



Crítica genética de un ensayo de María Zambrano, entre cine y sueño

Genetic criticism of an essay by María Zambrano, between cinema and dream

 Matei Chihaiia

chihaiia@uni-wuppertal.de

School of Humanities, Bergische Universität

Wuppertal, Alemania

Recepción: 03 Noviembre 2023

Aprobación: 22 Noviembre 2023

Publicación: 01 Mayo 2024

Cita sugerida: Chihaiia, M. (2024). Crítica genética de un ensayo de María Zambrano, entre cine y sueño. *Olivar*, 24(38), e145. <https://doi.org/10.24215/18524478e145>

Resumen: ¿Cómo modelar la relación entre la escritura literaria y filosófica en el exilio? El enfoque adoptado aquí parte de los tropos y figuras de la retórica clásica para elaborar una tipología de relaciones. Dos tipos particularmente extensos pueden describirse como metafóricos y metonímicos: los textos literarios aparecen como alegorías en un discurso filosófico y, a la inversa, los conceptos filosóficos se introducen en la literatura como metáforas. La relación metonímica se basa entonces en el encuentro de textos y autores en revistas y otras instituciones. Menos frecuentes son los tipos de metalepsis y apóstrofe, para cada uno de los cuales se presenta un ejemplo. El ensayo de María Zambrano de 1952 sobre el neorrealismo italiano, revisado por segunda vez en 1990 y publicado para un público diferente, pasa así de un diálogo periodístico-literario (con los destinatarios de la revista *Bohemia*) a un discurso filosófico-teórico (para los lectores del suplemento cultural de *Diario 16*).

Palabras clave: Intertextualidad, Retórica, Literatura y Filosofía, Linked Open Data, Neorrealismo, María Zambrano.

Abstract: How can the relation between literary and philosophical writing in exile be modeled? The approach taken here starts from the tropes and figures of classical rhetoric to develop a typology of relations. Two particularly extensive types can be described as metaphorical and metonymic: Literary texts appear as allegories in a philosophical discourse, and conversely, philosophical concepts are introduced into literature as metaphors. The metonymic relationship is then based on the encounter of texts and authors in journals and other institutions. Less frequent are the types of metalepsis and apostrophe, for each of which an example is presented. María Zambrano's 1952 essay on Italian neorealism, revised a second time in 1990 and published for a different readership, thus turns from a journalistic-literary dialogue (with the recipients of *Bohemia*) to a philosophical-theoretical discourse (for the readers of *Diario 16's* cultural supplement).

Keywords: Intertextuality, Rhetoric, Literature and Philosophy, Linked Open Data, Neorealism, María Zambrano.



FIGURAS DE UNA RETÓRICA TRANSDISCIPLINARIA

La relación entre literatura y filosofía se plantea cada vez que leemos un texto de la estética filosófica, o de la teoría de la literatura. Ambas se cruzan, ambas se encuentran en un espacio compartido, un espacio de discusión. A veces son mundos paralelos, a veces se abren pasajes entre las disciplinas. No es el propósito de este artículo entrar en la historia o la sociología de esta relación, y tampoco pretendo contribuir a una discusión general sobre el sentido de “teoría” en los dos contextos específicos. Más bien, me gustaría comentar de manera inductiva, algunos resultados del trabajo de la red de investigación sobre literatura y filosofía en el exilio español.¹

Aunque en la mayoría de las publicaciones de esta red, los dos géneros de escritura han sido abordados por separado, nuestro objetivo era plantear los cruces y las interferencias que se producen entre los dos: cuando poetas se refieren a la filosofía, y viceversa. Es un fenómeno que va más allá de la intertextualidad porque involucra el ser de los autores, las ubicaciones de sus discursos, las instituciones como tal. En general, calificar la relación entre los textos de manera formal con las categorías de Gérard Genette, sea como intertextuales, metatextuales, paratextuales, hipertextuales y architextuales (Genette, 1982), es imprescindible, pero también algo frustrante. Permiten clasificar tipos, pero no especificar su función. ¿Qué pretende comunicar o alcanzar, por ejemplo, tal autor literario que tiene una predilección por epígrafes tomados de textos filosóficos?

En mi trabajo de investigación se ha perfilado una dimensión menos formal, que me gustaría exponer brevemente antes de profundizar en un análisis genético de un ensayo de María Zambrano. Plantearé, pues, el funcionamiento de este cruce entre literatura y filosofía, desde una perspectiva retórica, según cuatro categorías más o menos amplias. Las dos primeras, la función metafórica (en su versión aislada, o como encadenamiento alegórico) y la función metonímica, son claramente mayores que las dos últimas, la metalepsis y el apóstrofe.

SEMEJANZAS: METÁFORA Y ALEGORÍA

Cuando me refiero a la relación metafórica entre literatura y filosofía, pienso en el uso habitual que se hace de textos literarios en el marco de un discurso filosófico. Cuando Hegel cita la tragedia de Antígona, lo aprovecha para una interpretación alegórica, para sustentar sus ideas sobre la filosofía del derecho (Gragl, 2021). De la filosofía, el modo de pensar la literatura como alegoría ha pasado a los estudios culturales, y ha producido aquella crisis que es conocida como “deconstrucción”: al leer textos literarios con una mirada filosófica, estos se van deshaciendo en infinitas posibilidades alegóricas. Al revés, la literatura hace un uso metafórico de la filosofía, que aparece citada con un propósito práctico que es ajeno al pensamiento teórico. Los relatos de Borges suelen ser los ejemplos más llamativos de esta aplicación forzada, cuando retoma las ideas de John Wilkins como fundamento de una ficción conocida, e imagina aquella enciclopedia china como una consecuencia absurda del ideal clasificatorio del inglés (Foucault, 1966, p. 7).

Las alegorías filosóficas suelen ser abiertas, vienen con una explicación más o menos pesada. En el caso de María Zambrano, su versión de la tragedia de Antígona, en *Tumba de Antígona*, es una alegoría cerrada, con explicaciones que a su vez son bastante metafóricas. Este discurso sin clave, ¿será lo propio del cruce de literatura y filosofía en el pensamiento del exilio? Se me ocurre el ejemplo contrario del prólogo a *El rapto de América* (1952) de Luis de Zulueta: un discurso alegórico acompañado por su explicación (Chihai, 2023b). De todas formas, no se podría defender esta idea a partir de uno o dos ejemplos.

En cuanto a la literatura del exilio, resulta todavía más difícil establecer lo propio de esta relación alegórica. Juan Rejano sostiene la necesidad de un compromiso para los poetas que, como él, se encuentran en una situación de desplazamiento forzado:

la poesía forma parte de la lucha del hombre con el tiempo (...) es una búsqueda apasionada de la palabra, hasta el punto de que cuando el poeta está tratando de devolverle a esta su virginidad perdida, se convierte en una agonía y cuando lo consigue, resucita. Es una agonía y una resurrección (...). Hoy ya no es sólo canto; es crítica, es reflexión sobre las cosas (...). Para mí, sólo hay un tipo de poesía y en él caben todas las inquietudes del hombre. (Harmony, 1976, cit. en Martín Puya, 2011, p. 202)

El poema como “reflexión” se apropia de un discurso filosófico, lo convierte en imágenes metafóricas y acciones alegóricas. En la propia entrevista, se contextualizan imágenes como la lucha, la busca, la agonía y la resurrección con conceptos como la “crítica”, el “tiempo”, las “cosas”. Como en el caso del discurso filosófico, el poético o poetológico puede ser más o menos cerrado. El desafío metodológico no es menor. La hipótesis plausible sería que el uso de la filosofía se hace más explícito en el contexto del compromiso político, que es típico del exilio, mientras que el uso de la literatura en el marco de un discurso filosófico se justifica de otras formas: solidaridad entre exiliados, amor al idioma español, la recreación de un contexto cultural y de una biblioteca propia en un espacio ajeno...

ENCUENTROS: METONIMIA

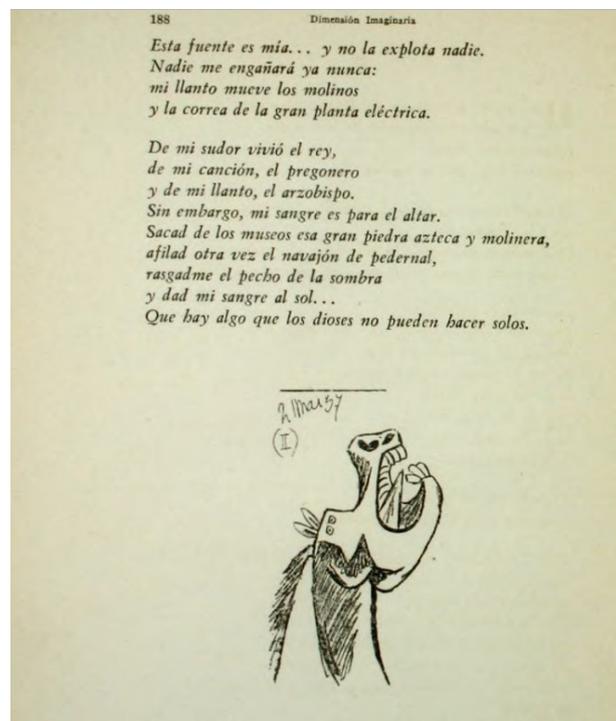
La segunda categoría, igual de ancha, incluye las relaciones metonímicas. La retórica define la metonimia como una sustitución por contigüidad concreta. Esta ocurre entre la literatura y la filosofía cuando coinciden autores en tertulias u otras ocasiones de encuentro en el mundo real, cuando sus textos se publican en las mismas revistas, en los mismos suplementos culturales o en las mismas antologías. Aunque la contigüidad no supone una mezcla entre los géneros de escritura, y puede hasta prescindir de las afinidades que se manifiestan en la puesta en escena metafórica, las personas entablan un diálogo, oral o por cartas, los textos se leen juntos o seguidos, se produce una combinación de discursos literarios y filosóficos fuera de un modo de escritura o lectura alegóricos.

Me parece plausible que esta categoría tenga una vigencia especial por la situación del exilio. En la nueva patria, las ocasiones de sociabilidad son menos claramente definidas, el número de personas reducido hace difícil, la separación de los grupos por razones de rango o pertenencia social que operaba tácitamente en España, mientras que positivamente el compromiso político común ejerce una fuerza de cohesión más allá de las diferencias profesionales o de similar naturaleza. Estoy seguro de que este fenómeno se puede demostrar por una mirada a los índices de las revistas culturales, por ejemplo, o a las listas de personas que acudieron a presentaciones de libros, conciertos y tertulias en México. Sin idealizar el exilio, podemos afirmar que es un lugar de cooperación y de diálogo transdisciplinario.

El primer número de *Cuadernos americanos*, en 1942, es un ejemplo de esto. Ahí se encuentran unas categorías salidas del esquema de división clásico: “Nuestro tiempo”, “Aventura del pensamiento”, “Presencia del pasado”, “Dimensión imaginaria” (*Cuadernos Americanos*, 1942, p. 3). Estas secciones son tan importantes que se mencionan junto con el título por aquel “grupo de intelectuales mexicanos y españoles” que editan la revista cultural. En la última sección, el escultor Jacques Lipchitz presenta su obra “Prometeo”. Siguen algunos cantos (cinco de treinta y tres) de un

poema de León Felipe, “El rescate”, con ilustraciones relacionadas al “Ciclo Guernica” de Picasso (1942, p. 192). Luego hay las reseñas de Waldo Frank, firmada por Alfonso Reyes, y de Santayana por Enrique Díez-Canedo, además de un ensayo sobre la forma en que se celebra el carnaval y las danzas indígenas en México y su relación con la memoria de la conquista. Otras secciones abordan “La evolución de las culturas indígenas de México y la división del trabajo”, el pensamiento de Croce, la psicología de la forma de Wolfgang Köhler... Mientras México es siempre el punto de fuga, hasta de los anuncios publicitarios que se ocupan de atraer turistas, los lectores pasan con facilidad de un discurso teórico a unas manifestaciones literarias y artísticas. La reputación de la que gozaba ya Pablo Picasso me hace pensar que no era una mera ilustración de los textos, y lo mismo vale para el largo poema de León Felipe: se trata de combinaciones intencionales, que otorgan igual jerarquía al discurso literario y a la representación artística (ver fig. 1).

Fig. 1. León Felipe, “El rescate” (1942, p. 188).



INTERFERENCIAS Y TRANSICIONES: METALEPSIS Y APÓSTROFE

Al lado de estas dos funciones principales que son la metafórica y la metonímica, se pueden descubrir relaciones más especiales. Cuando Alfonso Reyes remite, en “La mano del comandante Aranda”, a las reflexiones de José Gaos sobre la mano, y cuando este mismo, en la versión publicada de su conferencia, cita al cuento de Reyes, se produce un efecto que va más allá de la intertextualidad. En el primero de los dos artículos que he dedicado a esta coyuntura (Chihaiia, 2022), he destacado la manera en que los dos discursos se sustentan más allá de la alegoría y la metonimia; su relación interviene en el momento de la creación, y sirve para confirmar la autoría de cada uno de los autores, como escritor, y como filósofo (Chihaiia, 2023a). Esta relación paradójica entre el productor y su producto, en la que se confunden la cronología y la lógica de la producción, se puede comparar con la figura retórica de metalepsis (para la definición de esta, ver Nauta, 2013).

De las otras figuras retóricas posibles, me gustaría profundizar en el apóstrofe. Este se suele definir como un cambio aparente de destinatario: el discurso pasa de un público real a otra instancia receptora, imaginada, que puede ser humana o no humana. Esta transición de un interlocutor a otro se produce también cuando un texto es publicado una segunda vez, en un contexto diferente. Ahí el público al que estaba destinado en el momento de su creación se convierte, de repente, en una presencia imaginaria. Esto sucede con muchos textos rescatados, reimprimidos para un público más amplio y para el campo cultural abandonado por el autor exiliado. En este proceso puede cambiar el propio texto, revisado para la circunstancia de la nueva publicación y el nuevo contexto: cómo en el apóstrofe se solapan el interlocutor real con el receptor imaginario al que estaba destinado. También puede cambiar el marco discursivo: a una revista cultural la sustituye una revista de índole más especializada. Con el retorno al país se pueden volver a cerrar las pasarelas entre los discursos, se deslinda la ficción de la ciencia, la imagen de la teoría.

RETRATOS DE UNA AUTORA

He dicho que las dos últimas categorías son más estrechas que las dos primeras. En realidad, solo he encontrado un ejemplo para cada una. Si fuera un hápax, no importaría: solamente quisiera demostrar que las funciones pueden ser múltiples, y que la retórica clásica nos brinda un vocabulario para diferenciarlas. En el caso del apóstrofe, el ejemplo es un artículo de María Zambrano, titulado “El realismo del cine italiano” cuando se publica por primera vez en 1952, luego revisado y publicado otra vez por la autora, en 1990, bajo el título de “El cine como sueño”. De la revista ilustrada *Bohemia*, en la que viene acompañado de anuncios publicitarios ajenos al tema,² pasa al suplemento de una revista cultural, *Diario 16*. Con el cambio de público se produce un cambio de género: la crítica de cine como arte popular se convierte en un ensayo filosófico. Sin embargo, esta hipótesis debe ser verificada con más detalle. Entre los cambios del documento que sustentan este apóstrofe, vale analizar cuatro tipos de modificaciones: el cambio de la introducción de los editores, el cambio de las ilustraciones y subtítulos, el cambio de la puesta en página y segmentación y los cambios en el propio texto.

La introducción de los editores nos da unas indicaciones explícitas e implícitas sobre quiénes leen los artículos. Ahí se puede divisar este público real e imaginario por el que se define el apóstrofe. También se perfila una definición de la autora. Ambas atribuciones se pueden formalizar según el modelo de datos *Resource Description Framework* (RDF), como grupos de tres elementos, o sea tripletas semánticas, formadas por la entidad, el atributo y el valor atribuido. He elegido visualizar las tripletas como tabla, juntando a veces tripletas que no discrepan sino en el valor atribuido.

<i>n.º de tripleta</i>	<i>Entidad</i>	<i>atributo</i>	<i>valor</i>
1	Zambrano, María	es discípula del maestro	Ortega y Gasset, José
2	Zambrano, M.	posee una calidad determinada como	eminente (discípula (de Ortega y Gasset, J.))
3	Zambrano, M.	es intérprete de	la doctrina (de su maestro (Ortega y Gasset, J.))
4, 5, 6	Zambrano, M.	se distingue (de su maestro (Ortega y Gasset)) por investigar	lo sagrado, lo apasionado (de la personalidad humana), lo

			íntimo (de la personalidad humana)
7	Zambrano, M.	es (actualmente) huésped de	Cuba
8	Zambrano, M.	ha sido huésped durante	(un número indeterminado de) años
9	Zambrano, M.	ha sido huésped de forma	Intermitente
10	Zambrano, M.	pertenece a	la emigración española
11	Zambrano, M.	posee una calidad determinada como	uno de los más altos valores (de la emigración española)
12	Zambrano, M.	ha profesado	lecciones universitarias
13	Zambrano, M.	ha profesado lecciones en una disciplina	Filosofía
14, 15	Zambrano, M.	ha profesado lecciones en una o más instituciones	Universidad de La Habana, Lyceum
16	Zambrano, M.	ha profesado lecciones para una o más audiencias	el mundo intelectual de Cuba
17, 18	Zambrano, M.	posee una calidad determinada como	talento, sólida preparación
19	Zambrano, M.	es colaboradora de revista determinada	<i>Bohemia</i>
20	La emigración española	es consecuencia de	la Guerra Civil Española
21	La emigración española	es comparable con	algo noble, una herencia
22	La nación cubana	ha recibido	la emigración española
23	La nación cubana	ostenta	la emigración española
24	Las intermitencias de la estancia	tienen la función de renovar	el contacto (con el pensamiento europeo)

En la red formada por estas 24 tripletas, que representan más o menos la información contenida en el prólogo de la revista *Bohemia*, se manifiesta la gran ventaja de esta estructura de datos, que permite conectar, por ejemplo, el valor de la tripleta 3, que no es muy preciso, con la tripleta 1, donde la categoría en que consiste este valor recibe un valor determinado. Al leer el texto, no dudamos de que “su maestro” es simplemente un recurso estilístico para evitar la repetición del nombre de Ortega y Gasset. Sin embargo, hay otros ejemplos en los que las instancias de explicación no quedan tan cerca las unas de las otras. Es el caso de la “emigración española”, que aparece varias veces como valor, pero también como entidad con atributos propios. De las 24 tripletas, 19 se refieren a María Zambrano, lo que significa que el prólogo sirve principalmente para introducirla. Los atributos se pueden clasificar también. Seis se refieren a la relación de Zambrano con Ortega y Gasset (de las que tres califican su propio pensamiento), cinco a su situación de emigrante en Cuba, siete a su reciente actividad docente, una a su actividad de periodista. En cuanto a los valores, llama la atención el gran número de valores positivos (eminente, alto valor, lecciones universitarias, talento, sólida preparación), que sugieren que el prólogo es un elogio. También hay un valor más neutro,

“intermitente”, que mediante una atribución explícita recibe un valor positivo también (ver triplete 24: “renovar”). Entre las atribuciones prevalecen las que expresan dependencia (discípula de, huésped de), aprecio (valorado como) y especificaciones diferenciadas, que son típicas de un medio de información.

Comparemos el prólogo de 1990 con esto:

<i>n.º de triplete</i>	<i>Entidad</i>	<i>atributo</i>	<i>valor</i>
1	Zambrano, María	ha sido exiliada durante un tiempo	(un número indeterminado de) años
2	Zambrano, M.	ha vivido durante su exilio en un lugar determinado	Roma
3	Zambrano, M.	ha asistido a una época histórica	(la etapa dorada de) el neorrealismo italiano
4	Zambrano, M.	es autora de un libro	<i>Claros del bosque</i>
5	Zambrano, M.	establece paralelismos entre la filosofía y	el cine
6	Zambrano, M.	establece paralelismos entre el cine y	la filosofía
7	Zambrano, M.	es autora de	un artículo
8	Zambrano, M.	es autora de	un pasaje (citado en el prólogo)

El prólogo no es solamente más breve, sino exclusivamente dedicado a la entidad de la autora. Esta aparece en parte como exiliada y testigo de su época (en tres de ocho tripletas), y en parte como autora de textos teóricos (en las otras cinco tripletas). Los valores han cambiado fundamentalmente, quitando las hipérbolas elogiosas y las referencias a naciones españolas y cubanas. La imagen de María Zambrano en este prólogo, que termina por una larga cita, es la de una autora –ya no la discípula, la intérprete, la huésped, la viajera, la docente, la periodista... El retrato se ha vuelto a centrar en la imagen de la filósofa cinéfila, y se adapta perfectamente al ensayo que anuncia.

El modelo de datos elegido permite vincular los dos prólogos en lugares pertinentes. Por ejemplo, llama la atención que el número de años del exilio queda indeterminado por la fecha de 1990. También se perfilan contrastes: en *Bohemia*, se habla mucho de España, mientras que en el contexto del suplemento cultural español, importa más el vínculo con Italia (por el que se entiende que el reportaje sobre el neorrealismo viene de primera mano). Quizás más importante todavía, el público ya no es interpelado explícitamente como el mundo intelectual cubano y las lectoras y los lectores de la revista *Bohemia*. En cambio, se asoma la figura de un lector implícito, conocedor de *Claros de bosque* y del neorrealismo italiano, entidades introducidas como nombres sin definición, o sea familiares. El pasaje de las personas para los que está concebido este artículo originalmente, a un receptor implícito para el que se escribe el prólogo de *Diario 16*, y para quien es repetido el discurso con ciertas modificaciones, evoca la retórica del apóstrofe. El artículo no deja de hablar con los interlocutores históricos, devenidos imaginarios, que no son idénticos a las lectoras y los lectores de *Diario 16*.

LAS ILUSTRACIONES

La investigación zambranianiana tiende a minimizar las modificaciones editoriales del segundo texto, aunque en realidad son fundamentales. Una excepción es el artículo de Virginia Trueba Mira, quien advierte la importancia de las imágenes que acompañan el texto de Zambrano. Cito su comentario de manera extensa:

Pues bien, de los diversos elementos que contribuyen a este realismo, hay uno en el que Zambrano se detiene con especial interés: la presencia en las películas de actores no profesionales, los cuales, en propiedad, no actuarían, sino que serían ellos mismos ante la cámara. Personajes que se representan a sí mismos, que son personas. “El secreto de estas interpretaciones es justamente que no hay interpretación (...) sino realidad”, afirma Zambrano. 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. (Trueba Mira, 2013, p. 69)

Me parece muy acertado este comentario. Hay que resaltar, sin embargo, la divergencia entre las ilustraciones y el texto, donde Lamberto Maggiorani no aparece con su nombre, sino que es nombrado una sola vez como “el protagonista de *El ladrón de bicicletas*” (Zambrano, 1952, p. 108). De esta forma, el discurso de Zambrano enfatiza el anonimato en que el actor, cuyo “nombre resplandece entre las sombras” (1952, p. 108), vive en realidad. Usa la misma táctica con Inés Orsini, la intérprete de María Goretti, cuyo nombre es omitido a favor del personaje (1952, p. 109). Las ilustraciones funcionan entonces como un discurso alternativo al ensayo, como una fotonovela dedicada principalmente al melodramático destino de Maggiorani. En un recurso que recuerda el montaje vanguardista –y se puede asemejar al *2001* de Kubrick– las fotos del universo neorrealista son yuxtapuestas a la imagen de la tierra vista desde el espacio, comentada al comienzo del artículo. Ignoramos si esta fotonovela viene de la mano de Zambrano, quien quiso completar su ensayo con una historia llamativa –tan llamativa como la de Inés Orsini, que nunca ha ido al cine antes de ser actriz– o si aquella frase de Zambrano sobre la gloria y miseria de los actores neorrealistas ha inspirado a un editor que le quiso poner más drama al artículo, y lucir a un héroe más joven que Leonardo da Vinci.

Sea como fuere, ni la imagen de la tierra ni la de la fotonovela son reproducidas en la versión de *Diario 16*. Y no porque no había ilustraciones en el suplemento cultural. De hecho, la organización gráfica es más lujosa que en *Bohemia*, y la proporción cuantitativa entre texto e imagen es comparable entre las dos publicaciones. Lo que ha cambiado, sin embargo, es la conexión narrativa que había entre las fotos y sus subtítulos, y que nos permitió calificarlos de fotonovela. La selección de ilustraciones es llamativa. Comienza, en la primera página, que es la portada del suplemento, por una foto de “William Klein: Gardien Cinecitta, Roma, 1956” (Zambrano, 1990, p. 1). Parece interesante cruzar las miradas del fotógrafo estadounidense con la de la filósofa española, aunque en esta comparación se borra el año y el lugar de la primera publicación, nunca mencionados en *Diario 16*: el cine italiano había acabado por ser canónico e imponer su estética hasta a la fotografía. La segunda parte del ensayo es ilustrada por un dibujo que representa a Zambrano en la Piazza del Popolo o delante de una imagen de la Piazza del Popolo sobre la que proyecta su sombra: retrato de la autora como personaje espectral, desubicado (Zambrano, 1990, p. 8). Este cambio de ilustraciones no solamente quita la dimensión narrativa, sino que también hace hincapié en la presencia de

Zambrano en Roma y completa la presentación comenzada en el prólogo por un retrato estilizado. Con todo, la dimensión literaria y narrativa de la primera publicación da paso a un régimen visual más tranquilo y más complejo, que combina foto y dibujo de artistas, ambos en un estilo que se puede calificar de clásicamente moderno. Aun así, podemos encontrar una continuidad entre las dos versiones en el desacato de las imágenes frente al discurso filosófico: mientras que la redacción de *Bohemia* propone una historia alternativa, centrada precisamente en el nombre que la autora quería guardar secreto, la de *Diario 16* introduce, con el dibujo autorreferencial, un arte muy distanciado que se diferencia del ideal de representación invisible formulado por Zambrano. Al parecer, ni en 1952 ni en 1990 los editores reprodujeron la obra artística principal mencionada en el ensayo: la “Cena” de Leonardo.³

LA SEGMENTACIÓN

Ambos artículos son objeto de una doble división. Una de estas se debe a la estructura de las revistas, que dividen el texto en dos partes, separadas por otros artículos. La otra es una división inherente al texto, que tiene apartados y secciones. La segmentación externa parece aleatoria, ya que se debe a las propiedades del formato y del tamaño de las ilustraciones que determinan cuánto texto cabe en la primera página. De hecho, el corte se pone en lugares diferentes en las dos versiones. Sin embargo, a pesar de parecer contingente, tiene consecuencias que hacen pensar en un diseño intencional. En el caso de *Bohemia*, la cesura viene más o menos a mitad del ensayo, de forma que la primera doble página llega hasta el tema del cine neorrealista a pesar de comenzar por temas que no tienen una relación directa con ello. En *Diario 16*, la primera página no llega tan lejos. Por esto la división da mucho peso al tema puesto adelante por el título, o sea, el sueño. Las once ocurrencias de “onírico”, “soñar” y “sueño” se acumulan en dos párrafos de esta introducción (Zambrano, 1990, p. 1). El cambio de título que introduce un concepto filosófico –el sueño– y se aleja del tema original, más literario –el realismo–, puede haber sido la razón por la que los editores introdujeron esta cesura, que da un protagonismo muy especial a los únicos dos párrafos que tratan del universo onírico.

En cuanto a la segmentación interna, es muy probable que esta venga de la mano de la propia autora, junto con los cambios de contenido que comentaré más adelante. En las dos versiones, el ensayo tiene 23 párrafos, sin embargo las unidades no son siempre las mismas. Así, la autora divide en tres el largo pasaje en que presenta las condiciones materiales de producción del neorrealismo, mientras que los dos párrafos del comienzo que empiezan por “Mas sus sueños son reales” y “Mas el cine” son fundidos en uno. Esta última modificación acentúa el sueño, nuevamente, mientras que el doble corte en la presentación de las condiciones de trabajo sirve para interrumpir el juego en torno a la luz: el sol italiano, los reflectores, las velas..., esta isotopía visual es reducida, deja de ser la articulación del argumento, a favor de una lectura más abstracta.

Pero el cambio más importante en la organización del discurso consiste en la introducción de un nivel suplementario de segmentación. Mientras que los 23 párrafos, en la revista *Bohemia*, se suceden sin más estructura interna, *Diario 16* los divide en cinco apartados, cada uno de los cuales es precedido por una línea blanca e iniciado por una letra larga y gráficamente destacada (blanca sobre un fondo negro, fragmentada por su marco). Estos apartados resaltan los ejes temáticos del ensayo: (1) Los primeros tres párrafos introducen el cine como una técnica que aumenta los horizontes de lo visible; (2) los nueve siguientes definen el cine como documento de la cultura humana; (3) un doble párrafo aborda, luego, las condiciones materiales precarias del cine neorrealista; (4) cinco párrafos más exponen la experiencia de actores, directores y *registas* de este cine; (5) como conclusión, el neorrealismo es celebrado como un humanismo (y vinculado con modelos literarios y artísticos de la

antigüedad, del renacimiento y del siglo XX). Esta conclusión cuenta con tres párrafos, como la introducción.

A partir de estas secciones se entiende que “El nuevo humanismo del cine” hubiera sido un título más adaptado desde un punto de vista objetivo. La elección de otras palabras clave –“realismo”, “sueño”– se puede considerar, entonces, como un enfoque especial, una pista agregada por la autora para orientar la lectura hacia una dirección particular. Lo mismo se puede decir de la reestructuración propuesta en 1990. Desde un punto de vista formal, el texto de *Bohemia*, que no es dividido en secciones, incita a una lectura seguida, como la de un reportaje. En cambio, la versión de *Diario 16* hace hincapié en la arquitectura de la argumentación, como sería característico para un ensayo filosófico. Efectivamente, un texto de índole narrativo, mediante esta reorganización, pasa a ser un texto de ideas.

ARGUMENTO Y ESTILO

La cuarta y última categoría de cambios en que se puede describir este apóstrofe de lo literario hacia lo filosófico es la del propio contenido del texto. Ahí ya los editores de una primera transcripción del artículo de *Bohemia*, Vicente Jarque y Javier Navarta, explican las diferencias entre esta versión y la de *Diario 16*:

Por supuesto, entre la primera versión y la segunda, separadas por nada menos que treinta y ocho años, habían pasado muchas cosas, tanto a ella [María Zambrano] como al mundo en general. 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 (emblematizados 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”. (Jarque y Navarta, 2004, p. 66)

Miremos, pues, más de cerca los cambios hechos por la autora. La mayor parte de ellos sirve para poner al día el ensayo, mediante una adaptación de los tiempos verbales, los deícticos y algunos elementos del contenido que Jarque y Navarta resumen bastante bien. Si no nos fijamos en los elementos meramente redaccionales, como la conversión de mayúsculas en minúsculas y el asunto de los acentos, el estrato más elemental será el de los tiempos verbales: crean / creían, andan / andaban, encontrarán / encontraron, hay / había, ha dicho / dijo, tiene / tenía, abate / abatía, torturan / torturaban, desenvuelven / desenvolvían, hay / había, alcanzan / alcanzaban, vuelven / volvían, resplandece / resplandecía, es / era, salta / saltaba, avasalla / avasallaba, coincide / coincidía, sigue / seguía, es / era, saben / sabían, van / iban, desconocen / desconocían. Parece imprescindible pasar a tiempos del pasado para guardar una referencia al cine y al mundo de los años 1950: todo lo que entonces, en la primera enunciación, era actual, ahora, casi cuarenta años más tarde, se ha convertido en historia. El sistema deíctico también se adapta al presente de la filósofa, para señalar que este discurso no es reproducido desde el pasado, sino pronunciado una segunda vez, desde el aquí y ahora de la España de la transición tardía. Esto supone, en un primer tiempo, disolver el arraigo en la actualidad de 1952. No se puede mantener el comienzo, que se apoya sobre una noticia que ha perdido su novedad:

No hace mucho tiempo fue ofrecida en los Noticiarios, una imagen extraordinaria, única, la de la propia Tierra. Pasó como una imagen más, sin honor alguno, entre unos pases de fútbol y un sombrero de última moda de París. Ningún estremecimiento fue perceptible en el público; ningún comentario. Tampoco en la prensa. La imagen sin

par se deslizó en la pantalla por breves instantes, irreal a fuerza de expuesta ante las miradas insensibilizadas por la maravilla diaria, por la angustia diaria también. (Zambrano, 1952, p. 12)

Por un lado hay cancelación de deixis temporal, “esta era del cine” se convierte en “la era del cine”, el cine italiano “de hoy” pasa a ser el “de la posguerra”, “el cine italiano actual” deviene “este cine italiano al que nos referimos”, se quita un “ahora” y un “aún”. En un movimiento complementario, surge una nueva deixis, adaptada a la nueva posición de la enunciadora, “el cine italiano” ahora es “ese cine italiano”, se agrega otro “aún” y un “así podríamos definir al cine italiano de aquellos años”. A pesar de esta adaptación, no se deja de manifestar una posible continuidad, planteada desde el comienzo: “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”. Aunque esta introducción manifiesta cierta duda, hay al menos un pasaje que sostiene una continuidad del fenómeno descrito, “esos dos guardianes diabólicos de la vida de hoy: el dinero y la técnica”. En esta frase, “la vida de hoy” es una expresión que originalmente se refiere al año 1952, y que es retomada para referirse al 1990.

Con la deixis se señala también la ubicación espacial de la autora, que en un primer tiempo parece encontrarse en un “aquí” que es Italia, mientras que, en la segunda versión, “esta tierra” se aleja hasta ser “esa tierra”. El texto contradice, en esto, los prólogos: el de *Bohemia* la coloca en Cuba, mientras que ella habla desde Italia, y el de *Diario 16* hace hincapié en su estancia en Roma, y hasta la representa delante de la Piazza del Popolo, cuando el discurso de la autora ya elige un lugar de enunciación diferente, el del regreso a España.

Otra categoría de cambios se debe a la nueva situación histórica. El éxito del neorrealismo, que es ya un clásico moderno, hace imposible hablar de unos títulos “desconocidos aún fuera de Italia”; esta frase se quita. También las referencias a la guerra y posguerra son revisadas: en vez de “el final de la guerra” pone “el final de la gran guerra”, quizás por un efecto de repetición con “el gran silencio”, quizás por especificar de qué guerra se trata. “Esta postguerra o interludio”, una expresión de 1952 en la que se condensa la visión de aquellos años, en que el fin de la guerra no se había consolidado todavía, se cambia por “la posguerra”.

Hay un trabajo sobre las ideas que se perfila en la comparación de las dos versiones. De forma significativa, el tema de lo cotidiano, bastante principal en la introducción del ensayo de *Bohemia*, y probablemente debido al contexto del periodismo, es reducido para el suplemento de *Diario 16*. De las cinco menciones (“diaria”, “diaria”, “pan de cada día”, “cotidianidad”, “pan de cada día”), la autora guarda solamente las dos que citan al “Padre Nuestro”, y sustituye “cotidianidad” por “continuidad”. De la misma forma quita las ideas de “audacia” y de “libertad”, que parecen excéntricas con respecto al argumento principal (o demasiado vinculadas con el vocabulario existencialista del tiempo de la primera publicación).

En algunos puntos de este argumento, subsiste una incertidumbre que va más allá de vacilaciones estilísticas. El cine es calificado como “‘realista’ siempre”, lo que no se puede sostener; en la nueva versión, intenta subsanar este problema agregando un “en sus comienzos”, que no soluciona el problema (pensando en Méliès, por ejemplo), y además entra en contradicción con “siempre”. Otro cambio llamativo ocurre en la función que se atribuye al decorado. En la primera versión es presentado como dependiente la acción: “Apenas argumento. Ningún decorado, por tanto.” Este vínculo, el “por tanto”, es tachado en la segunda versión, y concede importancia a la figura del *regista* (identificado por su nombre, Zancanella, con el mismo rango que el director, De Sica). La duda más importante asoma con respecto a la no-representación de los actores. En una frase metaléptica, el artículo de *Bohemia* afirma que “La protagonista de ‘Cielo sulla palude’, la encantadora y fiel Santa María Goretti, jamás había visto una película” (Zambrano, 1952, p. 109). La oscilación de esta frase

entre el papel (la protagonista, Santa María Goretti) y la actriz (encantadora, fiel, jamás había visto una película) enfatiza la tesis general de que el cine neorrealista es un documento de la misma vida bajo las apariencias de una ficción. Sin embargo, para la nueva versión, la autora quita la aposición en la que aparece el nombre de la Santa y la calificación de la actriz. Así, la metalepsis da paso a una frase de dos significados posibles, según se quiere leer “protagonista” referido al rol o a la persona que lo desempeña. La intención parece ser el quitar audacias poéticas y obtener más claridad en el argumento. Por lo tanto, no dice ya de la actriz que ha “representado” a María Goretti –lo que hubiera contradicho la afirmación anterior de que los autores “no representan”–, sino que la ha “interpretado”. ¿Es una elipsis intencional o un error del tipógrafo cuando de la frase “la identificación entre el intérprete y el personaje” se quita “el personaje”? Me cuesta decidirlo. Este argumento se habría podido formular con más facilidad si hubiera dispuesto del concepto de *performance*, como emergió en la teoría del teatro de los años 60 y 70. Zambrano se anticipa a estas ideas estéticas en 1952 e intenta describirlas con el vocabulario de entonces.

No todos los cambios tienen consecuencias conceptuales. En varios lugares, trabaja la estructura retórica simplemente para aligerar las construcciones. Así simplifica una definición hermosa del arte –“Sobre el dechado de la realidad que nos rodea, el arte borda sus sombras, diseña el alma y sus misterios últimos”– quitando el “sus sombras”. También reduce una repetición que vuelve tres veces sobre la palabra “imagen”, y una repetición de “a la luz de una vela”, para más claridad del discurso. Sustituye algunas expresiones muy formales, como “a guisa de” o “haber de”, por equivalentes más habituales en 1990. Hay erratas corregidas y otras –relativamente numerosas– agregadas por los tipógrafos que leen “registra” en vez de “registra”, “de hace de” en vez de “que hace de”, “l necesario” en vez de “È necesario”. En todo esto se mezcla la revisión de la filósofa con la labor de los editores.

CONCLUSIÓN

Las figuras de la metalepsis y del apóstrofe se agregan a las de la metáfora/alegoría y de la metonimia como casos muy especiales de la relación entre literatura y filosofía en el exilio. Mientras que las semejanzas y los encuentros entre discursos literarios y filosóficos no necesitan mucha explicación, las dos últimas relaciones son menos intuitivas. He intentado describir la presencia de un autor (literario) como personaje en el texto de otro autor (filosófico) como una forma de reconocimiento de la autoría de cada uno, que importaba de forma especial en la situación de desplazamiento forzado. En cuanto al apóstrofe, es el resultado de una transición inesperada, por la que la autora pasa de su público de exilio a un nuevo lectorado, para quien repite el discurso original con algunas modificaciones. He rastreado estos cambios, que no todos vienen de ella, con el objetivo de mostrar que un reportaje sobre el cine italiano se convierte en un ensayo teórico. Esto no se debe solamente a la transformación de un sistema de referencias arraigado en la actualidad en un discurso que busca más marcadamente superar esta ubicación espacio-temporal. También se manifiesta en la nueva segmentación y en un marco editorial y gráfico en los que la autora probablemente no ha influido, pero que reaccionó a decisiones tomadas muy probablemente por ella, como el cambio del título, por ejemplo. El método de la crítica genética ha resultado, pues, muy productivo para poder explicar la metamorfosis de este artículo, que oscila entre periodismo y filosofía, entre narración literaria y argumentación teórica.

REFERENCIAS

- Chihaia, M. (2022). La consciencia de la mano en José Gaos, Alfonso Reyes, Jean-Paul Sartre y Julio Cortázar. En S. Hartwig (Ed.), *Contingencia y moral: el extranjero visto a través de la ficción* (pp. 203-218). Madrid: Iberoamericana.
- Chihaia, M. (2023a). Bilateralismos y multilateralismos del exilio republicano. *iMex. México interdisciplinario*, 23, 130-143.
- Chihaia, M. (2023b). El rapto de Europa / El rapto de América. En M. Chihaia et al. (Eds.), *Caminos cruzados. Literatura y filosofía del exilio español en América latina* (pp. 381-396). Madrid: Iberoamericana. Recuperado de https://doi.org/10.31819/9783968694030_022
- Cuadernos Americanos*, 1(1) (enero-febrero de 1942).
<https://www.cervantesvirtual.com/partes/709566/cuadernos-americanos>
- Felipe, L. (1942). El rescate. En *Cuadernos Americanos*. Op. cit., 186-193.
- Foucault, M. (1966). *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Gragl, P. (2021). Hegel's Antigone: The Birth of the Constitution from the Spirit of Tragedy. *ICL Journal*, 15(4), 413-434. Recuperado de <https://doi.org/10.1515/icl-2021-0020>
- Harmony, O. (1976). Entrevista a Juan Rejano: Toda fuerza creativa es poesía. *Índice*, 12, (enero-febrero).
- Jarque, V. y Navarta, J. (2004). El neorrealismo como sueño. *Archivos de la Filmoteca*, 48, 62-68.
- Martín Puya, A. I. (2011). Pedro Garfías y Juan Rejano: dos poetas andaluces rumbo al exilio. *Impossibilia*, 2, 192-206.
- Nauta, R. (2013). The Concept of 'Metalepsis': From Rhetoric to the Theory of Allusion and to Narratology. En U. Eisen y P. v. Möllendorff (Eds.), *Über die Grenze: Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums* (pp. 469-484). Berlin, Boston: De Gruyter. Recuperado de <https://doi.org/10.1515/9783110331721.469>
- Trueba Mira, V. (2013). Imágenes de la misericordia. Un posible diálogo de María Zambrano con el cine europeo de posguerra (pp. 64-77). *Aurora: Papeles del "Seminario María Zambrano"*, 14.
- Zambrano, M. (1 de junio de 1952). El realismo del cine italiano. *Bohemia*, 22, 12-13 y 108-109.
- Zambrano, M. (sábado 17 de febrero de 1990). El cine como sueño. *Diario 16, suplemento Culturas*, 244, 1 y 8.

NOTAS

1 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, n.º 451021342). En las jornadas "Escrituras menores del exilio" (Universidad Humboldt de Berlín, 9.-10.11.2023) recibí sugerencias fundamentales que agradezco, tanto a los organizadores como a los participantes.

2 Hay anuncios para insecticida líquido ("Black Flag"), Alka-Seltzer, Repelente de Mosquitos para la playa ("Repel-x"), Vinagre ("Elite") y un compuesto vegetal contra "Debilidad 'periódica' femenina que la pone nerviosa días antes" (Zambrano, 1952, pp. 108-109). El desfase de estos anuncios con el texto resalta la dificultad de asentar un discurso teórico en este contexto.

3 Para no multiplicar citas idénticas, dejo de proporcionar referencias sistemáticas de las dos versiones de los artículos, cuyas pocas páginas permiten encontrar las citas textuales con facilidad.