

## “El cine como sueño”

**María Zambrano** (Diario 16, suplemento *Culturás*, sábado 17 de febrero de 1990, núm. 244) (\*)

*Durante varios años de su exilio, María Zambrano vivió en Roma, asistiendo a la etapa dorada del neorrealismo italiano. En este artículo, la autora de “Claros del bosque” establece ciertos paralelismos entre la filosofía y el cine, y afirma que “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”.*

Piénsese un momento lo que en otro tiempo menos visitado que el nuestro por lo extraordinario hubiese significado una fotografía del planeta que nos soporta sobre su suelo, de «nuestro Planeta». Filas interminables de gente hubieran aguardado día y noche a la puerta del local que cobijase tal maravilla; la conmoción hubiera hecho olvidar los cambios políticos, las cotizaciones de la bolsa, los asuntos privados. Diríase que la intensidad de la vida, esa intensidad nacida de la hondura de la emoción, del pensamiento imantado por una idea, ha disminuido en razón directa de la mayor amplitud del horizonte «visible» que el hombre ha ido conquistando. La facilidad y la velocidad de los viajes han agrandado el horizonte físico, sensible, de las gentes. Y en mayor medida que cosa alguna, el cine, que -no sé hasta qué punto lo podemos afirmar ahora, aunque no lo dudaba en el año 52- es el pan de cada día del hombre de hoy.

Nos cuesta ya trabajo imaginar el mundo visual, es decir, el universo de las imágenes sensibles del hombre, anterior a la era del cine. Estaba formado por lo que cada hombre había podido ver ante sus ojos, y ¡cuántos pasaban sus vidas en el rincón que les vio nacer!, los no muy numerosos cuadros que estaban ante su vista, los mismos en la Iglesia, en el Palacio rara vez frecuentado, en la casa familiar, algunos grabados, las ilustraciones de las revistas... nada más. A medida que el séptimo arte ha llevado sus ojos por el mundo para traernos la imagen analizada, la imagen «vista» ya, el universo de nuestra imaginación, el número de las imágenes sensibles y de las soñadas ha crecido fabulosamente. Pues la cámara ha soñado por nosotros y para nosotros también; ha visualizado nuestras quimeras, ha dado cuerpo a las fábulas y hasta a los monstruos que escondidos se albergaban en nuestro corazón. Si fuera posible la ingente tarea, podría tal vez comprobarse que los sueños, el universo onírico, se ha hecho diferente en las gentes público de cine; 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 por su carácter huidizo, por estar hecho con la materia misma de los sueños, con sombras, y por su continuidad alcanza más que ninguno este carácter de ser el pan, el pan de cada día para la necesidad de ver, de imaginar, de hilar y deshacer ensueños.

Mas sus sueños son reales, parten de la realidad sensible. Paisajes, rincones inéditos, rostros, sucesos registrados para siempre... en fin, la cara del planeta, el rostro de la vida. Las artes plásticas, pintura y escultura, durante siglos han aspirado a fijar la cara de los Dioses, en los tiempos antiguos; en los modernos, es decir, a partir del Cristianismo, han perseguido la cara de Dios. La cena, de Vinci, aparece así como la pintura definitiva, el logro máximo del arte, el rostro de Cristo en el instante de ofrecerse a todos los hombres. Consagración de la pintura, del arte occidental por excelencia.

Mas el cine desde su comienzo manifestó su vocación de fijar la cara de lo humano; nació en el momento en que la vida humana occidental entraba en una época dramática, como si viniera a ser el documento, a levantar el acta de la historia en su fase definitiva. Quienes creían que Europa andaba al borde de extinguirse encontraron en la aparición del cine una corroboración de sus augurios. El cine sería el epitafio de Europa. Aunque bien puede ser el acta de fe de la crisis de su madurez.

Ninguna de las fenecidas culturas alcanzó a dejarnos una huella tan múltiple y verídica como la nuestra dejaría con esa Summa de sombras que es el cine. Pero no es necesario ver al 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 fugitivos. 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 se 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.

Y así, la imagen del Planeta Tierra sorprendido en el espacio, en su desnudez, viene a ser la cifra misma del cine; pues el cine nació para ser todo él el «documental» terrestre.

La esencia del cine es ser documento; documento también de la fantasía, de la figuración, aun de la quimera. Ya que lo «humano» nunca será simplemente un hecho, o un conjunto de hechos, sino alma. Hechos, sucesos, paisajes; mas todo ello imagen, es decir, alma. La imagen es la vida propia del alma. El cine con más ingenuidad e inmediatez que arte alguno, la ofrece fluida, «a imitación de la vida», vida misma otras veces.

Arte es creación siempre, mas creación según la pauta de lo encontrado. Sobre el dechado de la realidad que nos rodea, el arte borda, diseña el alma y sus misterios últimos, proyecta el enigma que es siempre el hombre, todo hombre.

Para el cine, el dechado de la realidad es más amplio, más fluyente. La menos abstracta de las artes por su «materia» y la que más por sus medios, como había de ser. Concreción y abstracción se conjugan siempre, compensándose. Si la escultura ha seguido la pauta de los cuerpos y la pintura la de la luz y las sombras; el arte cinematográfico sigue la pauta de la vida, es «a imitación de la vida».

Y así, la escuela donde se nos aparece más fiel la esencia de este arte es en el cine italiano de la posguerra. 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 este 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 de un arte: cuando aparece abandonado a su elemento, cuando parece «poseído». Es en la 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 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.

No parece haber artificio en ese cine italiano. No había actores ni actrices al pronto. Apenas argumento. Ningún decorado. La calle, la ciudad; el paisaje no es en sí mismo sino visto desde una carretera o de 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. No es nuevo este verídico decorado; lo conocíamos ya desde los tiempos de *Sous les toits de Paris*, de René Clair, *L'Opéra de quat'sous*<sup>1</sup> de Pabst. Pero en éstos

---

<sup>1</sup> «L'Opera de Cat Sous» en el texto publicado por Diario 16.

había un argumento, una invención a la vista, mimetizada por unos actores profesionales. Una de las escasas originalidades de la posguerra fue la de hacer aparecer lo anónimo: el hombre sin más.

«Ecce Homo» dijo el cine italiano o, más modestamente, «noi siamo così». Nosotros somos así.

Y tenía la fragancia y la fuerza propias de aquellas expresiones que rompen un largo silencio. Impetuoso abatía los obstáculos que se le alzaban y que torturaban la mente de los «registas», de los productores. Ya que una de las condiciones del arte cinematográfico, hijo en todo de nuestra época, es la necesidad de medios materiales, de dinero y de técnica. El cine es en esto antirromántico, porque no puede improvisarse como un poema, como un drama escrito en una buhardilla a la luz de una vela.

A la luz del sol, que en esa tierra no falta, el más barato y generoso de los reflectores. Y en una buhardilla o en un cuarto de hotel modesto, o alrededor de la mesa de madera de una «trattoria», se desenvolvían las reuniones entre «capitalistas» -hipotéticos las más de las veces- productores, «registas» y operadores. Aun así, los millones de liras necesarios se alzan como una montaña imposible de escalar: doce, quince millones, no eran gran cosa traducidos a la moneda entre todas, el fabuloso, inasequible dólar.

Las ganancias, si las había, apenas alcanzaban a remediar unos meses de las necesidades cotidianas de quienes realizaron el prodigio. Y los intérpretes, cuyo rostro anda aún por el mundo entero, volvían a conocer la miseria angustiosa, la obsesión del plato de spaghetti y del alquiler de la casa sin pagar, mientras su nombre resplandecía entre las sombras. Así el protagonista de *Ladrón de bicicletas* al que su descubridor, el director De Sica, no alcanzaba a conseguirle una «situación» en los días precisos de su «gloria».

Humilde, espontáneo, como el arte que brota desde las zonas mismas del alma donde se origina la expresión, la necesidad de decir lo que no se puede por más tiempo dejar de decir, lo contrario, en cierto modo, que «el arte por el arte». Así podríamos definir al cine italiano de aquellos años.

No era lujo, sino necesidad. Por eso saltaba y avasallaba esos dos guardianes diabólicos de la vida de hoy: el dinero y la técnica. Y como todo lo que nace porque no puede dejar de ser, encuentra en su propia necesidad sus formas originales.

Y la necesidad coincidía con la esencia en la falta de actores profesionales, sino de todos los films, sí de los más originales y logrados, de los clásicos como *'Roma, città aperta'*, *'Ladrón de bicicletas'*<sup>2</sup>, *'Cielo sulla palude'*<sup>3</sup>, *'Alemania, año cero'*<sup>4</sup>. El secreto de estas interpretaciones es justamente que no hay interpretación; por primera vez en la historia del teatro y del cine, de las artes por esencia representativas, no hay representación alguna, sino realidad.

La «técnica» que el director seguía con sus intérpretes anónimos no era, como podría imaginarse, convertirlos en actores, hacerlos trabajar como trabajan los actores, dándoles a conocer el asunto y la trama, el papel que en ella van a representar. Lejos de eso, nada sabían de lo que iban a hacer. Todo lo desconocían, a veces el arte mismo del cinematógrafo -como me explicaba un día el regista Zancanella. La protagonista de «Cielo sulla palude» jamás había visto una película. Era una muchacha campesina que vio las sombras de la pantalla por primera vez cuando se vio a sí misma en la gran exhibición de Venecia. No sabía lo que había hecho; no sabía que ella había interpretado a aquella muchacha encantadora y santa. Confusa, erraba en la fiesta y cuando por fin vio, se vio, rompió a llorar y mojado el rostro con lágrimas contempló su film. Le había sucedido un milagro.

---

<sup>2</sup> «*Ladro de bicicletas*» en el texto publicado por Diario 16.

<sup>3</sup> «*Celo sulla palude*» en el texto publicado por Diario 16.

<sup>4</sup> «*Alemania anno zero*» en el texto publicado por Diario 16.

Pues, decía uno de estos originales «registas», si les explicásemos lo que van a hacer se convertirían inmediatamente en actores como los demás, representarían, mientras que así, escena a escena, no representan, viven, se mueven como son; son exactamente lo que se les pide: ellos mismos. Todo el trabajo ha sido del director que ha tenido que descubrir entre tantas muchachas campesinas, quién podía haber sido María Goretti, a quién podría haberle pasado algo así; en suma, que hubo que buscar un alma de la misma familia, aunque no idéntica, ya que esto es imposible. Nada extraño resulta, pues, que al verla veamos no una muchacha que «hace» de María Goretti, sino a ella misma, como debió de ser.

Y en el caso de un film como *Ladrón de bicicletas*, aún la identificación entre el intérprete se acerca más a la identidad. Pues no hay un patrón previo. Lo que allí ocurre quizá le ocurrió al mismo que lo vive para nosotros. Jamás la distancia entre el personaje incorporado y la persona que lo incorpora fue menor, como si al protagonista, que no personaje, se le dijera: «sigue viviendo, cuéntanos cómo te pasó aquello, como te pasa... tu propia vida».

Y más que «realismo» se le debería llamar «humanismo», si el término no estuviese tan gastado. Cumplimiento, realización del anhelo que acongojaba a los *Seis personajes en busca de un autor* que, al fin, tuvo que llevar a la escena Pirandello. Sabido es que el genial autor hubo de colocar a la puerta de su cuarto de trabajo un «aviso» dirigido a los personajes de todas clases que iban en su busca para pedirle que les diera cobijo en su arte. El cine, con más «espacio vital», los deja pasar, les llama para que cuenten su cuento, su tragedia anónima, pero tragedia y suya, de un hombre sin más.

Pues 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 le 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: «È necessario che la bellezza sia per tutti e che il bacio sia per tutti»<sup>5</sup>.

(\*) Transcripción realizada por [Aurelio del Portillo](#) a partir del original del periódico escaneado y facilitado por la [Fundación María Zambrano](#) de Vélez-Málaga.

---

<sup>5</sup> “I necesario que la bellezza sia per tutti e que el bacio sia per tutti” en el texto publicado por Diario 16.