

Sueño y realismo del cine en María Zambrano: a veinte años de su recepción crítica

Por Matei CHIHAIA*

1. Los cambios del discurso teórico, 1952-1990

HACE YA CASI DOS DÉCADAS, la reedición de un artículo de María Zambrano sobre el neorrealismo italiano en *Archivos de la Filмотeca* presentó a la filósofa como teórica del cine. A raíz de la discusión crítica impulsada por esta publicación se ha recuperado un corpus de artículos de Zambrano en la revista cubana *Bohemia*, escritos en los años cincuenta, en medio de un largo exilio, que resultan relevantes para este tema. *Archivos de la Filмотeca* reprodujo “El realismo del cine italiano” (1952), el primero y más conocido, editado por la autora y publicado en una segunda versión en el suplemento *Culturas* (núm. 244) de *Diario 16* bajo el título “El cine como sueño” (1990). Celebrado por los editores como producto “de una pequeña cadena de rescates”,¹ el artículo es presentado sin los subtítulos originales, con otras imágenes y con correcciones que lo convierten en una versión intermedia entre el artículo de *Bohemia* y el de *Diario 16*. Por tal motivo, hace falta una edición crítica que compare las dos versiones, y también que estos artículos sean integrados a los volúmenes de las *Obras completas* de la filósofa. En cambio, sí existen reediciones que son más citadas en la discusión que las versiones originales: el texto de 1990 en la antología *Las palabras del regreso*, de 2009;² “Charlot o el histrionismo”, en *Islas*;³ “El payaso y la filosofía” en una ver-

* Catedrático de la Bergische Universität Wuppertal, Alemania; e-mail: <chihaia@uni-wuppertal.de>. Este trabajo se enmarca en las actividades de la red de investigación sobre el legado literario y filosófico del exilio español en México, apoyado por el Consejo Científico Alemán (DFG, núm. 451021342).

¹ Vicente Jarque y Javier Navarta, “El neorrealismo como sueño”, *Archivos de la Filмотeca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen* (Instituto Valenciano de Cinematografía), núm. 48 (2004), pp. 62-68, p. 65.

² María Zambrano, “El cine como sueño”, en *id.*, *Las palabras del regreso*, Mercedes Gómez Blesa, ed., Madrid, Cátedra, 2009, pp. 299-305.

³ María Zambrano, “Charlot o el histrionismo”, en *id.*, *Islas*, Jorge Luis Arcos, ed., Madrid, Verbum, 2007, pp. 159-163.

sión ulterior, de 1957, en *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”*.⁴ Entre 2011 y 2020 se constituye un campo de los estudios zambranianos dedicado a este corpus,⁵ que recientemente produjo dos hitos: la exposición “María Zambrano y el método de los claros”, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (2019-2020),⁶ y el doble *dossier* sobre “María Zambrano y el cine” de la revista *Aurora* (2021-2022).

Ninguno de los numerosos textos secundarios publicados después de la edición de *Archivos de la Filmoteca* profundiza las diferencias entre las dos ediciones del texto sobre el neorrealismo italiano, por lo cual merece la pena detenernos un poco en ello. Ya desde las breves introducciones de 1952 y 1990 se perfila un cambio en la percepción de Zambrano y en el marco de su discurso teórico. El prólogo de *Bohemia* la presenta como discípula de José Ortega y Gasset y heredera de una tradición del pensamiento español; se hace hincapié en su exilio, se celebra su actividad en el mundo intelectual cubano.⁷ En cambio, *Diario 16* publica ya a una autora galardonada con el Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades en 1981 y con el Premio Miguel de Cervantes en 1988; esta presentación no solamente privilegia las propias palabras de la autora, citadas literalmente, sino que también enfatiza lo revolucionario de las páginas de *Bohemia* al establecer “ciertos paralelismos entre la filosofía y el cine”.⁸ Algunos años después de que Gilles Deleuze diera a conocer su filosofía cinematográfica, el mundo del pensamiento estaba preparado para reconocer esta

⁴ María Zambrano, “El payaso y la filosofía”, texto publicado originalmente en *Bohemia* (La Habana), fue retomado en *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, núm. 2 (abril-junio de 1957), pp. 5-9, y reeditado en *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”* (Universidad de Barcelona), núm. 4 (2012), pp. 38-41.

⁵ He dejado fuera artículos que abordan la teoría o crítica de la imagen desde el pensamiento de Zambrano sin tomar en cuenta sus propios escritos sobre cine —como es el caso del de Antoni Gonzalo Carbó, “La muerte deslumbrada: ojos vacíos de luz anegados (en torno a *Mouchette* de Robert Bresson y *Sanshô dayû* de Kenji Mizoguchi)”, *Aurora*, núm. 9 (2008), pp. 72-82.

⁶ Cf. José Manuel Mourriño y Santiago Arroyo Serrano, “María Zambrano y el cine (entrevista)”, *Monograma. Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento* (Madrid, Fibicc), núm. 7 (2020), pp. 367-377.

⁷ Esto lo he pormenorizado en un artículo reciente, véase Matei Chihaia, “Bilateralismos y multilateralismos del exilio republicano”, *iMex. México interdisciplinario* (Universidad de Siegen), núm. 23 (2023), pp. 130-143.

⁸ María Zambrano, “El cine como sueño”, *Culturas*, suplemento semanal de *Diario 16* (Madrid), núm. 244 (sábado 17 de febrero de 1990), pp. 1 y 8, p. 1.

original visión en los artículos de Zambrano, que además comparten la afición al neorrealismo italiano con el teórico francés.⁹

Al rescatar el texto original de 1952, Vicente Jarque y Javier Navarta subrayan ya algunas diferencias a partir de los cambios sufridos tanto por el ensayo como por el contexto del pensamiento zambraniano en general. En cuanto al primero, notan una puesta al día atenta a los progresos tecnológicos:

En 1952 hablaba del cine como “el pan de cada día del hombre de hoy”. En 1990, tal vez en parte por causa de la irrupción de la televisión, ya no lo tenía tan claro. No obstante, sí se mantenía firme en la idea de fondo, según la cual los nuevos medios técnicos (emblemáticos en la fotografía, por ejemplo en la de nuestro planeta visto desde el espacio exterior) no pueden sino comportar una radical transformación de la realidad, del “horizonte visible”.¹⁰

Además, los temas del sueño y del humanismo, que habían sido desarrollados en escritos ulteriores de la autora, se leen de otra forma en 1990.¹¹ Lo que más destaca en el discurso teórico son dos tipos de modificaciones, que pueden ser relevantes para entender mejor la relación entre el texto original y su reedición. En la última falta todo el primer párrafo, donde se menciona la publicación de una foto de la tierra vista desde el espacio en los noticiarios.¹² Aunque esta apertura pueda parecer una *captatio benevolentiae* abandonada luego a favor de un comienzo menos espectacular, cumple una función relevante: conecta las consideraciones sobre el cine con la actualidad. La mención de los “noticiarios” en este párrafo viene asociada con “la última moda de París”, guiño a las revistas de moda, “la prensa”, “la facilidad y la velocidad de los viajes” reflejados en las páginas de revistas ilustradas como *Bohemia*. Todo esto da un sentido al concepto de *cotidianidad* y al *hoy* tan

⁹ Varios artículos comparan a Zambrano con Deleuze, aunque los paralelos con el corpus de artículos no se establecen antes del doble *dossier* de *Aurora*, publicado en 2021 y 2022, donde se encuentran varios textos relevantes, por ejemplo el de Antonio Castilla Cerezo, “El soñador y el vidente: notas sobre el cine italiano de posguerra, a partir de Deleuze y Zambrano”, *Aurora*, núm. 22 (2021), pp. 4-14.

¹⁰ Jarque y Navarta, “El neorrealismo como sueño” [n. 1], p. 66.

¹¹ Zambrano, “El cine como sueño” [n. 8].

¹² María Zambrano, “El realismo del cine italiano”, *Bohemia* (La Habana), núm. 22 (1 de junio de 1952), pp. 12-13 y 108-109, p. 12. En el párrafo que sigue cito este texto y lo comparo con “El cine como sueño”, sin multiplicar las notas al pie de página.

importante para explicar el sentimiento de temporalidad del cine neorrealista. De hecho, los cambios aportados al ensayo no se ciñen a sustituir donde dice “cine de hoy” por “cine de posguerra”, “cine actual” por un cine “al que nos referimos” o a adecuar el tiempo verbal del presente al pasado. En un caso, *cotidianidad* da paso a *continuidad*, marcando así un cambio de punto de vista; en otro, la época vivida, designada con plena incertidumbre “posguerra o interludio”, se cristaliza en una idea de “posguerra” sin más por una autora que ha vivido la caída del Muro de Berlín y quizá también la ilusión del fin de la Guerra Fría. Todo esto nos deja pensar que la omisión del “aquí y ahora” entre la primera y la segunda versión no tiene que ver solamente con los años que las separan sino también con el lugar de enunciación. El discurso arraigado en la actualidad, como lo es el artículo de *Bohemia*, comparte con el cine neorrealista la imagen de la creación improvisada, “a la luz de una vela”, que se menciona dos veces en el artículo original (mientras que en la versión revisada se le resta importancia). Lo anterior nos habla no solamente de la escasez de las cintas italianas sino también de las propias condiciones de trabajo de la filósofa.

Una de las consecuencias de las condiciones de escritura y edición son las erratas, sobre todo en lo relativo a títulos de obras en italiano y francés citadas, en una mezcla de los idiomas originales con el castellano. Llama la atención que la versión revisada no corrija estos títulos, como Jarque y Navarta lo harán luego, en la reedición de 2004. En cambio, ellos retoman un hecho que en 1990 fue eliminado por la autora porque podría causar confusión: me refiero a la afirmación de que la protagonista de *Cielo sulla palude* (1949), “la encantadora y fiel Santa Maria Goretti, jamás había visto una película”.¹³ Mientras no hay duda acerca de que el personaje de la película, la jovencísima santa, jamás había ido al cine, el artículo refiere que quien la representa, Inés Orsini, campesina como Maria Goretti, descubre el cine por primera vez en la función de Venecia donde se exhibe su película. La comparación entre el personaje y la actriz, que Zambrano prefiere eliminar en

¹³ María Zambrano, “El realismo del cine italiano”, *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen* (Instituto Valenciano de Cinematografía), núm. 48 (2004), pp. 69-74, p. 73 (ahí, en vez de “encantadora”, Jarque y Navarta transcriben “encatadora”).

1990, no me parece resultado de un descuido, sino una metalepsis con un efecto retórico calculado. El arraigo en el “aquí y ahora” tiene que ver con la imagen que refleja del cine neorrealista, en el que efectivamente la diferencia entre los actores y los personajes es mínima, y que casi omite hablar de un actor o de una actriz. En este sentido, Inés Orsini es Maria Goretti, una joven campesina italiana cuya vida protagoniza. Si bien en el párrafo siguiente la autora da muestras de que realmente no cree que el papel principal de *Cielo sulla palude* sea interpretado por la misma santa, una frase abre la posibilidad de que el público lector, preparado por el caso de *Ladri di biciclette* (1948), viva una experiencia de inmersión semejante a la del cine donde “no hay representación alguna, sino realidad”.¹⁴

Estas modificaciones del texto nos conducen a considerar dos transgresiones del discurso teórico que Zambrano realiza en su artículo de *Bohemia*, y a las que luego, en la versión de *Diario 16*, resta importancia para regresar a una expresión más tradicional. La primera transgresión consiste en elegir un lugar de enunciación actual, arraigado en un “aquí y ahora” que no solamente es adaptado al medio de comunicación de la revista, sino que también se justifica con base en la teoría del arte y en el humanismo específico atribuido al cine neorrealista. Su propio discurso se ubica como una forma de neorrealismo filosófico en una situación precaria, consciente de sus propias limitaciones, ajeno a cualquier disertación *ex cátedra*. Podemos ver en ello una anticipación de lo que hoy se llama *standpoint theory*.

Una segunda innovación cruza el límite entre el discurso crítico y la práctica artística o literaria: en vez de expresar claramente o de representar la experiencia estética como idea, la transmite de otra forma, proporcionando esta misma experiencia e imitando los procedimientos del neorrealismo, como en una transcripción literaria del cine. Dicho abandono de la representación, característica principal del nuevo arte, no puede llevarse a cabo sin consecuencias para la crítica que lo reivindica: su propio discurso debe adaptarse a ello, y en vez de comentar el filme en términos más o menos abstractos, tiene que transmitir la experiencia de inmersión audiovisual por medio de una escritura altamente poética y efectos tales como

¹⁴ *Ibid.*

el de confundir a la actriz con el papel que representa. Es preciso volver a la versión original, como lo hacen Jarque y Navarta, para enterarse de estas libertades que la autora se toma con respecto a un discurso crítico tradicional.

2. ¿De qué textos hablar? *Los problemáticos deslindes del corpus*

CABRÍA preguntarnos aquí si los artículos publicados después de 1990 toman en cuenta el abandono de la representación ya señalado en la reedición en 2004 del texto de 1952 de María Zambrano. Éste es el caso de María Teresa García-Abad García, que trabaja con el texto rescatado por Jarque y Navarta en 2004.¹⁵ Virginia Trueba Mira, en cambio, usa la edición de 1990 aparecida en *Las palabras del regreso* (2009); sin embargo, al igual que la revista, hace amplios comentarios sobre las ilustraciones que acompañan el artículo publicado en *Bohemia*:

Resultan muy elocuentes en este sentido las cuatro fotografías que acompañan el texto original de 1952 en *Bohemia*, lo mismo que las notas que, a su vez, acompañan a esas fotografías. En al menos tres de esas fotografías se retrata a Lamberto Maggiorani, el hombre que interpretó el personaje del ladrón de bicicletas en el film de Vittorio de Sica. Las notas a pie de fotografía enfatizan su condición de hombre pobre y necesitado, mostrando al lector de ese modo que, en realidad, Maggiorani se ha interpretado a sí mismo en el film, es decir, ha continuado casi viviendo su vida ante la cámara. Una de las notas dice así: “De Sica, el director de *Ladrón de bicicletas*, trata de consolar a Maggiorani, que ha ido a pedirle una colaboración cualquiera donde poder trabajar”.¹⁶

¹⁵ María Teresa García-Abad García, “Presentación. Literatura y cine o ‘el cine soñado’”, *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura* (Madrid, csic), núm. 187 (marzo-abril de 2011), pp. 205-210. Fuera de García-Abad García, Mercè Coll es la única autora que vuelve al texto de *Archivos de la Filmoteca*, o sea al artículo de *Bohemia*, sin explicar por qué lo prefiere al de *Diario 16*, véase Mercè Coll, “Una invitación a pensar el cine: el neorrealismo según María Zambrano”, *Aurora*, núm. 23 (2013), pp. 18-32. Una sola autora cita la edición de 1990 sin dar más razones para esta elección, Sara del Bello, “Lo sguardo misericordioso del cinema neorealista. Gli ultimi della storia”, *Aurora*, núm. 24 (2023), pp. 26-102.

¹⁶ Virginia Trueba Mira, “Imágenes de la misericordia: un posible diálogo de María Zambrano con el cine europeo de posguerra”, *Aurora*, núm. 14 (2013), 64-77, p. 69.

Es decir, Trueba Mira reconoce la importancia de estos elementos visuales y su función en un discurso filosófico alimentado por el medio de la revista ilustrada. Aunque consultó varias entregas de *Bohemia*, y estableció casi todo el corpus sobre el que versará la discusión crítica de la última década, opina que “salvo que los textos inéditos deparen sorpresas, no parece que existan más trabajos dedicados por Zambrano al cine, salvo el que más adelante se comentará, ‘Charlot y [sic] el histrionismo’, de 1953, y aparecido también en la revista *Bohemia*, ahora en Zambrano, M., *Islas*, edición de J. L. Arcos, Madrid, Verbum, 2007, págs. 159-163”.¹⁷

Esta idea se establece como un paradigma al que Trueba Mira recurre, como lo hace Pamela Soto García.¹⁸ Sin embargo, ya en 2015 la tesis doctoral de Luis Pablo Ortega Hurtado sobre el periodismo de Zambrano había agregado un título más a esta lista: “Cine en la Universidad”.

Son varios los artículos que María Zambrano va a dedicar al cine. Por destacar los más importantes, “El realismo del cine italiano”, *Bohemia*, La Habana, n° 22, 1 de junio de 1952, pp. 10 [es una errata, debe decir 12] y 13, y 108 y 109, “Cine en la Universidad”, *Bohemia*, La Habana, n° 41, pp. 23, 120-121; “Charlot o el histrionismo”, *Bohemia*, La Habana, n° 9, 1 de marzo de 1953, “El cine como sueño”, *Diario 16*. Suplemento “Culturas”, 17 de febrero de 1990, pp. 1 y 18.¹⁹

Esta bibliografía no pretende ser exhaustiva, sin embargo sorprende que las dos versiones del mismo artículo, “El realismo del cine italiano” y “El cine como sueño”, sean presentadas como ensayos independientes. La existencia de “Cine en la Universidad” cae en el olvido hasta que Jorge Valle Álvarez se encuentra con Luis Ortega, devenido secretario de la Fundación María Zambrano, y éste le muestra el artículo que Valle presenta en 2022 como “un artículo olvidado”: “Hasta el momento, se pensaba que los únicos artículos que Zambrano había escrito sobre el cine eran ‘El realismo del cine italiano’, publicado en 1952 en la revista *Bohe-*

¹⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹⁸ Pamela Soto García, “El cine y las derivas bergsonianas en el pensamiento de María Zambrano”, *Aurora*, núm. 22 (2021), pp. 104-114, p. 110.

¹⁹ Luis Pablo Ortega Hurtado, *El periodismo en María Zambrano*, Málaga, Universidad de Málaga, 2015, tesis de doctorado, p. 476, en DE: <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/13817/TD_ORTEGA_HURTADO_Luis_Pablo.pdf?sequence=1>.

mia —reeditado en 1990 en *Diario 16* con el título de ‘El cine es [sic] sueño’—, y ‘Charlot o el histrionismo’, publicado, también en *Bohemia*, en 1953”.²⁰

La formulación impersonal “se pensaba” omite decir que esta opinión se apoya solamente en una hipótesis formulada de paso, convertida en una certeza por varias reproducciones. Consultar la tesis doctoral de 2015 hubiera bastado para averiguar el error.

El corpus de *Bohemia* suscita la pregunta sobre los nexos temáticos de los artículos. Elena Trapanese se refiere al contexto de la revista cubana, que “pubblicherà molti articoli sul cinema italiano e, in particolare, su De Sica e Federico Fellini”.²¹ Se supone, a partir de esto, que en el segundo artículo Zambrano aborda el tema del neorrealismo y el lugar del cine en la Universidad de La Habana, en mayor o menor medida debido a la naturaleza de esa revista ilustrada en que comienza a publicar. Luego, en 1953, se aleja de estos temas relativamente circunstanciales para iniciar una “Meditación del histrionismo”,²² que la lleva de regreso a España, país de *Don Quijote* y lugar donde vio espectáculos de circo relevantes.²³ Andrea Luquin Calvo propone leer los artículos de *Bohemia* como un conjunto eslabonado:

Si bien el artículo de Zambrano sobre el neorrealismo italiano se convierte, para la autora, en su propia teoría sobre el cine, en el caso de la figura de Chaplin es imposible no vincular la reflexión que realiza Zambrano sobre el artista no sólo con “El cine como sueño”, sino también con otro texto de la autora, “El payaso y la filosofía” [...] que otorga, para Zambrano, la verdadera dimensión cinematográfica al personaje de Charlot.²⁴

Aunque no menciona el artículo “Cine en la Universidad”, no cabe duda que el séptimo arte establece una coherencia temática entre

²⁰ Jorge Valle Álvarez, “Cine en la Universidad: un artículo olvidado de María Zambrano”, *Aurora*, núm. 23 (2022), pp. 92-99, p. 93.

²¹ Elena Trapanese, “Sogni, cinema e rovine”, *Bajo Palabra. Revista de Filosofía* (Universidad Autónoma de Madrid), núm. 25 (2020), número monográfico *Los pasos del exilio: umbrales del pensamiento en María Zambrano*, pp. 153-164, p. 155.

²² María Zambrano, “Charlot o el histrionismo”, *Bohemia* (La Habana), núm. 9 (1 de marzo de 1953), pp. 3 y 137, p. 3.

²³ *Ibid.*, pp. 3 y 137; María Zambrano, “El payaso y la filosofía”, *Bohemia* (La Habana), núm. 38 (20 de septiembre de 1953), pp. 29 y 128-129.

²⁴ Andrea Luquin Calvo, “Amparo, agonía y fracaso de un payaso: María Zambrano ante el espejo fílmico de Charles Chaplin”, *Aurora*, núm. 23 (2022), pp. 46-56, p. 49.

los artículos; Luquin Calvo hace hincapié en el hecho de que este arte nuevo le permite a Zambrano plantear un problema filosófico: “el conflicto del sujeto con la libertad de su propia construcción, el propio conflicto del pensamiento navegando entre las luces y sombras del mundo”.²⁵ Una tragedia común se perfila entre el protagonista del cine neorrealista —cuyo éxito como artista no lo salva de la miseria económica en que se encuentra y no alcanza a cambiar su condición social— y el payaso universalmente aclamado que no escapa a su condición de vagabundo, de paria, de exiliado.

La idea resulta muy original si la comparamos con otros comentarios sobre este corpus que tienden a dividirlo. Beatriz Caballero Rodríguez, por ejemplo, prefiere separar el tema de los sueños de la “reflexión sobre el personaje cinematográfico de Charlot”, que para ella no se vincula directamente con las posibilidades epistemológicas y expresivas del cine.²⁶ En la misma línea, Elena Laurenzi y Carlos Gutiérrez Bracho, enfocados en el personaje de Chaplin, se contentan con citar “Charlot o el histrionismo” y “El payaso y la filosofía” o solamente el artículo postrero, que había sido reeditado en *Aurora* en 2002.²⁷ Todos estos enfoques son legítimos, desde luego, aunque tienden a restar importancia a la publicación donde aparecieron originalmente los artículos de Zambrano y por la que están vinculados: la revista *Bohemia*.

Mi propia conclusión de este conjunto de discusiones materializadas recientemente por el doble *dossier* de *Aurora* le debe mucho al artículo de Luquin Calvo: cabe valorar la secuencia de artículos periodísticos en *Bohemia* como una forma de filosofar auténtica, un discurso que se alimenta del medio de la revista ilustrada. Entonces, la discusión crítica en torno a la teoría zambraniana del cine tendrá una lectura renovada y resultará enriquecida por este contexto, tomando en cuenta las ilustraciones como lo hace ya, por ejemplo, el artículo de Trueba Mira. El mismo hecho de que un discurso

²⁵ *Ibid.*, p. 55.

²⁶ Beatriz Caballero Rodríguez, “El cine: espejo de los sueños y el tiempo”, *Aurora*, núm. 23 (2022), pp. 6-17, p. 6.

²⁷ Elena Laurenzi, “El funámbulo y el payaso: notas sobre Friedrich Nietzsche y María Zambrano”, *Aurora*, núm. 9 (2008), pp. 21-27, p. 22, n. 1; Carlos Gutiérrez Bracho, “Chaplin y el exilio: análisis comparativo desde la visión de Hannah Arendt y María Zambrano”, *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (Universidad Autónoma de Madrid), núm. 1 (2017), pp. 210-225.

filosófico venga acompañado por imágenes resulta bastante novedoso, equiparable con los ensayos que Marshall McLuhan dedica a la publicidad a comienzos de los años cincuenta.²⁸ Lo intento mostrando tomando como ejemplo el concepto de *sueño*.

3. ¿Cómo conciliar el sueño y el realismo?

Un párrafo muy comentado

COMO ya se ha comentado varias veces, la reedición de 1990 del artículo sobre el neorrealismo italiano pone un punto de vista especial en el tema del sueño. Esto se muestra en el cambio del título y, de forma menos obvia, en la introducción, donde elige reproducir una larga cita dedicada a este tema: “se debe soñar en forma distinta que antes del cine, pues ciertos sueños nos los proporciona ya forjados la pantalla, dejándonos para soñar otros, para dar forma a otras musarañas inéditas. Si todo arte tiene mucho de sueño realizado, el cine alcanza más que ninguno la necesidad de ver, imaginar, de hilar y deshacer ensueños”.²⁹

Este énfasis no se explica solamente desde el artículo. Allí, el tema onírico no ocupa más de un párrafo, y da paso al gran tema del realismo en la transición al párrafo siguiente: “Mas sus sueños son reales, parten de la realidad sensible”.³⁰

La razón por la que un concepto relativamente marginal avanza hacia el centro temático de la discusión crítica de este texto se encuentra en la obra de la filósofa, que después de 1952 había dedicado varias meditaciones al sueño. Ya desde 2004, los editores de la versión original recuerdan que “entre una versión y otra, en 1965, había publicado *El sueño creador*, y que sólo dos años después de la segunda aparecería *Los sueños y el tiempo*”.³¹ Llevados por este contexto, los editores establecen un nexo no solamente entre el cine como medio de representación artística, sino más específicamente entre el arte del cine neorrealista y los sueños, es decir,

²⁸ Véase, por ejemplo, Herbert Marshall McLuhan, *The mechanical bride: folklore of the industrial man*, Berkeley, CA, Gingko Press, 1951.

²⁹ Zambrano, “El cine como sueño” [n. 8], p. 1.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Jarque y Navarta, “El neorrealismo como sueño” [n. 1], p. 66.

que “la realidad en el contexto del cine neorrealista remitiese a una nueva dimensión no sólo diferente, sino ampliada, del universo del sueño”.³² Efectivamente, varias citas de las obras ulteriores recalcan la relación cercana entre los sueños y la realidad. Sin embargo, este pensamiento no es el punto de partida del artículo sobre el cine italiano, sino el resultado de una argumentación que comienza con la siguiente consideración general: mientras que las posibilidades técnicas del cine cambian los horizontes de la imaginación y del universo onírico, el neorrealismo usa los mismos recursos para presentar “una realidad sensible”. Como muestra el ejemplo inicial de la fotografía de la tierra desde el espacio, esta realidad sensible no se percibe sin la ayuda de determinadas condiciones materiales. A partir de tal concepto se plantea la relación entre las ideas de Zambrano y las de Siegfried Kracauer, el gran teórico del realismo cinematográfico. Como debe ser, las opiniones de la crítica divergen en este punto.

La línea de argumentación establecida por Jarque y Navarta es desarrollada por García-Abad García cuando distingue la visión zambraniana de la “redención de la realidad física” de Kracauer: “Cine y sueño parecen querer converger en una encrucijada cuyo objeto sustancial responde a la indagación en una fenomenología integradora de los saberes vencidos por el imperio de la razón experimental”.³³ Efectivamente, Zambrano hace hincapié en la dimensión religiosa del neorrealismo, no solamente con la presencia de “Santa Maria Goretti” como protagonista de una película, sino también por un ideal estético procedente del arte sagrado, la cara de Cristo en *La última cena* de Leonardo da Vinci. También se puede citar la frase del artículo destacada ya por Jarque y Navarta y elegida como epígrafe por García-Abad García: “La esencia del cine es ser documento; documento también de la fantasía, de la figuración, aun de la quimera”.³⁴ Como este artículo es la presentación de un *dossier* sobre literatura y cine en general, y no se enfoca específicamente en el neorrealismo, la argumentación tampoco se detiene en el lugar especial del cine italiano en esta visión. Por ello, nos perdemos otra vez la estructura dialéctica del

³² *Ibid.*

³³ García-Abad García, “Presentación” [n. 15], pp. 205-210, p. 205.

³⁴ Jarque y Navarta, “El neorrealismo como sueño” [n. 1], p. 71.

artículo, introducida por el “mas...” del párrafo que sigue a las disertaciones sobre el sueño.

Trueba Mira llega a una comprensión más precisa de aquella estructura y afirma, por lo tanto, que el elogio del cine italiano por Kracauer se debe a “una óptica tal vez no muy alejada” de la de Zambrano.³⁵ Ambos celebran un humanismo capaz de hacer visible una realidad que incita a un compromiso ético y, de acuerdo con Trueba Mira, pide misericordia. Cuando posteriormente en 1952 habla de sueño, ya no tiene el significado ulterior:

Para 1952 Zambrano empezaba tan solo a investigar el mundo de los sueños. Será en los años siguientes cuando despliegue todo su pensamiento en ese terreno. Recordemos que en 1965 ve la luz *El sueño creador*, esa forma con la que indagar la realidad del sueño original que consiste para Zambrano en el “movimiento íntimo del sujeto bajo la atemporalidad”. Pues bien, creo que podría ser interesante estudiar la relación que pudiera tener esa “forma-sueño” con el nuevo sentido que supuso, para la propia Zambrano, la cámara cinematográfica. “La cámara es un sentido más”, había sostenido en 1952.³⁶

Debemos a Trapanese el descubrimiento de una nota que explica la clasificación del neorrealismo en la historia del cine, de aquel “mas sus sueños son reales, parten de la realidad sensible”.³⁷ “‘La vida es sueño’, scrive Zambrano ricordando Calderón de la Barca, ed è per questo che la verità non può essere solo vista o conosciuta, ma deve essere anche sognata. ‘Pero hay un soñar según la verdad. Soñar según la verdad que es ya comenzar a vivir verdaderamente’”.³⁸ El fragmento hace una diferenciación relevante entre dos formas del soñar, que el artículo aplica al cine: por un lado hay una vida atrapada por sueños engañosos, por otra la de los sueños “reales” o —como dice el fragmento— “según la verdad”. Se confirma, a partir de ahí, la afinidad con Kracauer en su rechazo implícito a un cine de artificios e ilusiones.

³⁵ Trueba Mira, “Imágenes de la misericordia” [n. 16], p. 66, n. 6 y 68.

³⁶ *Ibid.*, p. 76.

³⁷ Zambrano, “El cine como sueño” [n. 8], p. 1.

³⁸ Trapanese, “Sogni, cinema e rovine” [n. 21], p. 162; el fragmento contiene citas de “Vida”, legajo M-347 (“Fragmentos de una ética”). Archivo de la Fundación María Zambrano.

Sin embargo, la discusión crítica en torno a este artículo, fragmentada por la pertenencia a disciplinas diferentes —estudios de los medios y del periodismo, estudios del cine, estudios literarios o culturales, filosofía...— no llega a un consenso sobre el significado del sueño. En el doble *dossier* de *Aurora*, vuelve la misma disyuntiva, en posiciones semejantes a las expuestas una década antes. Otra vez se llega a anular la estructura dialéctica del argumento en una definición del neorrealismo como arte del sueño: “Zambrano habría intuido el carácter en esencia onírico de esta escuela cinematográfica desde las primeras obras maestras de la misma”,³⁹ aunque el artículo nunca dice tal cosa: allí, las consideraciones sobre lo onírico se encuentran solamente en un párrafo introductorio de orden general, que precede los comentarios específicos sobre el cine italiano. Pero el intérprete necesita este punto de partida para defender su tesis en el sentido de que los cuatro filmes comentados por Zambrano ejemplifican las cuatro categorías definidas ulteriormente en *El sueño creador*.⁴⁰ La interpretación de *Ladri di biciclette* como sueño “de obstáculos”, de *Roma, città aperta* (1945) como sueño “de deseo”, de *Germania anno zero* (1948) como sueño “de obsesión” y de *Cielo sulla palude* como sueño “susceptibl[e] de convertirse en motor de creación poética”⁴¹ se aleja explícitamente de lo que la propia filósofa afirma en su artículo acerca de estas películas y, por lo tanto, de un fundamento textual. Más alejada todavía de este fundamento flota la argumentación de Joaquín Verdú de Gregorio, que cita seis voces masculinas sobre el sueño (Bachelard [*sic*], Cernuda, Einsenstein [*sic*], Méliès, Novalis, Rohmer) sin comentar aquel párrafo que explica el título del ensayo de Zambrano.⁴²

No faltan artículos recientes para argumentar una semejante apología del sueño metafísico. Con cierta razón, Alberto Ruiz Samaniego subraya “las implicaciones simbólicas —plenamente sacralizadoras— que la autora le concede a la ancestral metáfora eucarística del pan. De tal manera, incluso, que el cine mismo se

³⁹ Castilla Cerezo, “El soñador y el vidente” [n. 9], p. 12.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Joaquín Verdú de Gregorio, “Neorrealismo italiano: la mirada y el misterio”, *Aurora*, núm. 22 (2021), pp. 116-134, pp. 116-118, 123-124, 127.

definirá —no sin gracia— como una *Summa* que no deja de remitir a la de santo Tomás, sólo que, ahora, de sombras”.⁴³

Habría que ver, desde luego, la función de estos elementos en su contexto y la intención con la que se los emplea... Según José Luis Gómez Toré, el cine es un medio casi místico y “la pantalla se convierte en el puente por el que transitan las realidades cotidianas y esas realidades a medias que tienen hambre de ser, de ser del todo”.⁴⁴

Contrariamente a estas lecturas metafísicas, hay unas visiones más profanas. Mariano Nicolás Saba encuentra el origen de la estructura dialéctica en una definición que presenta al cine como “superficie de contacto entre las sombras y lo real, entre lo inefable y la vida” por lo que se explica la “atracción total por la vida presente, por la vida múltiple e innumerable”;⁴⁵ lo que coincide con la interpretación propuesta por Trueba Mira una década atrás. Esta idea es defendida más marcadamente por Mercé Coll: según ella, por la “diferenciación del cine como sueño ‘real’ respecto al universo onírico, Zambrano define el cine como documento de la vida humana, que abarca un tiempo ya sido y el presente de su realización”.⁴⁶

Frente a estas lecturas divergentes Antolín Sánchez Cuervo plantea la pregunta crucial: “¿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?”.⁴⁷ La solución propuesta es suficientemente matizada para convencer: “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”.⁴⁸ La comparación con las ideas

⁴³ Alberto Ruiz Samaniego, “Cine, o el tiempo fecundado por la luz”, *Aurora*, núm. 23 (2022), pp. 68-80, p. 72.

⁴⁴ José Luis Gómez Toré, “‘En el principio era el Verbo. ¿Por qué, papá?’: una lectura zambraniana de Tarkovski”, *Aurora*, núm. 23 (2022), pp. 34-44, p. 35.

⁴⁵ Mariano Nicolás Saba, “El sueño de la razón produce sombras: del cine, entre Unamuno y Zambrano”, *Aurora*, núm. 23 (2022), pp. 82-91, p. 89.

⁴⁶ Coll, “Una invitación a pensar el cine” [n. 15], p. 22.

⁴⁷ Antolín Sánchez Cuervo, “¿Un género menor? Los sueños y el cine”, *Aurora*, núm. 22 (2021), pp. 92-103, p. 97.

⁴⁸ *Ibid.* El argumento funcionaría igual con la versión de 1952/2004.

contemporáneas de Edgar Morin sobre el cine le permite a Sánchez Cuervo captar la esencia dialéctica del pensamiento de la filósofa exiliada: el cine es capaz de la “escenificación de un realismo amplio y difuso”,⁴⁹ no ajeno a la imaginación ni a lo profano de la cotidianidad por lo que representa así “la dialéctica entre mito e ilustración”.⁵⁰

Consciente de la discusión crítica anterior, Caballero Rodríguez, como Sánchez Cuervo, advierte la paradoja presente en la introducción de “El cine como sueño”, donde “queda subrayada la estrecha relación entre el cine y los sueños, aunque la mayor parte de este escrito la dedica al neorrealismo”.⁵¹ Su solución a esta paradoja es afirmar, con André Bazin, que la imaginación forma parte de la realidad psicológica. Ella también se plantea el término como concepto filosófico y advierte una vacilación:

¿A qué se refiere entonces el término “sueño” en el contexto del cine: a las tramas que nuestra mente elabora mientras dormimos o, tal vez, a la imaginación que desplegamos durante la vigilia? Responder a esta pregunta de manera unívoca sería traicionar una de las piedras angulares sobre las que se construye la razón poética: la polisemia y ambigüedad de la palabra. Si bien conviene distinguir entre estas dos capas de significado para los propósitos de análisis —aunque no son las únicas que Zambrano le atribuye al sueño—, también hay que subrayar que ambas están firmemente entrelazadas, tanto en el uso que la autora hace del sueño, como en su relación con el cine.⁵²

En un artículo más reciente, Juan Navarro de San Pío presenta una paráfrasis del texto del artículo sin pronunciarse claramente sobre el lugar del neorrealismo, salvo que éste “sea interpretado en clave humanista, aunque también apunta hacia un neorrealismo poético”.⁵³ En resumen, la discusión sobre este breve texto, que se refiere de paso al sueño, ha producido un gran número de comentarios, de los cuales muy pocos dialogan entre sí. Esto sorprende en la medida en que la mayoría de ellos se publicaron en la misma

⁴⁹ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁵¹ Caballero Rodríguez, “El cine: espejo de los sueños y el tiempo” [n. 26], p. 6.

⁵² *Ibid.*, p. 13.

⁵³ Juan Navarro de San Pío, ““Video, *ergo sum*”: María Zambrano y el sueño del cine”, *Aurora*, núm. 24 (2023), pp. 104-119, p. 117.

revista —*Aurora*— y se refieren a un tema y corpus bastante restringido. He intentado reconstruir la posible discusión, de la cual se desprenden varios resultados.

En primer lugar, hay que conceder cierta apertura del texto zambrano, que puede interpretarse de forma contraria. Esta apertura es coherente con la forma del artículo de revista, que no aspira a la estructura sistemática de un tradicional discurso filosófico. Coincido con Caballero Rodríguez y Sánchez Cuervo cuando señalan la importancia de la paradoja y la indeterminación de los conceptos empleados allí.

En segundo lugar, es evidente el predominio de interpretaciones retroactivas del artículo a la luz de escritos posteriores de Zambrano sobre el sueño. El peso de esta obra ulterior es tan importante que en ningún comentario se advierte la referencia irónica al psicoanálisis.⁵⁴ El “verdadero ‘complejo’ de Edipo”⁵⁵ es la capacidad de reconocerse en el héroe trágico. Por medio de su realismo el cine nos proporciona este sentimiento de ser “protagonistas, héroes de nuestra propia vida”.⁵⁶ En comparación con el diálogo analítico, no es una experiencia individual, sino colectiva; y los sueños no manifiestan deseos reprimidos, inconscientes, sino que articulan esta necesidad consciente “de ser, alguna vez, vistos y mirados; no sólo escuchar sino ser escuchados”.⁵⁷ El diálogo irónico con Sigmund Freud y la práctica del psicoanálisis permite, pues, determinar un poco mejor el concepto de sueño al que se refiere Zambrano en este texto, y que me gustaría relacionar con el medio de la revista ilustrada, quizá más atenta al diálogo con sus lectoras y lectores que el discurso filosófico tradicional.

En tercer lugar, se revela una perspectiva sobre el corpus en su conjunto. Valle Álvarez destaca ya el tema del sueño en “Cine en la Universidad”,⁵⁸ otra contribución al mismo *dossier* —que vincula de forma convincente los artículos de Zambrano sobre el cine con la fenomenología del sueño que desarrolla ulteriormente— se

⁵⁴ Una excepción es Sánchez Cuervo, “¿Un género menor? Los sueños y el cine” [n. 47], p. 95.

⁵⁵ Zambrano, “El realismo del cine italiano” [n. 12], p. 109.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Valle Álvarez, “Cine en la Universidad” [n. 20], p. 98.

centra exclusivamente en los artículos sobre Charlot.⁵⁹ A Luquin Calvo debemos un detalle filológico importante: “la primera vez que Zambrano vincula al cine con el sueño se remonta a *Delirio y destino*, escrita en La Habana en 1952, en el capítulo 2 del apartado ‘La vuelta a la ciudad’”.⁶⁰ Desde ahí es esclarecedor tomar el tema del sueño como hilo conductor de una lectura seguida de la breve serie.

Una vacilación semántica

Hemos visto cómo la discusión sobre el sueño está centrada en el artículo reproducido en publicaciones posteriores, mientras que los demás artículos, a pesar de tener referencias al mismo tema, no se encuentran directamente conectados. Sería necesario, sin embargo, observar cómo evoluciona el concepto de sueño en estos textos sobre el cine, en que parece representar un hilo conductor.

Comencemos por recordar el resultado de la discusión sobre “El cine como sueño” que mejor se perfila en el artículo de Sánchez Cuervo. Éste destaca cómo, para Zambrano, el cine 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”.⁶¹ Abordar el tema del realismo a partir del sueño, el comienzo tan sorprendente del artículo de 1952/1990, abre un original enfoque sobre el cine. Mientras que cierta tradición hace hincapié en las posibilidades y limitaciones técnicas del nuevo medio, la visión estética y ética de Zambrano “invita a pensar el sueño como lo otro de la técnica y, por tanto, como una experiencia indomeñable frente a dicha lógica”.⁶²

El artículo sobre Charlot propone una variación del concepto de sueño, igual que una solución al dilema que hemos visto. El sueño no es un fantasear liberado de la realidad, sino al contrario, la ocasión para que se revelen las dimensiones más escondidas y

⁵⁹ Manuela Moretti, “Vocazione e rinascita di un pagliaccio”, *Aurora*, núm. 22 (2021), pp. 54-60.

⁶⁰ Luquin Calvo, “Amparo, agonía y fracaso de un payaso” [n. 24], p. 49, n. 25.

⁶¹ Sánchez Cuervo, “¿Un género menor? Los sueños y el cine” [n. 47], p. 103.

⁶² *Ibid.*

olvidadas de lo real. Manuela Moretti lo explica así a partir de la fenomenología del sueño formulada algunos años más tarde por Zambrano en *Los sueños y el tiempo* (1960):

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. 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.⁶³

El sueño llega a ser, efectivamente, un concepto del arte contrario a la ficción, aunque el vínculo con el escrito ulterior establecido por Moretti es tenue y no se fija suficientemente en el contexto en que se usa la palabra *sueño* en este artículo, que no tiene que ver con el soñar dormido. Éste es el caso en el párrafo citado por Moretti:

Así como el que ha fracasado desgrana las horas ya idas: “Si yo hubiera triunfado. Si yo hubiera hecho esto o aquéllo, o hubiese dejado de hacer aquello otro, entonces, ah! si” —Charlie Chaplin colmado por el éxito, se sueña fracasado en el viejo *clown* que ya no hace reír; se sueña recorriendo el calvario del viejo artista desdeñado que ha de apurarlo hasta el fin, hasta dar su arte en el escenario del arroyo, “el más legítimo” dice: “de todos los escenarios, éste es el más legítimo”.⁶⁴

Se entiende enseguida el enlace con el artículo sobre el neorrealismo, este arte pobre, rodado no en los estudios de las productoras multinacionales sino planeado sobre una mesa arrinconada y puesto en escena en aquel espacio auténtico que son las zonas paupérrimas de Italia. También se entiende que Zambrano lleva la contraria a la predilección freudiana por los sueños dormidos. Como en el caso de la tragedia de Edipo, la verdadera manifestación del “complejo” es consciente, se encuentra en el fantasear despierto. El cine materializa las dos direcciones de este juego mostrando lo que hubiera podido ser y lo que todavía puede ser. El término *sueño* se entiende en este artículo repetidamente como “aspiración”, “esperanza” o

⁶³ Moretti, “Vocazione e rinascita di un pagliaccio” [n. 59], p. 57.

⁶⁴ Zambrano, “Charlot o el histrionismo” [n. 22], p. 3.

“deseo”, siempre con respecto a los espectadores subalternos que encuentran en Charlot un modelo que materializa su lucha con la realidad: “De todos sus múltiples episodios se desprende una sola lección: que el valor del hombre que sueña y mira al cielo ha de legitimarse aquí sobre la tierra peregrinando solo, sin ‘papeles’ que lo hagan admisible en ninguna sociedad ordenada, que ha de pasar por la miseria y la humillación innumerable”.⁶⁵

Quitarse la máscara es el mayor logro de Charlot, que deja de representar, que sale del modo quijotesco de la imaginación para asumir un protagonismo auténtico, capaz de dar vida a los deseos de los espectadores: “Salía disfrazado de sí mismo”, dice el artículo de Zambrano, “del sueño de un chico hambriento de alegría y de ese muro que se levanta frente a la ternura y a la vida inocentes”.⁶⁶ Puede ser que el comentario sobre los “sin ‘papeles’” tenga un doble sentido, ya que se refiere a la negación de un arte en que prima la puesta en escena, y en el que actores desempeñan el papel de su propia vida.

Ya se ha comentado el estrecho vínculo de este artículo con aquél sobre el neorrealismo italiano: el eslabón es otro texto de la revista *Bohemia*, publicado entre los dos, “Cine en la Universidad”.⁶⁷ Allí se encuentra la semilla de la secuencia de textos sobre Charlot: “La filósofa da noticia en su artículo de un ciclo de cuatro filmes sobre el personaje de Charlot, uno de los ‘clásicos’ del cine, y que estaba destinado, según ella, a ‘salvar el honor de una época más que deshumanizada, anti-humana, como la actual’”.⁶⁸ La condición de exiliada de Zambrano, que la hace circular entre Italia y Cuba, le permite trazar esta línea entre los protagonistas ingenuos del cine italiano y el payaso.⁶⁹

Valle Álvarez cita los pasajes que corroboran un concepto del sueño que encaja bien con lo que vimos en los otros dos artículos: el cine muestra “las sombras movibles de nuestras manos o de al-

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 137.

⁶⁷ Valle Álvarez, “Cine en la Universidad” [n. 20], p. 98.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 96. La cita es de María Zambrano, “Cine en la Universidad”, *Bohemia* (La Habana), núm. 49 (7 de diciembre de 1952), pp. 23, 120-121, p. 121.

⁶⁹ Por la misma razón su lectura de la historia del cine es ajena a la distinción trazada por Deleuze entre la imagen movimiento, ejemplificada en Charlot, y la imagen tiempo, cuyo modelo son las películas italianas.

guna figurilla, de proyectar un movimiento que quizás corresponda en algún modo a esa proyección que tiene lugar cuando soñamos: deseos de evasión y de aventura, anhelo de ver concretarse y tomar figura la vaga ensoñación que nace espontánea del alma”.⁷⁰

Claramente, para la filósofa, las películas permiten fijar las aspiraciones del alma humana en un fantasear intersubjetivo, algo que llama “sueño común”.⁷¹ No obstante, en la idea de “proyección” está también la presencia de un concepto de sueño más cercano a la tradición psicoanalítica:

En el sueño, como en el cine, se proyectan cataratas de imágenes en movimiento que son reflejo y espejo de nuestros deseos más secretos y de nuestra ansia por vernos y conocernos. El alma se ve a sí misma en el cine, pues la vida requiere visión, y el cine satisface también esa necesidad de ver(nos). El cine cumple así, para Zambrano, la función de todo arte: alimentar el alma, permitiendo que ésta se conozca a sí misma, abriendo “esa puerta cerrada que nos aísla de nuestro secreto universo”, y acercándola a los demás creando un “sueño común”.⁷²

La imagen de la “puerta cerrada” que representa lo que el alma ignora de sí misma apunta efectivamente al inconsciente. De esta forma, el tema del sueño oscila entre aspiraciones y deseos formulados en un estado de vigilia y la proyección de un universo “secreto” mientras se duerme.

Zambrano formula la solución a esta ambigüedad del sueño, consciente e inconsciente a la vez, en el siguiente artículo de la serie que, aunque no se dedica explícitamente al cine, retoma la meditación sobre Charlot. Efectivamente, la paradoja de las aspiraciones humanas no puede prescindir de un concepto de *inconsciente*, aunque no sea de índole freudiana. El cine nos muestra este juego en que se enfrentan nuestros sueños despiertos con lo que nos prohíbe realizarlos: “Quizá sea ése el conflicto más hondo de los que el hombre lleva consigo, escondido, soterrado en su conciencia: querer la libertad para no usarla; echarla de menos para rehuirla. Y cuando el payaso mimetiza ese conflicto, aun en

⁷⁰ Zambrano, “Cine en la Universidad” [n. 68], p. 120.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Valle Álvarez, “Cine en la Universidad” [n. 20], p. 98. Las citas dentro de la cita se refieren a Zambrano, “Cine en la Universidad” [n. 68], p. 120.

la forma más burda, se siente liberado por un instante y ríe, ríe sin saber de qué”.⁷³

Tal meditación va más allá de la “tríada de artículos de temática cinematográfica”,⁷⁴ es una secuencia de cuatro artículos sobre el potencial filosófico de los espectáculos como una escuela del mirar. La figura central de esta meditación es la del payaso; los protagonistas del cine neorrealista, a pesar de su dimensión trágica, comparten con este personaje la autenticidad absoluta, ajena a la ficción y a la puesta en escena. Con todo, esta secuencia no se puede calificar de una teoría del cine, en la medida en que el nuevo arte técnico forma solamente el punto de partida de una reflexión sobre el actuar humano —una meditación del humanismo histriónico que va mucho más allá del arte y de la técnica. Lo anterior ha sido expresado varias veces en los comentarios a estos textos, como cuando Laurenzi profundiza las metáforas del funámbulo y del payaso, o cuando Trueba Mira resalta la importancia de la misericordia, o cuando Luquin Calvo descubre las huellas del exilio en estas meditaciones filosóficas... Vale la pena recordarlo, y contextualizar los artículos de *Bohemia* en el conjunto que forman, el cual no es casual ni circunstancial aunque los lugares en que se publicaron así lo sugieran.

⁷³ Zambrano, “El payaso y la filosofía” [n. 23], pp. 29 y 128-129, p. 129.

⁷⁴ Valle Álvarez, “Cine en la Universidad” [n. 20], p. 98.

RESUMEN

A partir de las diferentes ediciones y de la recepción crítica en 2004 de cuatro artículos publicados por María Zambrano en la revista cubana *Bohemia* en 1952 y 1953, se plantea la especificidad del discurso filosófico en dicha revista ilustrada y la coherencia temática y conceptual de estos textos, cuyo conjunto forma una meditación seguida sobre cine y sueño.

Palabras clave: María Zambrano (1904-1991), cine neorrealista, historia de la edición, sueño/realidad, creación poética.

ABSTRACT

Starting from the different editions from 2004 of four articles published by María Zambrano in the Cuban magazine *Bohemia*, in 1952 and 1953, as well as from the critics they received, the author revises the specificity of the philosophical discourse in the abovementioned illustrated magazine together with the thematic and conceptual coherence of these texts which, as a whole, create a continuous meditation on films and dream.

Key words: María Zambrano (1904-1991), neo-realist films, history of edition, dream/reality, poetic creation.