionales de abordar la función del entendimiento y acercarse a la vez a una lectura material, que la hará «entrar en un mundo, sumergirse en un mundo, tan denso, tan material y consistente, que da un poco de miedo»,²⁸ porque en la inmanencia de la materialidad de la materia la realidad es hirviente.

La memoria se constituye como la segunda deriva bergsoniana, y a través de ella la filósofa ingresa a un tiempo colectivo que le permite articular una reforma del entendimiento que tiene como propósito aunar pensamiento y vida desde un entramado político y social que, a su vez, permite «transitar hacia un proceso de subjetivación colectiva que posibilite la constitución material del cuerpo social como multitud».²⁹ Gracias a los aportes de Bergson, Zambrano elabora una lectura acerca de la memoria, que no solo termina en un nuevo planteamiento sobre el tiempo, sino que también considera la posibilidad de desarrollar a través de ella otro tipo de relación con la materia y la corporalidad. En el siguiente apartado revisaremos cómo esta condición de la memoria opera a través de imágenes, y veremos que en el neorrealismo italiano estas se exponen como parte de la herencia trágica del tiempo, así como también, de su propia ruptura.

3. El cine y la imagen

Si revisamos la producción de María Zambrano vinculada de forma específica al cine, hallamos dos artículos publicados por primera vez en la revista *Bohemia*,³⁰ en Cuba, en los años cincuenta. El primero de estos artículos, «Charlot o el histrionismo», se encuentra compilado en *Islas* (2007), mientras que «El cine como sueño», compilado en *Las palabras al regreso* (1995), en esta su segunda versión se publica con el nombre «El realismo del cine italiano». Este último artículo proporciona directrices para abordar el cine desde un análisis crítico de la imagen como expresión material de la memoria.

En el artículo «El cine como sueño», Zambrano señala acerca del cine que «nació en el momento en que la vida humana occidental entraba en una época dramática»,³¹ por lo que lo considera como un documento testimonial que marca un quiebre en la forma en que ha sido visto el ser humano hasta el momento, porque la cámara es «un sentido más, un sentido analítico, descubridor de un tiempo nuevo y de nuevas dimensiones»,³² que permite reflejar «la vida múltiple, de mil rostros, sorprendida, analizada en su ritmo, perseguida por nimios gestos fugitivos»,³³ y que nos adentra a través de la imagen precisamente a la condición más íntima y material de la vida humana, como son sus afecciones, y no las conceptualizaciones que se hacen de ella, porque «el arte cinematográfico sigue la pauta de la vida, es “a imitación de la vida”».³⁴

El cine se posiciona como «un lenguaje capaz de hacer ver, de traer a la luz —a la pantalla— el dolor o la miseria del hombre»,³⁵ como una expresión diáfana de las implicancias testimoniales de una época que queda reflejada. El neorrealismo italiano en particular —para Zambrano— se presenta como el testimonio de lo que había permanecido oculto, esto es, la vida de aquellos hombres y mujeres anónimas, que a través de sencillas vivencias expresan el dolor de la posguerra desde la radicalidad de los afectos que los interpelan.

Es interesante en este punto que la crítica a la razón moderna comienza a ser cuestionada desde la representación con motivo de que el neorrealismo, al no utilizar actores profesionales para sus filmaciones, establece «por primera vez en la historia del teatro y del cine, de las artes por esencia representativas [que] no hay representación alguna, sino realidad».³⁶ Una realidad presentada en imágenes y no en conceptos, desde la profundidad de la emoción y no desde el argumento. Vidas desnudas ante la precariedad y la miseria de la posguerra porque «el neorrealismo se hace cargo de la narración de la vida de aquel hombre, no rebelde sino desheredado».³⁷

La imagen cinematográfica puede recoger estas afecciones porque la «imagen, [...] [que] es el cuerpo de las cosas, el cuerpo mental»,³⁸ puede contener la pluralidad de significaciones implicadas. La imagen se organiza a partir de la materialidad misma de la vida —la afección— y por ello puede desentenderse del concepto para entrar al flujo de la temporalidad, aun cuando lo primero que aparezca implique mostrar su propia decadencia. En *Notas de un método* (1989) se señalará que: «Jamás una imagen puede ser completamente diáfana sin que amenace borrarse»,³⁹ lo que establece que la imagen acopia un conglomerado de múltiples significaciones agrupadas en un cuerpo mental que impide ser acotado o clausurado, puesto que es la portadora de «la carga emotiva [que] puede por ello mismo teñir todo el contenido, todo el campo de la realidad»;⁴⁰ por tanto, la imagen es un contenido, pero también una afección, una intensidad que no puede ser delimitada unívocamente.

31. Zambrano, M., «El cine como sueño», *op. cit.*, pág. 208.

32. *Idem.*

33. *Idem.*

34. *Ibidem*, pág. 209.

35. Trueba Mira, V., «Imágenes de la misericordia. Un posible diálogo de María Zambrano con el cine europeo de posguerra», *op. cit.*, págs. 66-67.

36. *Ibidem*, pág. 210.

37. *Ibidem*, pág. 66.

38. Zambrano, M., *Notas de un método*, *op. cit.*, pág. 86.

39. *Idem.*

40. *Idem.*

41. Zambrano, M. *Los intelectuales en el drama de España*, op. cit., pág. 138.

42. *Ibidem*, pág. 133.

43. Bergson, H., *Materia y memoria*, Buenos Aires, Cactus, 2007, pág. 25.

44. *Ibidem*, págs. 25 y 26.

Entonces, el cine, al posicionar a la imagen como expresión de un cuerpo mental, no excluye de este el horizonte especulativo, pero le otorga una posición restringida, porque la imagen no solo es concepto, sino también una multiplicidad de expresiones afectivas que permiten situar a «la razón a la altura histórica de los tiempos y al hombre en situación de entenderse a sí mismo».⁴¹ La razón, cuando elabora imágenes y no conceptos, asimila en ellas el movimiento, el fluir mismo de la historia, y aunque parezca poco realizable establece «una estructura dinámica en sustitución de la estructura estática que ha mantenido hasta ahora».⁴² Estas características irán precisando la crítica a la razón moderna que propone Zambrano, cuya principal tarea queda consignada por una reforma del entendimiento que gire el destino de occidente, marcado por un designio de soledad y tragedia fruto de la objetivación que realiza el ser humano del mundo, del conocimiento, de los otros y de sí mismo.

Henri Bergson en *Materia y memoria* (1896) dedica varios párrafos a explicitar su elección por el término «imagen», pues esta no es una decisión arbitraria, sino que más bien responde a la necesidad de alejarse de ciertos paradigmas filosóficos que han dogmatizado el uso de ciertos términos.

Considera que realismo e idealismo son dos formas imprecisas de abordar la materia, pues es falso hacer de ella una cosa que produciría en el ser humano ciertas representaciones, así como también es falso reducir la materia a la representación que se tiene de ella.

El filósofo será majadero en este punto al señalar que la materia misma es «un conjunto de “imágenes”»,⁴³ y por «“imagen” entendemos una cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama una representación, pero menos que lo que el realista llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la “cosa” y la “representación”».⁴⁴ El uso de los términos «cosa» y «representación» contaban con gran prestigio en el ámbito filosófico en la época bergsoniana, pero que la duración cuestiona duramente, en cuanto que ninguno de ellos satisface la expresión del tiempo como intensidad. En cambio, la imagen no se acota en una identidad homogénea, sino que evidencia una heterogeneidad o diferencia que hace del tiempo tanto individual (duración) como colectivo (memoria) una experiencia intransferible.

La deriva bergsoniana desde la imagen en el pensamiento de Zambrano permite establecer un horizonte material para la elaboración de una reforma del entendimiento, debido a que a diferencia de la razón especulativa, que procede por la delimitación de conceptos, la reforma del entendimiento que busca la filósofa discurrirá a partir de imágenes cuya garantía radica en que en ellas albergan una multiplicidad de significados, que impiden una delimitación clausurada como lo pretende la definición y el concepto. Epistemológicamente, el bergsonismo permite a Zambrano delinear la importancia de la

imagen y, con ello, la del símbolo en su pensamiento, pues la «oposición fundamental que queda abolida por virtud del símbolo es la de sujeto-objeto [...] base del conocimiento conceptual».⁴⁵ La imagen como expresión del símbolo posiciona al ser humano en un debate permanente entre mantenerse como sujeto clausurado sobre sí mismo o desubjetivarse y descentrarse en el afuera con los otros, porque «el lugar del riesgo lo es también de la libertad, de la acción, de la comunidad con los semejantes».⁴⁶

Este debate es el ejercicio de la crítica a los límites de la razón moderna y su posición antropocéntrica que busca hacer coincidir la razón con la estructura físico-matemática del mundo. Zambrano considera que esta posición ha restringido la vida humana y, más aún, la ha conducido hacia un devenir trágico en el momento en que se ha desentendido de su relación con los otros, es decir, ha perdido la memoria y la capacidad de sentir y sentirse parte de un cuerpo político y social.

Conclusión

Este artículo presenta un recorrido, o una deriva, por algunos elementos del bergsonismo presentes en el pensamiento de María Zambrano. La primera deriva, articulada desde la duración, aborda el descentramiento y desubjetivación del individuo a partir de la afección de la temporalidad, rompiendo con la ficcionalidad del yo moderno, que sitúa el conocimiento del mundo desde un antropocentrismo extremo, y que se juega en el dominio del mundo. Una segunda deriva surge de la memoria, precisamente como aquella facultad que procesa la duración y que le permite no solo abordar la temporalidad desde el individuo, sino también incorporar en ella al colectivo, de manera que se establece una radical distancia entre la lectura bergsoniana, que ve lo colectivo desde el especismo, y Zambrano, que lo aborda desde una dimensión política y social. La tercera deriva establece la imagen como una expresión material de la afección de múltiples temporalidades, y la destaca como un cuerpo mental que permite romper con la hegemonía del concepto.

El cine en cuanto que arte que trabaja con imágenes, en particular si lo estudiamos desde el neorrealismo italiano, expone cómo la modernidad y, por ello, Europa y Occidente han devastado al ser humano, al sumirlo en una lógica de pensamiento objetivo y separado de la vida. Sin embargo, como el neorrealismo es imagen, simultáneamente a esta crítica expone vidas marcadas por la afección, de modo que establece con ello otra forma de relación entre pensamiento y vida, porque «justamente este mundo histórico integrado por acciones humanas» será «el que mayor resistencia ofrezca al conocimiento humano»,⁴⁷ ocasionando desdicha a los individuos y los colectivos, que han dejado de prestar atención a la afectación del mundo por intentar su control y dominio.

45. Moreno Sanz J., *La razón en la sombra*, Madrid, Siruela, 2004, pág. 122 (Inédito, M 129, 1966).

46. *Idem*.

47. Zambrano, M., *Los intelectuales en el drama de España*, op. cit., pág. 137.



Joaquín Verdú de Gregorio

Universidad de Ginebra
y Fundación María Zambrano
verdu@informaniak.ch

Neorealismo italiano: la mirada y el misterio

Italian neorealism: the gaze and the mystery

Recepción: 1 de septiembre de 2020
Aceptación: 14 de septiembre de 2020

Aurora n.º 22, 2021, págs. 116-134

Resumen

El neorealismo supuso una revolución en el arte cinematográfico italiano que anunció el cine moderno. Configuró la presencia de una realidad en la que la cámara busca la inmediatez del hombre ignorado, o *l'uomo qualunque*, en expresión de Roberto Rossellini. La cámara no recrea la realidad, es ella misma la que se nos irá descubriendo sin estar sometida a un sistema, y gracias a esta espontaneidad nos muestra sus misterios. Ello implica una nueva mirada en el cine, que en el de Vittorio De Sica es más desnuda y en el de Federico Fellini integra la fantasía, sobre todo en su mirada hacia los marginados. Este artículo cuenta con el soporte de la visión crítica de los cineastas que pertenecían a *Cahiers du Cinéma* y parte desde el luminoso umbral de la pensadora universal María Zambrano.

Palabras clave

Neorealismo, Rossellini, Zambrano, De Sica, Fellini, *Cahiers du Cinéma*, realidad trascendida, mirada, creación.

Abstract

Neorealism marked a revolution in Italian film art that heralded the arrival of modern cinema. It shaped the presence of a reality in which the camera seeks the immediacy of the ignored person: *l'uomo qualunque*, to use Rossellini's expression. The camera does not recreate reality, it is discovered without being subject to a system and, thanks to this spontaneity, shows us its mysteries. This implies a new look at cinema, which in Vittorio Sica is more denuded and in Fellini integrates more fantasy, especially through his gaze toward the marginalized. This article is supported by the critical vision of the filmmakers who belonged to *Cahiers du Cinéma*, and draws from the luminous threshold of the universal thinker, María Zambrano.

Keywords

Neorealism, Rossellini, María Zambrano, Vittorio de Sica, Fellini, *Cahiers du Cinéma*, transcended reality, gaze, creation.

Sentía como si él mismo hubiese obrado el milagro de dar vida, de despertar sobre la tierra fundamental, tal un dios, la forma antes dormida en el sueño de lo inexistente.

LUIS CERNUDA

No sabemos el efecto inmediato que supuso la invención de aquella fotografía en movimiento que mostraba la salida de los operarios de

la fábrica de los hermanos Lumière, pero sin duda nadie pensaba que lo que se denominó «película» llegaría a significar uno de los fenómenos culturales más importantes del siglo xx. Más pronto que tarde, un genio de lo imaginario elevó la realidad hacia la fantasía del sueño, Georges Méliès con su inolvidable *Viaje a la luna*, uno más entre otros de sus hallazgos que fueron posteriormente recogidos por Martin Scorsese en su film *Hugo*, una admirable síntesis de infancia y juego en el escenario de una estación de ferrocarril. En el film quedan reflejados la patética mirada de Buster Keaton, la melancólica ironía de Charles Chaplin y la cómica seriedad de Harold Lloyd a través de esa búsqueda constante de dos niños, reflejo de la inocencia en el cine, del cine y de su magia.

El siglo xix se puede considerar como el siglo del inicio de las grandes invenciones mecánicas y técnicas que promovieron una nueva dimensión del hombre y de su situación dentro del mundo circundante. Sin embargo, junto con ello se produce también el desfase entre una técnica que pretende dominar y la naturaleza olvidada, sorprendiendo con una normativa que olvida con frecuencia la esencialidad de lo humano, sacrificado en aras de un mundo absorbido por el provecho económico. Fluye la angustia del hombre ante esa temporalidad desbocada por los nuevos cimientos del trabajo industrial, el olvido del espacio de la tierra y una temporalidad que le sobrepasa. En las estribaciones de esta cultura fluye una luz que, con todas sus peculiaridades, se trasciende en una de las más hermosas artes del universo, puesto que el cine es síntesis de varias artes: la pintura y la fotografía como artes espaciales, la arquitectura que supone el montaje del film, y la música, que no solo acompaña ciertos momentos de la acción sino que compone la propia estructura del film, como recuerda Orson Welles en *Just a song*.

El universo griego brilló aún antes de la filosofía y tras la poesía —fundamento de la historia y que debería serlo de todas las historias—, dio vida a la tragedia como evolución de las danzas de Dioniso, y fluyó más tarde hacia su envés, la comedia. Para la representación del teatro se acudía a un tiempo ritual y a la par festivo —*tempus*— y a un lugar en el que la escena frente a la piedra era un semicírculo —*locus*— que adquiriría un carácter sagrado. Tal carácter se vertía sobre el público a través de las máscaras de las que se revestían los personajes de los mitos —quizá no toda verdad puede mostrarse en su integridad sin ella, recordemos la inolvidable máscara de Charlot— para reflejar el destino de Edipo, la grandeza de Antígona, la locura de Medea... y tantos otros que habitaron el universo antiguo y cuyas pasiones, además, han alcanzado al mundo moderno.

Algo semejante parece darse en el siglo xx, el siglo por excelencia del cine, dado que lo que en sus inicios se entendía como un espectáculo de feria, en el que un empleado iba señalando con un

puntero las imágenes y explicando con simpleza la historia que a través de ellas se desarrollaba, devino rápidamente el gran espectáculo del universo, gracias a la creación de los grandes estudios iniciada en Estados Unidos y su extensión hacia Europa y otros países. El universo del cine fluye a la par que la revolución industrial y necesita de una maquinaria y una técnica que lo aproximen al capital, puesto que para los productores debía tener un rédito económico. Por ello apoyaron la nueva invención, que ellos consideraban como un sueño adormecedor que servía a los intereses de su sociedad. Así, el cine no solo adquiere un carácter de producto rentable, sino que a su vez despierta un interés político y propagandístico, dependiendo de la peculiaridad ideológica del país en el que se desarrolla. Pensemos en toda la comedia americana y su visión del *American Way of Life* —sin olvidar sus calidades artísticas, como veremos—; del cine soviético y el significado de *Potemkin* u *Octubre* —más allá del nivel de sus creadores—; *Alejandro Newski* en el momento de la invasión alemana; las películas llamadas de *teléfono blanco* en el período del fascismo italiano, o la dependencia del Sindicato Nacional del Espectáculo durante el período franquista en España. Tampoco puede dejar de constatarse el dominio que desliza lo artístico en el documental de Leni Riefensthal, *El triunfo de la voluntad*, que supuso un canto al nazismo y que paradójicamente fue premiado Francia como mejor documental del año.

La censura tenía diferentes matices según las ideologías: Iósif Stalin visionaba todas las películas de Serguéi Einsenstein y se encargaba de determinar su aprobación. El código Hays fue férreo frente a cualquier ideología o conducta sexual inadecuada. Francia prohibió cualquier alusión a la guerra de Argelia durante el período de la contienda. La censura española durante la dictadura no solo impedía cualquier alusión que pudiese perturbar su normativa ideológica, sino que además, considerando menor edad al pueblo, permitía que una en voz en *off* diese un final esperanzado —según lo que ellos consideraban esperanza— a películas como *Ladrón de bicicletas* de Vittorio De Sica o *Los cuatrocientos golpes* de François Truffaut. Desaparecieron los últimos veinte minutos de *El eclipse*, de Michelangelo Antonioni, y fueron sustituidos por una frase pseudoexplicativa que hizo perder el verdadero sentido del film, pues frente a la cita de amor solo son testigos, las farolas, las calles señalizadas, los pasos ligeros y solitarios de los transeúntes: un mundo tecnificado que ha sustituido los espacios del posible amor. No ya tan solo las ideologías, sino también las productoras intervenían en los guiones y montajes, tantas veces con la oposición del director: *The Magnificent Ambersons* perdió una hora en la versión de la productora e incluso se rodó una parte en ausencia de su realizador, Orson Welles, añadiendo un final distinto.

Pese a todos los obstáculos, el cine alcanzó un espacio esencial como arte a lo largo del siglo xx:

Ninguna de las fenecidas culturas alcanzó a dejarnos una huella tan múltiple y verídica como la nuestra dejaría en esa *Summa* de sombras que es el cine. Pero no es necesario ver el cine en este oficio de difuntos. La vida, por el contrario, es su atracción; la vida múltiple, de mil rostros, sorprendida, analizada en su ritmo, perseguida en sus nimios gestos. La vida innumerable. La cámara es un sentido más, un sentido analítico, descubridor de un tiempo nuevo y de nuevas dimensiones. Y a lo que más asemejan ciertos gestos, tomados al *ralentí*, ciertos perfiles monumentales, es al arte de las culturas orientales, por su hieratismo, su majestad y por la abstracción.¹

Sombras que parecen apelar al sueño en sus diferentes vertientes, ya que las sucesivas generaciones del pasado siglo acudían para ensoñarse, quizá para olvidar o distraerse, pero el cine fue significando algo más. Las imágenes que se deslizaban en la pantalla, la *puesta en escena* cuando de un creador se trataba, concertaban una historia que se alejaba de la racionalidad conceptual hacia otra en la que fluía una realidad que, con ayuda de la imaginación, desentrañaba un universo originario. Acudimos, como tantos otros, al ejemplo de don Quijote para mostrar ese paso hacia la irracionalidad con el fin de crear la fábula de una vida que seguirá recreándose mientras permanezca en su locura. La cordura determinará su final.

El espectador parecía cumplir un ritual en aquel tiempo de esplendor del cine: la espera en la antesala, la ocupación de su asiento y la mirada hacia esa pantalla todavía revestida y en la que pronto la oscuridad se abría al centro luminoso. Ritual en el que la magia de las imágenes ocupa el *locus* en su versión contemporánea. Confluyen el silencio de la sala y el del asistente que anhela habitarlo y el tiempo —ahora *tempus*— parece integrarse en una órbita en la que se extiende al detenerse. El tiempo se trasciende en ese sueño que se irá deslizando a lo largo del film y que el espectador al descifrarlo lo asume como propio, a la par que se diversifica, ya que la visión es diferente según la idiosincrasia y el sentir de cada uno de los asistentes. Pudiera decirse que, como todo verdadero arte, en su contemplación pretende:

[...] pulsar las teclas del existir tratando de salvar mediante un ritmo particular y para la conciencia algo de este naufragio que es nuestra vida. Pero salvar es sin duda optar por distinguir en las aguas interminables por su indefinición por su constante, interminable liquidez, *algo*: lo que se ha salvado. Distinguirlo, pensarlo, nombrarlo, darle sentido. Es con sentido que el hombre se con-siente: el sentido confirma al hombre en su ser por cuanto que establece los límites que lo definen... quiere *ver* y comprender.²

Siempre ha existido el mito del paraíso perdido y más cercanamente se le considera como una isla soñada. En cada una de las personas que amaron el cine, siempre se revelan los recuerdos de ciertas películas como imborrables.

1. Zambrano, M., «El cine como sueño», en *Las palabras del regreso*, Salamanca, Amarú Ediciones, 1995, pág. 208.

2. Maillard, C., *El monte Lu en lluvia y niebla. María Zambrano y lo divino*, Málaga, Biblioteca Popular Madrileña, 1990, págs. 27 y ss.

3. Benjamin, W., *Escritos sobre cine*, Madrid, Abada, 2017, pág. 175.

4. Zambrano, M., «El cine como sueño», *op. cit.*, pág. 209.

Mas si el cine desde la perspectiva de las productoras es una obra llamada a producir ganancias, el nivel artístico se debe a un juego sutil por parte del cuerpo creador —director, actores, cámara, que tantas veces han llegado a burlar las censuras y cortes de los productores— para ofrecernos a través de la imagen un sentir que trasciende el significado meramente exterior del film. Sin olvidar que el cine aparece en la época de la mecanización, una mecanización que ya anuncia la absorción del hombre por la máquina —así lo reflejaría magistralmente Charles Chaplin en el film *Tiempos modernos*, donde el ser humano es una pieza más de tramoya y el tiempo está medido en función de su producción de interés económico, tal como lo muestra en *La quimera del oro*—. Y podríamos preguntarnos si:

[...] el problema formal del arte nuevo puede formularse como sigue: ¿cuándo y en todo caso, de qué modo esos mundos de formas que han manifestado la mecánica o la construcción de maquinaria o la nueva física del cine mundo —que se nos han venido encima sin nuestra consciente aportación, imponiéndose ahí y superándonos—, nos harán percibir con claridad eso que en ellos es Naturaleza? ¿Cuándo la sociedad llegará a un punto en el cual dichas formas, o aquellas que sirvan de ellas, se muestren como formas naturales [...]?³

Y en cierta forma el cine, o más bien una importante parte de él, se ha servido de esta maquinaria para mostrarnos un sentir que busca sus orígenes y se pregunta por el puesto del hombre en el cosmos, recordando a Max Scheler, el gran pensador que hoy parece olvidado. Testimonio de ello puede hallarse en cualesquiera de los países que lo hayan proyectado en sus películas.

Nos referiremos, para una mayor concreción y en relación con el cine moderno nacido en la última posguerra mundial, al llamado neorrealismo italiano, en particular a Roberto Rossellini, de quienes tantos creadores se sienten herederos:

Y así la escuela donde se nos aparece más fiel la esencia de este arte es en el cine italiano de la postguerra. Ya se venía preparando por todo el cine europeo, que fue en sus comienzos *realista* siempre. Mas de un modo deliberado, premeditado, con una voluntad de estilo. Mientras que el cine italiano al que nos referimos apareció al final de la gran guerra rompiendo el gran silencio de Italia, abandonándose a la vida y dejándose llevar por ella. Y esto es la suprema calidad del arte: cuando parece abandonado a su elemento, cuando parece *Poseído*. En literatura cuando leemos un libro sin conciencia de estar leyendo; en la pintura cuando olvidamos que el cuadro está pintado y penetramos dentro de su espesor y pasa de ser una superficie adamada a ser interior maravilloso un medio de nuevo donde ingresamos. El arte alcanza su perfección, como tal vez todo lo humano, cuando entrega sus armas a fuerza de haberlas usado, cuando parece no existir.⁴

En 1944, tras la guerra, todo estaba destruido en Italia. Habían desaparecido los productores, pero paradójicamente se gozaba de

una libertad inmensa en la que toda iniciativa era buena; y sucede que un arte que depende del dinero y la técnica acaba produciéndose casi experimentalmente y generando un universo de obras importantes, no solo en el plano cultural, sino también en el comercial:

No parece haber artificio en ese cine italiano. No había actores ni actrices al pronto —en ese momento Ana Magnani no era considerada la gran actriz que devino posteriormente—. Apenas argumento. Ningún decorado. La calle, la ciudad; el paisaje no es en sí mismo sino visto desde una carretera o desde un cuarto de fonda; una ancha plazuela de Roma y una casa de vecindad, el patio de una iglesia parroquial como en *Roma città aperta*, la gran revelación [...] Una de las escasas originalidades de la postguerra fue la de hacer aparecer lo anónimo, el hombre sin más. *Ecce homo* dio el cine italiano o, más modestamente *noi siamo così*. Nosotros somos así. Y tenía la fragancia y la fuerza propia de aquellas expresiones que rompen un largo silencio.⁵

Era una mirada amorosa hacia el prójimo, a *l'uomo qualunque*. Esa mirada de los diversos *registas* «consiste en acompañar a un ser, en todos sus andares, sus impresiones y que en su cotidianidad adviene algo y que de golpe lo zahiriera profundamente en un momento preciso en el que se encuentra libremente en un mundo sin esperar lo que acontece».⁶ El trasfondo de la guerra y las relaciones, las rupturas que produce en las amistades e idilios de los héroes anónimos de la contienda en Italia y que muestra con admirable mirada en los diversos episodios de *Paisà*. En cierta forma, vista como documento, refleja seis historias sobre la liberación italiana. La primera se centra en el desembarco y la relación que se quiebra entre una joven de la isla y un soldado americano; otra, en Nápoles, en la relación de un soldado americano de color y un niño. Más allá de toda ternura, se muestran las necesidades de un pueblo expresadas en las palabras del niño al soldado: «Si te duermes te robo las botas», como así sucede. La prostitución como consecuencia de la carestía de la guerra en el episodio romano y el juego de tiempos que no se armonizan. A través de un *flash back* se nos muestra que aquella relación pudo ser de amor, mas la vorágine bélica ahoga la posibilidad de encuentro. Ese espíritu de la sencillez franciscana —que de nuevo irradió en el poético film *Francesco guillare di Dio*—, solventada en el encuentro en un convento de la orden, entre los representantes —católico, judío y protestante— que acompañan al ejército americano y que parecen anunciar el diálogo incoado años más tarde por el papa Giovanni —tan admirado por Pasolini, que este le dedicó su película *Il vangelo secondo Mateo*, la cual suscitó una gran polémica al ser un marxista quien plasmara la más hermosa versión sobre la vida de Cristo, a la que respondió Jean Paul Sartre: «Pasolini tenía razón, el marxismo nunca se planteó el significado de la historia de Cristo. Marx tampoco la solventó».

Los dos últimos episodios de *Paisà* son un canto a la resistencia *partigiana* en Florencia sobre un trasfondo de amor y el norte de Italia, con la escalofriante secuencia final, en la que, aprovechando el

5. *Idem*.

6. Bergala, A., «Roberto Rosellini et l'invention du cinéma moderne», en Rossellini, R., *Roberto Rossellini, le cinéma révélé*, París, Flammarion, 1984, pág. 46.

tiempo atmosférico y sus efectos sobre la laguna, se rodaron los fusilamientos sobre las barcazas, con lo que se logró un efecto estremecedor. Las historias que sirven de motivo para cada uno de los episodios irán avanzando paralelamente al progreso de la liberación del país, y establecerán una peculiar y receptiva relación humana entre los G.I. del ejército americano y el pueblo italiano.

Siempre hay una intervención extraña, diríase beligerante, que trastorna el acontecer de la vida en la llamada trilogía neorrealista. Es el nazismo, y la guerra aneja a su ideario, lo que produce las catástrofes, y los héroes se sacrifican a la par que elevan la naturaleza humana que se revela a través de ellos. Podemos recordar aquí el pensamiento de María Zambrano, para quien las ideas son ventanas a la vida; pero el ser humano no puede ser sometido a la idea, ser esclavizado por ella. Quizá sea buen ejemplo de esto *Germania anno zero*, el film rodado por Rossellini en la ciudad de Berlín en ruinas tras la derrota, con unos habitantes que todavía viven la pesadilla sin medir sus consecuencias, dado que el ideario todavía no se ha borrado —«el vientre del monstruo no es todavía estéril», afirmaba Bertold Brecht—, un film donde todo el horror del *nazismo* se desvela sin estridencias. Y dado que el atentado a la vida no es solo el de una doctrina que afirma que los enfermos deben ser eliminados y mueve al niño protagonista a procurar la muerte de su padre con la idea de liberarlo. Cuando pretende que se le comprenda por su acción, tan solo halla un abandono que le conduce al suicidio. Hondamente, en su inocencia de niño, no se ha apagado la pequeña llama de la moral y es esa contradicción la que le conduce a su decisión final. El final escalofriante ha quedado precedido por la secuencia en la que un gramófono, objeto de estraperlo y olvidado, repite en el desierto abandono de las ruinas uno de los discursos de Hitler aclamado por un pueblo, hoy vencido, en un estadio de Múnich.

En esta primera época el neorealismo contempla, ante todo, a los seres del pueblo y su problemática ética y social, que nos sume en la contemplación de un aspecto del pueblo que parecía iniciática, ya que el ser humano se refleja en sus condiciones de trabajo. Inolvidable el camino de la búsqueda de la bicicleta robada del operario con su hijo de la mano. En *Ladri di biciclette* de Vittorio De Sica, la cámara se desplaza y nos muestra los pequeños mercados de la ciudad, sus burdeles, sus *trattorias*, la calle habitada por esos seres anónimos que no son tales, puesto que hay en este universo un hálito que acoge y eleva sus presencias. O el universo de la infancia —*Sciuscià*— olvidada en las cárceles, regidas estas por un orden mafioso a imagen del exterior y en el que el único vuelo de libertad semeja ser el del caballo que galopa libremente en su secuencia final. La huelga de pescadores en Sicilia queda reflejada como una ópera trágica en la realización de Luchino Visconti *La terra trema*, donde la belleza de sus imágenes se engarza en una contemplación a modo de ópera marxista que amplía el sentir de este suceso.

Todo este realismo no busca extasiar al espectador, puesto que, lejos de los elementos significantes del cine clásico, el film no es un fin en sí mismo, sino que lo que ofrece es el desvelamiento de una realidad para llegar a descubrir la verdad que encierra. Se conjugan dos miradas: la del autor, que muestra su propia observación, su propia moral, su visión particular de las cosas, y la del espectador, que aporta su propio universo. Significa despertar de un sueño y descifrarlo, como afirmaba Eric Rohmer en su visión de *Stromboli*, «en medio del transcurso el film ya estaba convertido y había cambiado de óptica». Y en ese cine se da la revelación de una verdad oculta en nuestra realidad:

Un solo plano no es necesario que sea bello, e incluso poco importan las proporciones objetivas del edificio, sino que todo sucede en los movimientos subterráneos y conjuntos del alma del protagonista y la del espectador [...] ese movimiento subterráneo, secreto, imprevisible —sin las cuerdas de la dramaturgia clásica— que opera de forma latente en sus personajes en contacto con la realidad de las cosas *tal como ellas son* hasta el momento que van a bascular cuando menos se nos espera en una verdad repentinamente revelada pero que no consiste verdaderamente en un punto cualquiera del film: *Yo no diría el punto*, decía Rossellini, *sino la espera*.⁷

Con *Stromboli* se inicia la segunda etapa de Rossellini, la del realismo interior. Anteriormente había rodado un corto, *La voix humaine*, basado en un relato de Jean Cocteau, que era un homenaje a Ana Magnani y que le conduce a la experiencia de lo que él define como cámara microscópica: la «cámara nos puede llevar de la mano y llegamos a descubrir cosas que el ojo no podría percibir». Sigue al personaje más allá del escenario, en sus pensamientos secretos, llegando incluso a aquellos de los que no tiene consciencia. Asistimos a un espectáculo en el que la protagonista se da a sí misma, con la aportación del director y el paisaje, una aproximación moral que deviene un hecho estético. Es el método que aplicará en adelante, sobre todo en las películas protagonizadas por Ingrid Bergman tras la recepción de la carta que le envió: «Yo he visto sus películas, *Roma città aperta* y *Paisà*, y los he amado mucho. Si tiene necesidad de una actriz sueca que habla muy bien el inglés, que no ha olvidado el alemán, que no es muy comprensible en francés y que, en italiano, solo sabe decir “ti amo”, estaría dispuesta a venir a hacer un film con usted». De la unión de Rossellini e Ingrid Bergman surgió uno de los mayores escándalos, debido a la relaciones sentimentales con la actriz, más allá de las cinematográficas, y el posterior divorcio de ambos, lo que condujo, por una parte, a una reacción en contra de los hechos por parte de la sociedad estadounidense que llevó anejo un histerismo y alcanzó al Senado y, por la parte italiana, una feroz crítica debido a la separación del director de la actriz Anna Magnani.

Su cine en lo inmediato no fue comprendido, pero más tarde se descubre, para los críticos de la revista *Cahiers du Cinéma*, como el

7. Begarla, A., «Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne», en Rossellini, R., *Roberto Rossellini, le cinéma révélé*, op. cit., pág. 11.

8. Moullet, L., «Entretiens avec les Cahiers du cinéma (1954-1966)», en Rossellini, R., *Roberto Rossellini, le cinéma révéle, op. cit.*, pág. 153.

9. Zambrano, M., *De la aurora*, Madrid, Tabla Rasa, 2004, pág. 61.

10. Bachelard, G., *El agua y los sueños*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1954, pág. 91.

creador del cine moderno. Según Roland Barthes, la modernidad es esa «conformidad entre la representación y la cosa representada», y el de Rossellini es un cine despojado de todo efecto literario; diríamos que en él prima la simplicidad. Como anuncia Luc Moullet, en el cine se da una cooperación, «ya que el film se ofrece al espectador como holocausto para poder lograr una obra de arte... y es el triunfo de esta operación quedará constituida por el film más el espectador... Ahora el film en sí mismo no es sino un medio y no un fin que anteriormente la totalidad de la obra de arte».⁸

En esa creación donde la mirada adquiere una visualización esencial podría integrarse la concepción de Zambrano:

Tiene la mirada que sale de la noche —de esa de la historia también— una disponibilidad pura y entera, pues que no hay en ella sombra de aidez. No va de caza. No sufre el engaño que procura el ansia de *captar*. La tiranía del concepto, que somete la libertad con el cebo del conocimiento, la acecha cuando todavía flota en la mar de las aguas primeras. Aguas que no son para el que solo a medias vive, las de la noche suya, de la que no puede salir a fuerza de querer, la voluntad entonces sustituiría a la libertad dejándola aprisionada.⁹

Esa mirada no conceptualizada permite tanto al creador como al espectador una libertad en su concepción. Más concretamente, se hace cocreador al interiorizar las imágenes del film en su visualización:

La imaginación no es, como lo sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que *cantan* la realidad. Es una facultad de sobrehumanidad... Un hombre debe ser definido por el conjunto de las tendencias que lo impulsan a sobrepasar la condición humana. Una psicología del espíritu en acción es automáticamente la psicología de un hombre excepcional, la psicología del espíritu que intenta la excepción: la imagen nueva injertada sobre la imagen antigua. La imaginación inventa algo más que las cosas y los dramas, inventa la vida nueva, inventa el espíritu nuevo, abre los ojos que tienen nuevos tipos de visión, Verá si tiene «visiones». Tendrá visiones si se educa en las ensoñaciones antes de educarse en la experiencia, si las experiencias vienen después como prueba de esas ensoñaciones.¹⁰

Stromboli, el nombre de una pequeña isla italiana, es el título que inicia lo que podríamos llamar un segunda época en la creación de Rossellini, la de un realismo que tiende más a la interiorización del alma de sus personajes —más precisamente en la protagonista, Ingrid Bergman, que es la que asume esa labor en las películas realizadas en ese período—. Rossellini se interesa por el tema del cinismo en la posguerra. Karin juega con el sentimiento de amor de un soldado pobre y de carácter primitivo y lo esposa para huir de un campo de refugiados, ignorando el destino de esa isla donde se siente asolada y sin comunicación con sus habitantes —inolvidable la

secuencia en la que pretende acercarse a un niño que huye de su presencia—. Al percatarse de su embarazo y de la brutalidad del marido se siente más hondamente prisionera que en el inicio, rodeada de una tierra sin vegetación, y decide huir; mas el destino parece oponerse bajo la erupción de un volcán que se cruza en su huida hacia un pequeño puerto situado al otro lado de la isla. Rota por la fatiga, aturdida por un horror primitivo, «en una desesperanza animal, inconscientemente invoca a Dios —sostiene Rossellini—. *Dios mío*, es la invocación más simple, la más primitiva, la más común que puede salir de la boca de un ser invadido por el dolor. Esta puede ser maquinal o la expresión de una verdad muy alta. En un caso como en otro, es siempre la expresión de una mortificación profunda y que puede ser también el primer resplandor de una conversión».¹¹

11. Rossellini, R., *Roberto Rossellini, le cinema révéle, op. cit.*, pág. 51.

12. *Ibidem*, pág. 76.

El mundo crítico desconoció el significado que para el cine tenía esta nueva etapa y consideró el film como una especie de traición al neorrealismo de su primera época, pero debemos recordar que el cine de este maestro nunca fue aceptado en su primer momento.

Europa 51, que fue su siguiente film, subraya los valores de una burguesía ajena a su entorno e incluso a su propio interior, puesto que en él se produce la catástrofe: el hijo, reflejo del mundo adolescente de la familia, se suicida al creerse abandonado, y este suceso es lo que hace tomar conciencia a la madre —interpretada por Ingrid Bergman— del universo que la rodea. En este drama se halla el origen de su transformación y su entrega a los olvidados, los que habitan los márgenes de la ciudad. Inicia así una acción social siguiendo los consejos de un pariente, intelectual comunista, pero irá superando sus sentimientos hasta trascenderlos en una mística personal de la caridad más allá de las categorías políticas, morales o religiosas, y que en cierta forma nos recuerda a Simone Weil. Cuida hasta la muerte a una prostituta y ayuda en su huida a un joven criminal, hechos en los que se basa la condena de sus congéneres y su consiguiente aislamiento psiquiátrico, al ser considerada su conducta como contraria a las normas vigentes de la sociedad que representa: «En un siglo que está dominado por la ciencia y sabemos como ella es imperfecta, que tiene unos límites talmente atroces —yo no sé hasta que punto se puede confiar en ella—. Es el tema del film. Mi idea es muy clara: San Francisco, el film que sobre él he realizado y Simone Weil, fueron su origen».¹²

Y no se trata de demostrar sino de mostrar, a través del rostro de un alma —tan precisamente delineado por la presencia de Ingrid Bergman—, el universo espiritual, que nunca más ha logrado tal luminosidad en el arte del cine.

Antes de Rossellini, en el llamado cine clásico, se seguían unas normas, de forma que todo estaba condicionado a un plan de trabajo —quizá podríamos señalar que, en resumen, todo estaba

13. *Ibidem*, pág. 30.

14. Zambrano, M., *Notas de un método*, Madrid, Mondadori, 1989, pág. 32.

razonado—. En el neorealismo todo muestra *sentido*. Puesto que el cine, para esta pléyade de creadores, «tiene la función de situar a los hombres frente a las cosas y las realidades tales como ellas se presentan y donde fluye ese instante milagroso en el que, de repente de la materia inanimada nace misteriosamente la conciencia».¹³

Viaggio a Italia ha sido considerada como una de las películas que más hondamente reflejan el cine moderno (en España se tituló *Tè querré sempre*, creemos que inadecuadamente). Su estreno en París con un montaje que no obedecía al de Rossellini, produjo la protesta y consiguiente comunicación por parte de François Truffaut al director, de quien más tarde fue asistente, y se procedió a buscar una versión original, que hallaron en la filmoteca francesa en la época en la que su director era Henri Langlois. El film íntegro fue proyectado en una pequeña sala con la asistencia de una legión de críticos de la revista *Cahiers du Cinéma*, que más tarde devinieron directores de renombre —como el propio Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol—, y su aportación crítica y creadora al cine fue decisiva para el desubrimiento de lo que André Bazin denomina el *cinema d'auteur*. Partiendo de su visión del cine italiano redescubren el universo del cine, le otorgan una renacida mirada y, desde esa nueva perspectiva, redescubren a Hitchcock, Preminger, Nicholas Ray y tantos otros a los que hasta el momento nadie se atrevía a considerar maestros —ni su cine, como obras de arte.

Viaggio a Italia cierra la trilogía de los viajes interiores en los que su protagonista, la mujer, reflejada de nuevo en Ingrid Bergman, semeja buscar o encontrarse en esa concepción que Zambrano denomina «el camino recibido», en el cual:

[...] su trascendencia viene tan sólo de su cumplimiento en seguir... una cierta música, un ritmo, una melodía que el guiado tiene que captar siguiéndola... por esta especie de música, nunca del todo audible, el misterioso guía arrastra a su seguidor por una especie de irresistible seducción, con una violencia que va en aumento según sube la escala del alma y de la mente y... que puede hacerse sentir de repente poniendo al sujeto frente a una insoslayable necesidad de entrar a cuyas puertas ha sido llevado: un lugar que no sabía... y no se entra en él sin que el corazón se haya movido y que la mente obedezca. Sólo cuando el corazón ha desfallecido a pique de anonadarse y se alza luego, hace seguir a la mente sus secretas razones.¹⁴

El inicio de ese film se caracteriza por una doble vertiente, pues se va descubriendo un país en el que su aparente belleza se nos irá manifestando al ir trascendiéndola, más un sentir que también se revela poco a poco a través de los secretos del corazón de esos dos viajeros a los que, en el inicio, todo parece separar. El viaje se centra en el sur, concretamente en Nápoles, donde Rossellini rodó uno de los episodios del film *Paisà*: «Esas pobres gentes que vivían una vida espantosa, en la cual se sentían como si no fueran nada, con la esperanza de la vida eterna, esa esperanza de presentarse ante Dios

dignamente, como seres humanos, era algo que arrancaba las lágrimas. Se nos dice que es paganismo... pero tenía un sentido infinitamente más profundo».¹⁵

A la par que el espectador, la pareja protagonista inicia desde ese centro diversos viajes en desiguales direcciones: hacia Pompeya, donde descubrimos la pareja calcinada por el volcán en el momento del amor, las imágenes de su museo sorprendidas en el aire de su movimiento, el mar en un viaje de ida y vuelta hacia Capri, y conjuntamente la procesión y la fe de un pueblo expresada en sus gestos... «No hay que olvidar que Nápoles es la única ciudad en el mundo en la cual el milagro tiene una fecha fija, el 19 de septiembre, el milagro de San Genaro. Y ¡atención a San Genaro! Si no hay milagro se le insulta, ocurren eventos espantosos. ¡Es esta poderosa fe la que sustenta todo».¹⁶ Es como si la realidad mostrase unas entrañas que pasan desapercibidas a primera vista y se integran tanto en el interior del espectador como en los personajes del film que se adhieren a ese encuentro de amor que ha supuesto el itinerario. El espectador es transportado porque ha sido *portado*, las imágenes se han dinamizado y es, como sugiere Novalis en sus *Himnos a la noche*, que trasfiere su sueño *acunado* al sueño *conducido*.

Mas lo que hemos descubierto en el cine de Rossellini es que se compone de una serie de actos que son los gestos, los cambios, los movimientos físicos que, a la par de la visión realista, deviene un documento, y la evolución hacia una conciencia «que es la esencia misma de lo real humano». También de unos paisajes que se van atravesando, y donde cada uno trasciende todavía más hondamente en el pasar del personaje:

El universo rosselliniano es un universo de actos puros, insignificantes en sí mismos, mas preparando... la revelación repentinamente ébluissante de su sentido. Y así fluye ese milagro de *Viaggio in Italia*, invisible a los dos héroes del film, casi invisible incluso a la cámara, quedando ambiguo (pues Rossellini no pretende que sea un milagro, tan sólo el conjunto de gritos y movimientos del pueblo ante la procesión lo hace parecer como tal), pero en su choque en la conciencia de los personajes provoca inopinadamente la precipitación de su amor.¹⁷

Ingrid Bergman admiraba en la lengua italiana «cómo es llamativo que vosotros los italianos digáis siempre que todo es bello o feo, jamás que es bueno o malo». El cine de Rossellini delinea un dibujo y la pintura es una llamada al espectador —e incluso a los personajes para poner término al cuadro, siguiendo las pautas de la pintura moderna, sobre todo a partir de Picasso—. Y así la belleza adquiere una categoría estética que implica, como lo refleja el idioma del país —el más cercano a la música, según Godard—, una categoría ética. El neorrealismo no acumula apariencias, sino que despoja la realidad de todo aquello que no es esencial y ello implica «lograr la totalidad con la simplicidad».¹⁸

15. Rossellini, R., *Roberto Rossellini, le cinéma révéle*, op. cit., pág. 69.

16. *Idem*.

17. Bazin, A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1987, pág. 355.

18. *Ibidem*, pág. 356.

19. *Ibidem*, pág. 302.

Otra vertiente del neorealismo se nos muestra en Vittorio De Sica, en sus primeras creaciones, como *Sciuscià*, donde el universo de la infancia carcelaria queda expuesto sin ninguna concesión y parece anunciar esa obra maestra que es *Ladri di biciclette* y que, paradójicamente, adquiere vigencia en el mundo de hoy, trascendida su inmediata significación de presentar el universo del proletariado o el problema del paro y la dificultad de la supervivencia en el mundo inmediatamente posterior a la posguerra. La actualidad de *Ladri di biciclette* reside en esa lucha del hombre contra un azar o un destino en el que se ve atenazado, ocasionado por el robo de la bicicleta —el útil de su trabajo—, en la búsqueda del ladrón, en compañía de su pequeño hijo, y en la ineficacia de las organizaciones de un sistema llamadas en principio a auxiliar. Se muestra el orden social, reflejado tanto en los sindicatos como en una Iglesia absorbida por una burocracia caritativa —uno de los momentos más emocionantes del film es cuando, tras la irrupción de una tormenta que obliga a la pareja protagonista a refugiarse bajo un pórtico, unos seminaristas se muestran indiferentes e incluso hablan en otra lengua.

Al final, como solución y como trasfondo, ese partido de fútbol, cual si el espectáculo alejase de los problemas cotidianos, hace imaginar al protagonista que está protegido de toda vigilancia, aleja a su hijo y aprovecha el momento para realizar el mismo acto que le impidió la continuación de su trabajo, robar una bicicleta de un conjunto de ellas abandonadas por el público. Mas el ser sorprendido en presencia de su hijo otorga al film una dimensión que supera esa visión de la imposibilidad de honestidad en un mundo corrupto:

La presencia del niño es la huella de un genio del que no se sabe en definitiva si es del escenario o de la puesta en escena, pues que es él quien da a la aventura del obrero una perspectiva moral individual que trasciende el sentido social... el niño se limita de hecho a seguir al padre casi corriendo a su lado. Pero es él, el testigo íntimo, el coro particular hilvanado a la tragedia... la complicidad que se establece es de una sutilidad que penetra hasta sus raíces de la vida moral. Es la admiración que el niño como tal siente hacia su padre y la consciencia de ello lo que confiere al final del film su grandeza trágica. La vergüenza social del padre sorprendido en el robo y abofeteado no es comparable a la de tener como testigo silencioso a su propio hijo... ese instante es de una crueldad casi obscena... Es necesario remontarse a las mejores películas de Charlot... Sería indigno de film ver en el gesto final del niño dando la mano a su padre el ver una concesión a la sensibilidad del público. Esta aventura marcará una etapa definitiva en las relaciones entre padre e hijo, algo así como una nueva pubertad. Antes era un dios para el hijo, lo admiraba. Las lágrimas que vierten caminando juntos, moviendo sus brazos, son la desesperanza de un paraíso perdido. El gesto más grave que caracterizará sus relaciones de padre e hijo... ahora son iguales.¹⁹

La creación neorrealista de Federico Fellini otorga una nueva dimensión de trascendencia al neorealismo sin olvidar esa influen-

cia de Roberto Rossellini de quien fue guionista y, a la par, ayudante de dirección:

Rossellini tenía otra vocación, otra relación con las cosas, aceptaba *lo que había* y ahí residía su extraordinario talento; lograba fotografiar las cosas, el aire, la luz y conferirles algo de suceso único, hasta cuando había un fondo narrativo más fuerte... El neorrealismo es él y nadie más que él, y el resto es pura charlatanería, las calles de Florencia, la impresión de que algo similar acontecía. Por otras calles, en las películas de Dreyer, también se encuentran esa atmosfera de milagro, una realidad recién nacida, *nunca vista*, que te obligaba a ver con otros ojos...²⁰

20. Fellini, F., *La dulce visión*, Madrid, Gallo Nero, 2013, pág. 52.

21. *Ibidem*, pág. 59.

Si Fellini se declara discípulo de Rossellini, más unido a su disponibilidad neorrealista, al mismo tiempo reinventa un personal universo de carácter visionario. El recordar al director danés Dreyer subraya esa dimensión de misterio enraizado en su creación.

Cierto que el cine de Fellini respira libertad, frente a su naturaleza técnica que tantas veces ha sacrificado la artística:

[...] con esto quiero decir que al cine le ha costado mucho librarse de un cierto tipo de condicionamiento que obligaba al autor —que deseaba expresarse con la libertad de un pintor o de un escritor— a vérselas con los guardianes del umbral que creían saber lo que el público quería... Yo quedé marcado por las lecciones de Rossellini en *Paisà*, en aquella época era guionista de profesión... su gran cualidad residía en su inmensa capacidad para rodar con la misma desenvoltura, libertad, dominio y audacia en las condiciones más difíciles... fue como un acróbata que enseña a un aprendiz cómo debe y cómo no debe agarrarse uno a la barra, si hay que mirar o no hacia abajo al pasar de un trapecio a otro.²¹

Il Vitelloni ya trasluce una mirada que se vierte en la burguesía de una ciudad de provincias, pero cuya puesta en escena obedece más al cine tradicional que al neorrealismo. La presencia de los diversos personajes reflejan una juventud que busca en sus diversiones el olvido inmediato de su porvenir y sus continuos pasajes muestran un mundo que gira alrededor del tiempo con los mismos matices y sin apertura hacia el futuro. Es su conducta la que crea ese encierro en el que quedan cercados; es el mundo de la burguesía que tan hondamente ha recreado Cesare Pavese y que anuncia, en cierta forma, el cine de Antonioni.

En la recreación de la ciudad, Fellini recuerda su propia juventud y la necesidad de abandonar aquel mundo, tal como lo hace uno de sus protagonistas, Moraldo, interpretado por Franco Interlenghi, quien solo siente una verdadera ternura por el niño que trabaja en la estación de ferrocarril, que no sabe responder sobre el destino de su huida y a quien vemos en un hermoso plano final caminando equilibradamente sobre un raíl con un farol en la mano, la luz, quizá alegoría de la luz como equilibrio en la vida.

22. Benjamin, W., *Escritos sobre cine, op. cit.*, pág. 347.

23. Zambrano, M., *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 1990, pág. 64.

Pero la genialidad creadora de uno de los más universales artistas del siglo xx —junto con Pablo Picasso y Joan Miró, en pintura, o Ígor Stravinski, en música— fluye con ese mundo que en su origen nos recuerda a Charlot y, en cierta manera, a Franz Kafka —considerado junto con Carl Gustav Jung como uno de sus maestros por el propio Fellini: «Chaplin tiene en sus manos una verdadera clave para interpretar a Kafka. Igual que Chaplin ofrece situaciones en las que de manera única, se ensalza el ser expulsado, el quedar desheredado, todo lo que es eterno dolor humano, con las particulares circunstancias de la vida actual».²²

La strada representa ese cruce de caminos donde afloran como afluentes otros que se ignoran o que pretenden ignorarse, y por ello se revelan, como una llama olvidada, esos seres que semejan habitar lo que María Zambrano denomina los vacíos de la historia. Puesto que el tiempo oculta su trascorrir, quedan fijos en ese origen que no se desliza en el tiempo y que la pensadora quiere, en su sentir la piedad, darles un nombre:

Los bienaventurados son seres de silencio, envueltos, retraídos de la palabra. Salvados de la palabra camino van de la palabra única, recibida y dada, sida, camino de ser palabra sola ellos. Envueltos como capullos, irreconocibles, lentos. Mas la lentitud resulta engañosa para quienes desde fuera los mira, y todos los miran desde fuera en principio. Es necesario darse cuenta de estos seres sin más, formas, figuras del ser, categorías, pues, del ser en el hombre camino de atravesar la última frontera. Seres del silencio, sufrientes todos, pasivos pero no herméticos. Blandamente están ahí, tan inmediatos y remotos a la par. Para acercarse a ellos hay que participar en algo de la simplicidad que es su condición, la simplicidad que los ha tomado para sí.²³

Gelsomina queda hondamente relacionada con la actriz Giulietta Massina. «Ella es una actriz singularmente dotada para expresar con inmediatez el estupor, la turbación, el júbilo frenético y las cómicas melancolías de un payaso, una auténtica *clown*... y justo a su vera en contraste una sombra maciza y oscura, Zampanò».²⁴ Esa creación tiene una influencia chaplinesca y a la par circense, pues no puede dejar de olvidarse la admiración de Fellini por el universo circense y el film de Charlot *El circo*.

Más allá de todo ello o en ello nos devuelve el poder de la mirada, esa nueva sensibilidad, ese nuevo talento que nos reveló el cine, aquí tan patente en el lenguaje del rostro, aquí del de la protagonista que nos habla con su mirada. Y al mismo tiempo la recuperación del gesto, del lenguaje originario que revelaba los hallazgos anteriores a la palabra:

Antes de que la palabra fuese colonizada, habría sólo palabras sin lenguaje propiamente. Palabra, palabras como las no destinadas, como las palomas de después, al sacrificio de la comunicación, atravesando

vacíos y dinteles, fronteras, palabras sin paso de comunicación alguna ni de notificación. Palabras de comunión.²⁵

En estas películas de Fellini oímos y escuchamos a través de la visión. Nos recuerdan estos personajes a aquellos que surgen en los umbrales de alguna de las obras de Fiódor Dostoyevski, como el príncipe Myshkin —en *El idiota*, tan influido por el *Quijote*— o Sonia y Aliocha (de *Crimen y castigo* y *Los hermanos Karamazov*, respectivamente). Y es que el trasfondo de todo el universo social que fluye en el neorrealismo se trasciende a través de los medios a lo personal, es un realismo que irá más allá todo naturalismo, de lo psicológico, irá más allá de una conceptualización de la realidad para adentrarse en una concepción que, sin olvidar las ambigüedades de toda existencia, se abre al misterio, tal cual ya expresamos; pero en ello Fellini es el realizador que irá más lejos dentro de esta estética, puesto que se sitúa al otro lado, en un más allá, en un sentir lo inexpresable.

Cada detalle —el vestido, el paisaje, la forma de caminar—, en acuerdo o desacuerdo con el personaje, deja su huella. El encuentro de Gelsomina y el loco Zampanò —inolvidable equilibrista en la ficción— es una imagen de la vida, en la que hay que mantener un equilibrio sobre los vacíos. Él lleva alas en su representación y es la pequeña piedra la que le sirve como argumento de que todo tiene un sentido, y a la pregunta de ella, le responde: «quizás Dios lo sabe». Hay una callada ternura en la comunicación entre ambos y la muerte violenta del loco anuncia la de la propia protagonista. También la comunión es expresada en la música. No solo la de Nino Rota, en cordial y armónico acuerdo en las películas del realizador. Esa música se interioriza y se comunica, de ahí la trompeta, que reflejará el encuentro, y la melodía que se escucha en esa mirada final de Zampanò hacia lo alto en el recuerdo de una Gelsomina, ausente y a la par presente, puesto que «sólo los astros lejanos, puros, mientras sean inaccesibles a su colonización, le proporcionarán la imagen real de un ser idéntico a su vida; inocente como si sólo hubiera sido creado sin tener que nacer».²⁶

Il bidone sobresale por la imagen de esa profunda actuación del actor Broderick Crawford, sobre todo, en su rostro final, que le desenmascara su falsa identidad de prelado frente a la joven con muletas, la cual refleja esa inocencia de los desvalidos y que le pide su bendición; y más tarde, en su abandono, agonizando al borde del camino y percibiendo las luces del alba, con su voz, que no es escuchada por los caminantes, campesinos y niños que llevan garbillas de leña y cuyas alegres voces lentamente se alejan, cual ángeles que pasan.

Le notti di Cabiria representa la más honda madurez en este período de creación. Los diversos episodios del film adquieren una autonomía en sí mismos. Y todos parecen converger hacia la aparición del personaje y el enigma interpretado por el actor François Perier, que

24. Fellini, F., *La dulce visión*, op. cit., pág. 128.

25. Zambrano, M., *Claros del bosque*, Madrid, Alianza, 2019, pág. 108.

26. *Ibidem*, pág. 91.

27. Bazin, A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, op. cit., pág. 343.

28. *Ibidem*, pág. 344.

otorgará el sentir final de una criatura, inolvidablemente interpretada, al igual que Gelsomina, por Guiulietta Masina, que vive un mundo hostil y brutal. Si en *La strada* se reflejaba el universo de los márgenes de las ciudades, ahora es en Roma y sus alrededores donde se sitúan los diversos personajes, que no representan forzosamente el mundo de la prostitución, sino más bien aquel en el que la brutalidad adquiere mayor hondura en las relaciones del hombre con la mujer.

Cabiria encarna una criatura más cercana a la realidad —quizá por la influencia de Pier Paolo Pasolini, que colaboró en el guion y conocía ese submundo romano—, y es más identificable que Gelsomina, más próxima a la alegoría. Es una persona que busca amor y desearía, en su sencillez, encontrarlo, y que queda burlada por el choque de la realidad con sus fantasías. Pero lejos de olvidar la realidad, Cabiria irá deslizándose en ella: cada etapa prepara la siguiente, pasando de la espera a la esperanza, y sentimos en cada una de ellas un trasfondo de la posible traición, burla o indignación, aunque descubrimos antes del inmediato final que la primera ya ha sido anuncio de la última con el desenmascaramiento del engaño supuestamente amoroso.

En su creación, Fellini nos ha ido conduciendo hacia el otro lado de la realidad, se rompen las apariencias y caminamos hacia la transparencia:

[...] el mundo ha pasado de la significación a la analogía, después de la analogía identificación a lo sobrenatural... la concordancia secreta de las cosas con un doble invisible en el que ellas se deslizan en cierta manera... y en este proceso de *sobre-naturalización*, Fellini nos sorprende con el angelismo de ciertos de sus personajes, cual si el estado angélico fuese en este universo la referencia última en el medio del ser... pero ello no significa que contradice el realismo, ni el neorealismo, sino más bien que lo amplía al trascenderlo en una reorganización poética del mundo.²⁷

Pero incluso en la evolución del film sigue un hilo invisible que hilvana las secuencias, donde las descriptivas —como la del convento en *La strada*— son las que adquieren una decisiva presencia; no hay estructura clásica en la que el héroe se destruye o salva: «Fellini parece haber recabado la revolución neorrealista, innovando el escenario sin ningún encadenamiento dramático fundado exclusivamente en la descripción fenomenológica de los personajes... que convierten en su bascular, para acabar a la manera de los icebergs cuyo centro de flotación se ha desplazado invisiblemente...».²⁸

Es en el final del film cuando Fellini logra el prodigio. Jugando con una increíble audacia nos hace creer que es la inocencia nunca perdida de una Cabiria reducida a la nada, despojada de su amor, de su dinero, de toda esperanza, la que le permite iniciar un camino de

retorno tras levantarse desoladamente... ¿hacia dónde? Comienza a escuchar una música de mandolinas y guitarras y un grupo de adolescentes que la rodean y pronuncian un saludo —*Buonna sera!*—, que en armonía con la música resuena como una palabra sagrada...

Pues que la música es desde un principio, lo que se oye, lo que se ha de oír, y sin ella, la palabra sola decae, adensándose. Camino de hacerse piedra, o asciende volatilizándose, defraudando. Gracias a la música, la palabra no defrauda, privada de ella, aun siendo palabra de verdad y más si lo es, se desdice. La música es prenda de la no traición, no existe en ella las buenas intenciones, y un solo fallo en la voz que dice revela la falacia, o denuncia el incumplimiento de la verdad... Aquel que la trae ¿qué es, quién es? Un ser remoto, una pura actividad de siempre. Y resulta imposible que alguna vez se vaya, que alguna vez no ha estado. Volverá... Volverá esa música que se aproxima al origen, al principio... Durará un instante toda ella. Un instante de eternidad, como el morir, el amor, como el nacer como el amar.²⁹

Y semeja que ella retorna a ese su ser originario en el que «la noche del padecer se aclara, el enjambre del sufrimiento se unifica. El sonido es uno sólo. El Ángel y se da a sentir él mismo borrándose».³⁰

En el rostro de Cabiria —espejo del alma— aparece la sonrisa. Fellini ha pulverizado lo que habría podido aparecer como artificial o simbólico:

[...] trascendiéndolo por medio de una puesta en escena absolutamente genial hacia un plano superior al identificarnos sorpresivamente con su heroína... cuando Giulietta Masina se mueve hacia la cámara y su mirada se cruza con la nuestra. Sólo en la historia del cine, Charlot ha hecho el uso sistemático de este gesto que condenan todas la gramáticas del cine. Y sin duda sería desplazado si Cabiria fijase sus ojos sobre los nuestros, dirigiéndose como una mensajera de la verdad. Mas la finalidad y fin de ese rasgo genial de la puesta en escena es que la mirada Cabiria transita varias veces hacia el objetivo de la cámara sin exactamente llegar a pararse. Las luces de la sala se encienden sobre esta maravillosa ambigüedad. Y Cabiria nos invita a seguirla en la ruta que ella reprende. Nos invita púdica, discreta, suficientemente incierta para que pudiéramos fingir de creer que se dirigía a otra parte; también suficientemente cierto y directo para alejarnos de nuestra posición de espectador...³¹

Quizá *La dolce vita* represente el film que ya cierra el universo del neorrealismo tal como hemos ido exponiendo, para encontrarnos en otra escala creativa en la que se irán integrando otros universos ciertamente renovadores pero que se sentirán herederos de aquellos *registas* de la posguerra italiana que buscaron la realidad y la encontraron, puesto que esta se les manifestó con una espontaneidad, frescura y trascendencia que semejava que ella misma era como un personaje que les desvela su alma. Así también lo sintieron otros, como los pertenecientes a esa corriente francesa llamada la *nouvelle*

29. Zambrano, M., *Claros del bosque*, op. cit., pág. 125.

30. *Ibidem*, pág. 127.

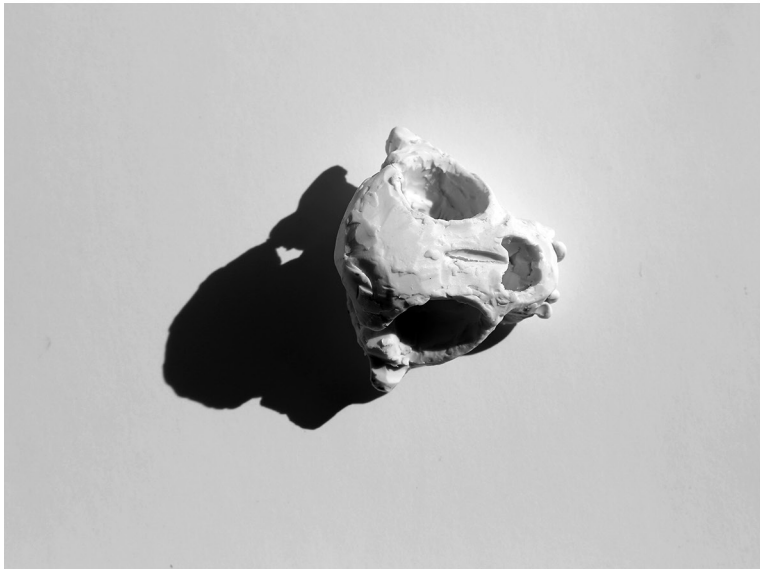
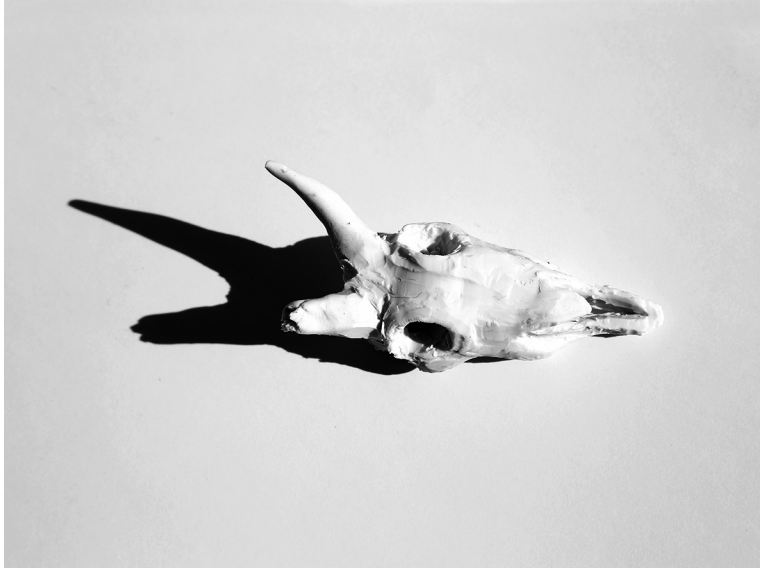
31. Bazin, A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, op. cit., pág. 345.

32. Zambrano, M., «El cine como sueño», *op. cit.*, pág. 207.

vague, que los consideró y proclamó como creadores del cine moderno. Sin olvidar tampoco la importancia que tuvo dentro de la renovación del cine el film de Orson Welles, *Citizen Kane*, que desveló, en sucesivos espejos, la evolución de poder y su paralela corrupción, expresada en un lenguaje innovador y que introducía también el misterio, puesto que la clave parecía residir en esa palabra, «*Rosebud*», repetida a lo largo de la trama y cuyo sentido la cámara fija en un largo *travelling* subjetivo entre todos los objetos empaquetados: el trineo de su infancia, ahora reflejo de la inocencia perdida.

El neorrealismo concibió una revolución en el arte cinematográfico, en su visualización formal, que se abre a la más honda revolución humanista y que en la actual visión de las películas se refleja como plenamente vigente. Tras la caída del fascismo y el nazismo, en plena crisis representada por el macartismo en América y en los inicios de la Guerra Fría, el cine italiano muestra al ser humano más allá de toda ideología. Si algunos han visto, no equivocadamente, una influencia marxista, ello no ha sido óbice para que tras la caída del comunismo este humanismo siga permaneciendo inmune desde una visión actual:

Pues que todos somos protagonistas. Es lo que se desprende de la más venerable y clásica lección sobre el asunto, la de la tragedia griega. Si a través de veinticuatro siglos, todos los hombres se conmueven cuando Edipo ya ciego se oye decir del coro que es *el más desdichado de los hombres*, es porque todo hombre alguna vez allá en el fondo de su alma se ha sentido ser *el más desdichado de los hombres*, verdadero *complejo* de Edipo... Y el cine viene a cumplir así, en este su imprevisto y esencial humanismo, esa función de los grandes autores dramáticos: estar ahí para acoger a todos los que les van con el cuento de sus vidas. Función misericordiosa entre todas, insustituible. Pues que todos necesitamos no sólo ver, sino ser, alguna vez, vistos y mirados; no sólo escuchar sino ser escuchados. Todos somos protagonistas, héroes de nuestra propia vida. El cine italiano de posguerra merece como divisa, aquel pensamiento de Leonardo da Vinci de su tratado de la pintura: *I necesario que la belleza sia per tutti e que el bacio sia per tutti*.³²



Reseñas

Reviews

Antonio Colinas

Elena CROCE / María ZAMBRANO, *Hasta pronto, pues, y hasta siempre. Cartas, 1955-1990*, edición al cuidado de Elena Laurenzi. Traducción de Ester Quirós, Valencia, Pre-Textos, 2020.

Un nuevo testimonio de y sobre la María Zambrano *interior*

A medida que pasa el tiempo han ido avanzando los estudios sobre la obra de María Zambrano y la edición o reedición de las obras de la autora, en especial con la progresiva publicación de sus *Obras completas* y también con algunas traducciones de las mismas. Italia es uno de los países que más atención ha prestado a Zambrano, seguramente por la honda relación que la pensadora tuvo con este país y en concreto por su estancia en la ciudad de Roma.

A esta relación con la ciudad y los amigos de entonces hace una muy directa referencia el libro que vamos a comentar, *Hasta pronto, pues, y hasta siempre. Cartas 1955-1990*, muy cuidada edición debida a Elena Laurenzi, estudiosa que no es la primera vez que ha dedicado su atención, con gran sensibilidad y rigor, a nuestra autora. Así, recordamos su edición italiana de esta misma obra *A presto, dunque, e a sempre. Lettere 1955-1999* (Milán, Archinto, 2015), pero también otras obras más teóricas, monográficas, como *Sotto il segno dell'aurora. Studi su María Zambrano e Friedrich Nietzsche* (Pisa, Edizioni ETS, 2012) o *Il paradosso della libertà. Una lettura politica de María Zambrano* (Milán, Mimesis Edizioni, 2018).

Por fortuna, ese mismo paso del tiempo ha ido reconfirmando que no existe una sola María Zambrano, sino varias, como la tercera — junto con las dos más señaladas: la filósofa y la política— a la que yo procuré aproximarme en mi libro *Sobre María Zambrano. Misterios encendidos* (Madrid, Siruela, 2019), en el que deseé poner de relieve, más allá de nuestra amistad, esa Zambrano más íntima, más apegada a lo sagrado y a una espiritualidad heterodoxa que sobre todo descubrimos en sus escritos más poemáticos, en su riquísimo epistolario, en sus diálogos personales o en las escasas entrevistas publicadas que concedió en vida.

Sin duda, hay otras Marías Zambrano y de ello es una buena muestra esta edición de Laurenzi, que, de manera muy viva, nos pone de relieve la entrañable relación que hubo entre ella y su

hermana Araceli con Elena Croce, hija del filósofo Benedetto Croce. En este libro, vida y obra —más vida que obra— salen a la luz en unos años traspasados por la realidad más secreta, que son los que María pasó en la casa y en el bosque de La Pièce, en la cercanía del Jura francés. La soledad, la enfermedad, la escasez de medios, las angustias diarias se nos muestran más aparentes que ese otro tiempo de *contemplación* que también se dio en ese espacio natural y que tan evidente es en una obra escrita precisamente allí, como es *Claros del bosque*.

Estamos, pues, ante la viva crónica de unas cartas enviadas desde un lugar muy concreto, exclusivo casi, aunque al comienzo y al final del volumen nos encontremos con cartas escritas desde lugares más provisionales, más de paso, como Trélex-sur Nyon o Ferney-Voltaire.

Las angustias diarias de esos años de soledad en La Pièce se ven, sin embargo, superadas por temas concretos tratados en las cartas que poseen un protagonismo primordial; así, la sólida y fiel relación entre dos amigas concordes y de alto nivel intelectual; las minuciosas peripecias en torno a la casa de La Ginestra, en las laderas del Vesubio; y la cálida presencia de otras amistades muy cercanas a Zambrano y relacionadas con Roma, como Diego de Mesa, Enrique de Rivas o Ramón Gaya.

Las cartas de Zambrano son más desbordadas y se abren con generosidad a su sentir y a su pensar; las de Elena Croce parecen más sometidas a la urgencia de sus ocupaciones, entrevemos en ellas más la relación intelectual y el afán de ayudar a su amiga y a tantas otras personas en los medios oficiales italianos. Este epistolario —puntualmente anotado por Laurenzi— nos aclara también algunos puntos de la biografía de Zambrano, bien generadores de confusión o mal enfocados.

Por ejemplo, la expulsión de las dos hermanas de Roma, motivada por las presiones del Ministerio del Interior, contra las que muy difícilmente tuvo que luchar Elena Croce, pero también políticos de alto nivel, como el mismísimo presidente de la República, Saragat. La nota 2 a la carta XX fija muy bien lo enrevesado y la dificultad del asunto. Desde el 14 de septiembre de 1964, cuando las dos hermanas abandonan Roma, hasta varios años después, los lamentables temas de la expulsión y el ofrecimiento de la casa napolitana laten en la correspondencia.

Muy clarificado queda también en esta correspondencia este último tema obsesivo y a veces no muy bien explicado: el del ofrecimiento por parte de la Universidad de Nápoles, y siempre con los buenos oficios de Elena Croce, de la casa de La Ginestra, en la que Giacomo Leopardi vivió algunos de sus últimos días, antes de irse a Nápoles, donde murió, en 1837. El ofrecimiento de la casa no va unido a la partida de las dos hermanas, sino a una lenta labor en el tiempo de

gestiones y presiones que, de manera muy viva, observamos sobre todo a lo largo del año 1969. Asimismo, se entiende que no hay rechazo por parte de las dos hermanas al ofrecimiento, sino que, por el contrario, a partir de ese año hay visitas de Araceli Zambrano a la casa y un seguimiento meticuloso a través de planos y de las obras destinados a cuidar al detalle esa cuarta parte de la casa que implicaba su división y que le estaba dedicada a las dos hermanas.

En esta correspondencia se encuentran apuntes sutiles sobre el temple liberal en el que desemboca la evolución ideológica de María Zambrano. Así, su alusión a su obra «cristiana, liberal, racional», a un pensamiento que «como el mío descubre nuevamente la libertad». Estas opiniones las emite al hilo de «las injusticias y el maltrato que en la URSS sufren los intelectuales». En este sentido, su liberalismo se identifica con el del padre de Elena Croce, con la «moral liberal» de Croce, y alude también a la mutua admiración de las amigas por sus padres («Nuestros padres, los últimos señores de la libertad»). Al respecto, recordemos también la evolución ideológica de Blas Zambrano antes de su muerte, en Barcelona.

Se arroja luz igualmente sobre el valioso y sorprendente manifiesto que Zambrano firma, en unión con algunos de los más altos intelectuales y artistas de su tiempo, en favor del rito latino y que dirigen al papa. Laurenzi publica la relación de todos los firmantes. Afirmaciones sobre su libro *Antígona* («un poema, quizás») refuerzan el carácter poemático de algunos de sus libros, diferenciados de los de ensayo trascendente o de los meramente literarios. Y aclarado queda también algún reparo a la segunda etapa de la *Revista de Occidente* y a uno de los hijos de Ortega, luego subsanado.

Se evidencia su buena relación con Soledad Ortega, que se ve reconfirmada en los años en los que, ya en Madrid, las dos mujeres se encuentran. Una disidencia, como la muy temporal vivida con su primo Rafael Tomero, que se debió a la angustia zambranianiana por su subsistencia; pero en verdad Rafael fue sin duda la persona que más ayuda material y anímica prestó a las dos hermanas desde Ginebra, en esa difícil etapa suiza, marcada siempre en ellas por la obsesión del regreso a Roma y, por supuesto, con el horizonte siempre ansiado del retorno a España.

Con la edición de este nuevo epistolario, que sigue al que Zambrano mantuvo con Ramón Gaya (Valencia, Pre-Textos, 2019), se viene a poner de relieve esa María Zambrano *interior* en la que la evolución de su pensamiento y de sus libros pesan tanto como las vivencias cotidianas, ese abordar el día a día desde los agobios de la enfermedad, la soledad o las necesidades económicas. Bajo este punto de vista, el período vivido en La Pièce es esencial para comprender la continua metamorfosis que el exilio implicó para María Zambrano. Esta etapa se cerraría con el alto ejemplo de reconciliación que supuso su regreso a España y el eco y la influencia del mismo. Pocos

fueron los años que vivió en el ensañado Madrid de su juventud, pero en ellos el «sueño creador» se mutaría en ejemplo vivo de justa y bien ganada armonía, de paz social reencontrada, de fidelidad constante a los amigos, de magisterio vivificador entre no pocos lectores.

Esta edición debida a Elena Laurenzi y ofrecida en la precisa traducción, para las cartas de Elena Croce, de Ester Quirós, reaviva nuestra admiración hacia esta pensadora lúcida e inspirada. Su amor a la poesía y a los poetas enriqueció su filosofía. De ahí nacen el fértil hallazgo de su *razón poética* y la sabia originalidad de su pensamiento.

Miriam Gómez VegasJosé Luis GÓMEZ TORÉ, *María Zambrano. El centro oscuro de la llama*, Madrid, Ciudad Nueva, 2020.

La obra de María Zambrano nos sigue hablando. Si bien los retos y debates centrales de nuestro tiempo —que se suceden vertiginosamente— han variado en buena medida, el acercamiento a su propuesta filosófica sigue resultando estimulante. Sin embargo, todo intento de diálogo con la obra de Zambrano solo llegará a ser fructífero si esta es comprendida en toda su riqueza y complejidad. Por ello, el reciente estudio de José Luis Gómez Toré supone un valioso trabajo al que no debemos dejar de prestar atención.

Con una escritura sobria y un discurso claro, este autor traza un panorama logrado del universo filosófico de María Zambrano, de los principales símbolos que lo articulan y de los conceptos que propuso y quiso hilvanar. Gómez Toré acierta al detenerse en exponer determinadas coordenadas filosóficas y culturales que, sin duda, esclarecen el pensamiento de Zambrano, el cual —aunque con un método voluntariamente heterodoxo— dialoga con la tradición filosófica y con otros pensadores relevantes de su época. En este sentido, se señalan las concomitancias de la obra de la filósofa con Friedrich Nietzsche o con Martin Heidegger, se rastrean algunas de sus variadas y remotas influencias y se logra retratar la filiación y posterior ruptura con la «razón vital» de quien inicialmente fuera su maestro, José Ortega y Gasset. Asimismo, el lector agradece el generoso capítulo que a la biografía de la autora se dedica, pues este estudio evidencia la relevancia que la experiencia y la dimensión individual de la vida poseen en el pensamiento de Zambrano. Sin dejar de señalar puntualmente ciertas sombras del pensamiento zambraniano, José Luiz Gómez Toré demuestra un profundo conocimiento de su filosofía y una notable capacidad para relacionar provechosamente los principales elementos que la articulan. El resultado es que la lectura de este libro aporta una generosa visión de conjunto de la obra de María Zambrano, además de —y quizá sea esto lo más valioso— que es capaz de despertar el deseo de un acercamiento a los textos de la pensadora.

Una vez preparado el camino, Gómez Toré aborda —mejor, bordea, como tal vez habría preferido Zambrano— «el centro oscuro de la llama». La «razón poética» que Zambrano ofrece parece haber sido el resultado de toda una vida intuyéndola, recorriéndola. Se trata de una propuesta filosófica que pretende ensanchar el restringido e implacable concepto de racionalidad occidental, que privilegia ciertas formas de conocimiento en detrimento de otras, que no concibe dejar espacio para la humildad epistemológica o el misterio. Así, frente a la luz cegadora que espera a la salida de la caverna, Zambrano escoge la penumbra, la aurora: la misma intersección entre luz y oscuridad que conforma la anatomía de una llama. Frente a la verdad y frente a la

razón conquistadora y belicosa, Zambrano opta por la contemplación, por el adentrarse con pasividad activa en los bosques y hallar en ellos sus claros. Para esta filósofa, la razón es un dispositivo extraordinariamente poliédrico, de ahí que abogue por la multiplicidad de sus modos y le atribuya, según su caracterización, adjetivos como «mediadora», «misericordiosa», «cordial» y, por supuesto, «poética». Precisamente a la poesía y a sus lazos con la filosofía dedicará María Zambrano no pocas páginas de su obra, pues afirma que la primera es el origen remoto de la segunda y que la segunda encuentra modos valiosos de racionalidad en la primera. Es así —e incorporando, como vemos, en el discurso filosófico el símbolo siempre que no basta el concepto— como se traza el mapa de lo que José Ángel Valente describió como la «[i]ntima raíz del pensar, que así enunciado, en su entera transitividad, parecería dársenos como realidad más fluida y viviente y menos amenazada que el solo pensamiento por el totalitario rigor del método y la formulación».

Otro asunto fundamental de la obra zambraniana al que nos acerca Gómez Toré es el tiempo, múltiple y poliédrico como la razón. Si la racionalidad ha sido duramente constreñida por la filosofía occidental, Zambrano considera que el tiempo ha sido peligrosamente simplificado. Enajenados por la concepción lineal del tiempo, los seres humanos viven sus días amenazados constantemente por el advenimiento de la muerte. Aunque esta idea cuenta con una tradición de no pocos siglos, la obsesión por el progreso habría acelerado y afilado enormemente dicha amenaza constante. En otras palabras: nuestro modo de pensar el tiempo habría sido una fuente inagotable de angustia. María Zambrano creía en un pensamiento capaz de enfrentar esa angustia, ensanchando nuestra percepción temporal, abriendo los compartimentos estanco de pasado, presente —el «instante»— y futuro. Mediante la relación entre los tiempos, los deseos y proyecciones no se convierten en cadenas; los complejos recuerdos y viejos proyectos pueden ser interrupciones muy alejadas de constituir un inasumible fracaso. Es así como la humanidad, contenida simbólicamente en el personaje de Edipo que Zambrano evocará, logra liberarse de su carga trágica y de su irremediable fracaso ante la tumba de Antígona. Tal es el potencial —el deseo— de la ampliación de la idea de razón y de la de tiempo que nos propone María Zambrano. Del mismo modo, aceptar que el tiempo es múltiple tiene para esta filósofa implicaciones decisivas desde una perspectiva ética y social, pues si el absolutismo nace de exigir a los demás adaptarse al propio tiempo y a las propias posturas, una concepción poliédrica de este sería, en definitiva, el pilar mismo de toda democracia.

En suma, Gómez Toré subraya el empeño y el cuidado que María Zambrano puso en pensar una filosofía que ayudara a vivir, que dignificara la vida, ampliando conceptos que, por estrechos, amenazaban con asfixiar zonas esenciales de la existencia, muy en especial en el mundo moderno. La lectura de este libro permite reconocer en María Zambrano a una de las grandes figuras del pensamiento del siglo xx.

Natàlia Rodríguez IndaJesús MORENO SANZ, *María Zambrano. Mínima biografía*, Sevilla, La Isla de Siltolá, 2019.

Mucho ha escrito Jesús Moreno Sanz sobre María Zambrano; entre otros estudios, es el autor de *El sujeto y su sombra: los caminos de una escisión en la obra de María Zambrano* (1995) y *El logos oscuro. Tragedia, mística y filosofía en María Zambrano* (2009), y es el responsable, como director, de los diversos volúmenes que conforman las *Obras completas* publicadas por Galaxia Gutenberg. Sin embargo, se echaba de menos una edición que recogiera todos sus apuntes sobre la biografía de la andaluza.

El libro que aquí se reseña es una breve biografía, en forma de cronología, de María Zambrano, escrita de la mano de quien la acompañó en sus últimos años. La introducción está a cargo de Javier Sánchez Menéndez, quien señala acertadamente que «[d]ebemos a Moreno Sanz no solo el regreso de Zambrano, sino su lucha permanente y heroica para que la obra de nuestra pensadora esté en el lugar que se merece» (pág. 12). Pero *Mínima biografía* no solo tiene en consideración la obra de la filósofa, sino que, además, aborda lo más personal de su vida. Se trata de ir más allá de Zambrano —es decir, de la filósofa—; se trata de recuperar a María, a la persona, sus experiencias, su historia. El intento de rescatar a María, y no solo a Zambrano, que encontramos en esta cronología podría encajar con la afirmación que Julian Barnes, a modo de epígrafe, utiliza para abrir su novela *El loro de Flaubert*: «Al escribir la biografía de un amigo hay que hacerlo como si estuvieras vengándole». Aquí se venga la caída en el olvido de María Zambrano y su obra. Como tantas mujeres de la generación del 27 a las que no se reconoce como a sus homólogos masculinos, olvidadas por su condición, el pensamiento y la vida de Zambrano necesitan de ese gesto de recuperación —de venganza— que hallamos en esta breve biografía.

María Zambrano. Mínima biografía recorre la vida de la autora desde su nacimiento hasta el día de su muerte. Como su título indica, es una biografía breve, pero no por ello pasa de soslayo por los derroteros que atravesó Zambrano. Es una biografía rica en matices y detalles. Una de sus particularidades, y sin duda uno de sus mayores atractivos, es la información de primera mano que posee Jesús Moreno, ya que, como él mismo indica, muchos de los datos que se incluyen son descritos directamente por María Zambrano desde que empezó a tener una relación epistolar y telefónica con ella, a partir de 1980, y después personalmente, cuando regresó a España.

En la exposición de los primeros años (desde su nacimiento hasta bien entrada la década de los años treinta), Jesús Moreno ofrece datos que pueden interesar a los estudiosos de la obra zambraniana, como, por ejemplo, cuándo empieza las lecturas de autores como Arthur

Schopenhauer, Baruch Spinoza y Henri Bergson, entre muchos otros, cuándo llegan a sus manos textos sobre el islamismo y su mística y, como no podía ser de otra manera, cuándo conoce a aquellos pensadores que harán arrancar, de una manera u otra, su pensamiento: Meguel de Unamuno, José Ortega y Gasset y Xavier Zubiri.

A lo largo del libro se exponen las fuentes de las que bebe el pensar de Zambrano: la importancia de Friedrich Nietzsche, el eterno acompañante Spinoza, la iluminación que supuso la filosofía de Max Scheler, el descubrimiento de Søren Kierkegaard, y un largo etcétera. Sin embargo, lo más destacable es la manera en que Jesús Moreno reclama la originalidad de la obra de Zambrano más allá de su innegable pero quebradizo discipulado de Ortega y Gasset, que no siempre queda suficientemente claro en las biografías sobre la pensadora. Los primeros síntomas de distanciamiento entre Ortega y Zambrano aparecen, según el autor, ya en 1930; la ruptura definitiva, no obstante, no llegará hasta finales de esa misma década. Es en 1934 donde asoma por primera vez el pensamiento propio y original de Zambrano.

La narración del exilio, los viajes y las mudanzas que debe realizar Zambrano durante tantos años es llevada a cabo por Jesús Moreno de forma lúcida, invitando al lector a descubrir las andanzas, obstáculos y demás situaciones que hicieron de la vida de María un viaje odiseico. Asimismo, se muestra la capacidad de la pensadora para no sucumbir al desamparo y al abandono, propios del exiliado: «poseedora ya de un temple ante las adversidades, que, si había sido ya distintivo de su carácter, se diría que a partir de ahora será el soporte permanente de su vida, hasta el final» (pág. 80).

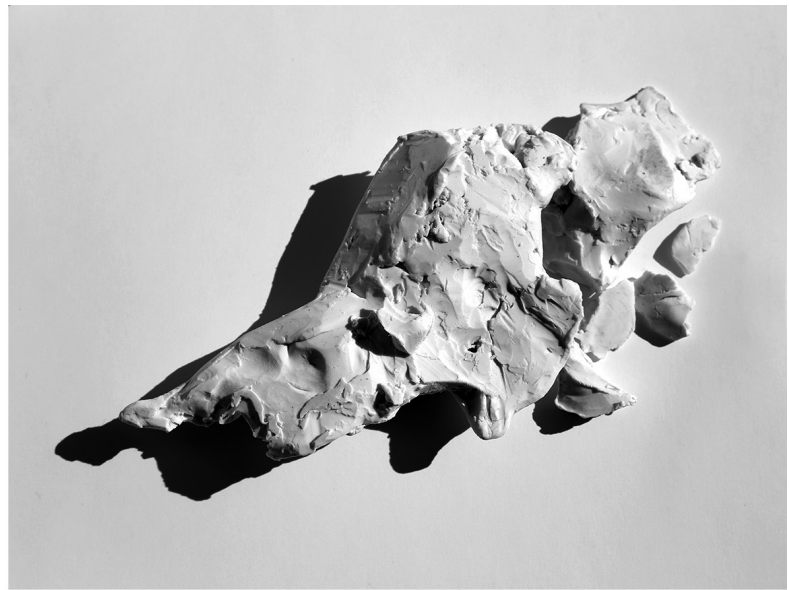
No menos interesante resulta la exposición de las ayudas que María recibió siempre de sus amistades. Jesús Moreno señala quién y cómo ayudó a la malagueña en cada país, y testimonia la celeridad y efectividad con que se prestó dicha ayuda y apoyo: Nilita Vientós, el matrimonio Sáez-Aru, Rafael Dieste, Concha Méndez, Pablo Picasso, Gabriel Marcel, Rosa Chacel, Lezama Lima y Vittoria Guerrini son algunos de los nombres que integran dichas amistades; también, claro está, Jesús Moreno Sanz. Y así sabemos con exactitud cómo fue su vuelta del exilio:

El 24 de junio [de 1984] Jesús Moreno Sanz, a petición de María Zambrano, se desplaza a Ginebra, con el fin de conocerse personalmente e ir preparando los pormenores de su vuelta [...] Javier Ruiz Sierra y Jesús Moreno Sanz, con el total acuerdo de María Zambrano, apalabrarón, tras avalar el segundo con su nómina (como consta testimonio documental en el Archivo de la Fundación María Zambrano), un grande y luminoso piso muy cercano al Retiro» (págs. 191-192).

Se nos regalan, también, algunas anécdotas deliciosas —más allá de las consabidas peripecias con sus gatos—, como el encuentro entre

Jesús Moreno y la madre Clara, quien invitó a Zambrano a vivir en su convento, en el que se dio el siguiente diálogo entre ambos: «Pero, Madre Clara, cómo va a vivir con ustedes María Zambrano, si ella fuma y bebe whisky». A lo que sin titubear le contestó fulminantemente: «¿De qué marcas, hijo?» (pág. 190).

Como epílogo, el autor incluye su artículo «Una mediadora», que escribió justo después de la muerte de Zambrano, en 1991; en él reflexiona sobre la obra de la pensadora, a la que le brinda las últimas palabras del libro: «María Zambrano, a quien tanto comprendí, con quien tanto amé y amo, y sin necesidad de defenderme, y sin miedo, y en paz». El afecto que siente Jesús Moreno por María Zambrano se trasluce en cada página del libro. Y es por ello por lo que esta biografía no es solo una recopilación de datos —de muchísimos datos— sobre la vida y obra de la filósofa, sino un ejercicio necesario de memoria para llevar a cabo «esa venganza» que merece la inolvidable figura de María Zambrano.



Normas para la publicación

Rules for publication

Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano» es una revista de investigación dedicada al estudio de la obra y del pensamiento de María Zambrano, de carácter internacional y con una periodicidad anual.

Los trabajos remitidos para su publicación en *Aurora* serán objeto de dos informes por parte del Consejo asesor o de especialistas requeridos por este; a partir de estos informes el Consejo de redacción decide sobre su publicación y comunica la decisión al autor/a en un plazo máximo de 6 meses.

El autor/a se responsabiliza de las opiniones expresadas en su texto.

Los derechos de autor corresponden al autor/a, que posteriormente podrá publicar el artículo en cualquier otro lugar, haciendo constar su previa publicación en *Aurora* e indicando la referencia completa (número y año).

Estos trabajos, siempre **inéditos**, deberán reunir las siguientes características:

Respecto al **contenido**, se dará absoluta prioridad a los trabajos que aborden el tema monográfico al que se dedica cada número (anunciado de antemano, en el número anterior), aunque no se excluye la publicación ocasional de textos de temática libre.

Respecto al **formato**: la extensión máxima será de 37.000 caracteres con espacios. La primera página debe contener, por este orden: título del artículo (en la lengua del artículo y en inglés), nombre del autor/a, resumen y abstract (en inglés) (de unas 5 líneas) y hasta 5 «palabras clave» (traducidas también al inglés).

En la primera página se hará constar mediante llamada de asterisco junto al nombre del autor/a: dirección postal, e-mail, Universidad o centro de investigación de donde procede.

Las citas de más de cinco líneas irán en un párrafo nuevo y sin comillas, separadas del texto por una línea en blanco antes y después.

Las notas, bien sean críticas o bibliográficas, se incluirán siempre a pie de página.

Las llamadas de símbolos numéricos que indican las notas a pie de página se insertarán tras el signo de puntuación y sin dejar ningún espacio (ej.: Zambrano, como Nietzsche,¹ incide en esta idea).

Las citas bibliográficas se redactarán:

- Para libro: autor/a, *título*, ciudad, editorial, año, página (ej.: Zambrano, M., *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1977)
- Para capítulo de libro: autor/a, «título», en autor/a (editor, compilador, etc.), *título* (del libro), ciudad, editorial, año, página (ej.: Ruiz Sierra, J., «El sentiero dell'ascolto», en Buttarelli, A. (ed.), *La passività. Un tema filosofico-politico in Maria Zambrano*, Milán, Bruno Mondadori, 2006, pág. 123-140)
- Para artículos en revistas: autor/a, «título» del artículo en *título* de la revista, n.º, lugar, año, página (ej.: Aranguren, J. L., «Los sueños de María Zambrano» en *Revista de Occidente*, n.º 35, Madrid, 1966, pág. 103-145)
- Para documentos web: autor/a, año, «título», nombre del sitio web, página (si hay) (ej.: Martínez González, F., 2008, «El pensamiento musical de María Zambrano», <https://hera.ugr.es/tesisugr/17612858.pdf>)

En caso de que se quiera aportar alguna imagen, el autor/a se ocupará de la gestión de los derechos de autor correspondientes y de enviarla en un archivo separado jpg.

La extensión de las reseñas es de 5.000-6.000 caracteres con espacios. Las reseñas no incluyen ni pies de página ni referencias bibliográficas.

Los originales se enviarán a la siguiente dirección de correo electrónico: trueba@ub.edu

Números publicados

- 1 La mujer y las figuras femeninas en la obra de María Zambrano
- 2 La ciudad y las ciudades zambranianas
- 3 Los géneros literarios de la filosofía zambraniana
- 4 Imágenes y símbolos
- 5 La pintura en la obra de María Zambrano
- 6 Los sueños
El mundo antiguo
- 7 María Zambrano y la tradición
- 8 María Zambrano y la filosofía contemporánea
- 9 María Zambrano y la filosofía del siglo xx
- 10 María Zambrano y la filosofía de Nietzsche
- 11 Filosofía y poesía
- 12 María Zambrano y Heidegger
- 13 María Zambrano, discípula de Ortega y Gasset
- 14 María Zambrano y otras filosofías del exilio I
- 15 María Zambrano y otras filosofías del exilio II
- 16 María Zambrano. Perspectivas I
- 17 María Zambrano. Perspectivas II
- 18 María Zambrano. Escritos autobiográficos
- 19 Sobre la novela
- 20 *Persona y democracia*
- 21 El arte y las artes en María Zambrano
- 22 María Zambrano y el cine I

En preparación

María Zambrano y el cine II

Pedidos:

Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n
08028 Barcelona
Tel.: 934 035 430
comercial.edicions@ub.edu
www.edicions.ub.edu



