

Virginia Trueba Mira

Universitat de Barcelona
trueba@ub.edu

Imágenes de la misericordia. Un posible diálogo de María Zambrano con el cine europeo de posguerra

Resumen

En el presente artículo se analizan los motivos del excepcional interés de María Zambrano en el cine neorrealista italiano, partiendo del trabajo que ella misma escribe sobre dicho cine en 1952 para la revista cubana *Bohemia*. Más allá del neorrealismo, se apuntan asimismo las relaciones que el pensamiento zambraniano pudiera tener de manera implícita con una parte del cine europeo de la posguerra, en especial con aquel que reflexiona sobre una determinada idea de *misericordia*, y que representarían, por ejemplo, algunas obras de Rossellini, De Sica, Visconti, Fellini o Genina.

Palabras clave

María Zambrano, neorrealismo italiano, cine europeo, misericordia.

Abstract

This essay analyses the reasons for María Zambrano's exceptional interest in Italian neo-realistic cinema, starting from the article on this kind of cinema she wrote in 1952 for the Cuban journal *Bohemia*. Beyond the topic of neo-realistic cinema, this paper also explores the relationship Zambrano's thought might have, in an implicit way, with some post-war European cinema, especially that reflecting on *compassion*, such as some films by Rossellini, De Sica, Visconti, Fellini or Genina.

Keywords

María Zambrano, Italian neo-realistic cinema, European cinema, compassion.

Pese a haber formado parte de una generación que nació con el cine, y haber vivido parte de su exilio en algunas de las capitales más destacadas del mundo en este terreno –La Habana, París y Roma–, no fue el cine un arte al que María Zambrano dedicase una especial atención en su escritura. A lo largo de su prolongado y difícil exilio no sabemos tampoco qué películas vio, qué salas de cine frecuentó o si accedió a países privados de algunos films, pero lo que sí puede afirmarse, como aquí intentaré demostrar, es que, al margen de su conocimiento al respecto, el pensamiento de Zambrano está próximo a algunas de las manifestaciones cinematográficas de entonces

—en particular las del neorrealismo italiano— e incluso, con toda probabilidad, a las reflexiones de ciertos teóricos del cine.¹ Aparte, sus ideas, por ejemplo, acerca del *sueño creador* también hubieran podido encontrar en el cine un terreno propicio donde desarrollarse. Yo me propongo analizar aquí la primera de estas cuestiones. Por un lado, y antes de nada, los motivos del particular interés de Zambrano en el neorrealismo italiano a partir del único trabajo que escribió sobre cine, un artículo de 1952 en *Bohemia*, «El realismo del cine italiano» —reeditado con apenas variantes en 1990 en *Diario 16*, con el título «El cine como sueño»—.² Por otra parte, las relaciones que tiene su pensamiento de manera implícita con una parte del cine europeo de la posguerra.

En relación con el artículo sobre neorrealismo, llama la atención en primer término la fecha en que Zambrano lo publica. En 1952 ha pasado ya el momento fundacional de este cine, lo mismo que sus años álgidos, representados por *Roma, città aperta* (1945) y *Germania, anno zero* (1947) de Roberto Rossellini; *Ladri di biciclette* (1948) de Vittorio de Sica, o *La terra trema* (1948) de Luchino Visconti, entre otros films. Los tres primeros los menciona Zambrano en su artículo, junto a *Cielo sulla palude* (1949) de Augusto Genina, al que más tarde me referiré con algo más de detalle. A partir del fin de la década de los cuarenta, no es que el neorrealismo desaparezca, ya que sobrevive «como género, como fórmula, como ideal, como teoría en algunos films y en muchísimos argumentos»,³ pero lo cierto es que debe luchar contra un clima sociopolítico poco favorable, el de la democracia cristiana que gobierna en Italia desde 1948, y uno de cuyos empeños fue, desde un recién creado Ministerio del Cine en manos de Giulio Andreotti, promover una imagen más amable del país. A la luz de estos datos no parece descabellado plantearse si el artículo de Zambrano no debería sumarse a las diversas manifestaciones —textos, congresos, etc.— que, desde los inicios de la década de los cincuenta, se proponen resistir los embates de los nuevos tiempos y defender aún la necesidad de aquel cine.

No debe olvidarse, por otro lado, que 1952 coincide con la entrada en España, clandestina pero también oficial, del neorrealismo, algo de lo que no sería difícil que la propia Zambrano tuviera noticia y que, tal vez, la motivara asimismo a escribir su artículo. Un jovencísimo José Ángel Valente, por ejemplo, escribe en 1953 para *Cuadernos Hispanoamericanos* un trabajo con motivo de la Segunda Semana de Cine Italiano en Madrid, donde han podido verse, entre otras, *Ossessione* (1942) de Luchino Visconti, *Paisà* (1946) de Rossellini o *Umberto D* (1952) de Vittorio de Sica.⁴ El impacto del neorrealismo en la nueva generación española fue grande, no solo entre los cineastas —el primero, José Luis García Berlanga y su *Bienvenido Mr. Marshall* (1952)— sino también entre los narradores —Juan Goytisolo, Carmen Martín Gaité, Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio, Ana María Matute, etc.—. El neorrealismo en conjunto les ofrecía a todos ellos la posibilidad de la denuncia, pero en términos no

1. No han sido muchos los estudios realizados sobre la relación del pensamiento de Zambrano con el cine de la época, pero los que conocemos sugieren una interesante contigüidad de imágenes y símbolos entre ambos; por ejemplo, el de Antoni Gonzalo Carbó sobre la relación de Zambrano con cierto cine de cariz espiritualista como el de Robert Bresson en *Mouchette* (1967) y Kenji Mizoguchi en *Sanshō dayū* (1954). Véase Gonzalo Carbó, A., «La muerte deslumbrada: ojos vacíos de luz anegados (en torno a *Mouchette* de Robert Bresson y *Sanshō dayū* de Kenji Mizoguchi)» en *Aurora*, núm. 9, noviembre-diciembre de 2008, págs. 72-82.

2. Ahora en Zambrano, M., *Las palabras del regreso*, edición M. Gómez Blesa, Madrid, Cátedra, 2009, págs. 299-305. 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 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.

3. Farassino, A., en *Historia general del cine*. Volumen IX. *Europa y Asia (1945-1959)*, coordinadores J. E. Monterde y E. Rimbau, Madrid, Cátedra, 1996, pág. 100.

4. Valente, J. Á., «La Segunda Semana del Cine Italiano en Madrid» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 40, abril, 1953. Ahora en *Obras completas II, Ensayos*, edición de A. Sánchez Robayna, recopilación e introducción de C. Rodríguez Fer, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2008, págs. 844-851.

5. Fernández Fernández, L. M., *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Universidad de Santiago de Compostela, 1992, pág. 29. No obstante, también hubo ejemplos dentro del neorrealismo de films más directamente políticos, como *Caccia tragica* (1947), de Giuseppe De Santis, entre otros, donde el conflicto se plantea desde la lucha de clases.

6. Agel, H., *Le cinéma a-t-il une âme?*, París, Les Éditions du Cerf, 1952, pág. 8. Unas líneas antes ha escrito también Agel: «Le cinéma nous associe à la palpitation de tout ce qu'il y a d'humain et de vivant sur le globe. Ce que voulaient les stoïciens, ce que prêchant saint Pau: «être citoyen du monde», le cinéma nous propose de le réaliser, avec une générosité de moyens sans pareille» (pág. 7). Desde una óptica tal vez no muy alejada, Siegfried Kracauer celebra también, en su *Teoría del cine. La redención de la realidad física* (1960), la imagen íntegra del hombre que transmite en concreto el cine italiano, capaz de ahondar, sostiene citando a Gabriel Marcel, en «nuestra relación con «esta Tierra que es nuestro hábitat»», Kracauer, S., *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, prólogo a la edición española de C. Losilla, Barcelona, Paidós, 1996, pág. 15.

7. Fernández Fernández, L. M., op. cit., pág. 31.

8. Escribe, por su parte, Henri Agel en 1952: «C'est la compassion des auteurs, violente, évangélique, ou dissimulé sous une sorte d'impitoyable clairvoyance, qui a inspiré l'ecole qu'on appelle communément «néo-réalisme» italien» (Agel, H., *Le cinéma a-t-il une âme?*, op. cit., págs. 47 y 48).

políticos, es decir, no comprometedores, y ello porque el hombre de este cine, como ha explicado muy bien Luis Miguel Fernández, es en general el «desheredado, no el rebelde».⁵ Esto explicaría el atractivo que brindaba la nueva estética a los españoles y, al mismo tiempo, la relativa aceptación por parte del régimen franquista.

Mi idea es que la proximidad de Zambrano al neorrealismo, pese a que escriba desde un exilio que le ofrece, en principio, mayor libertad para el compromiso político, tiene que ver también con esta última circunstancia, es decir, con el hecho de que sea un cine que dé voz y visibilidad al hombre desheredado desde el punto de vista de un «esencial humanismo», como sostiene ella misma en el artículo, más que desde una perspectiva que apunte a responsabilidades o alternativas directamente políticas. En relación con esta cuestión del neorrealismo como un «humanismo», parece coincidir Zambrano con uno de los críticos cinematográficos del momento, Henri Agel, próximo a cierta fenomenología francesa, y para quien el cine verdadero –al que pertenecería, a su juicio, parte del neorrealismo, en especial Roberto Rossellini– es el que deviene expresión de un «humanisme» y un «dynamisme éthique». Así lo expondrá en diversos trabajos, entre ellos en aquel aparecido el mismo año que el artículo de Zambrano, *Le cinéma a-t-il une âme?*⁶ Otro crítico de la época, Guido Aristarco, apuntaba por su parte, ahora desde el marxismo, algo que también nos pone sobre la pista del interés de Zambrano en el neorrealismo: «el cine neorrealista italiano –escribe Aristarco– tiene poco que ver con el marxismo y más que ver con un cristianismo no manchado por las distintas formas de catolicismo y otras cosas por el estilo».⁷ Pues bien, ese cristianismo limpio y purificado es el que también Zambrano encontró en ese cine, y con el que se identificó de inmediato –también aquí su pensamiento estaría próximo al de Henri Agel–. En relación con esta última cuestión me interesa ahora detenerme en una de las afirmaciones de Zambrano que me parecen más relevantes. En las últimas líneas del artículo de 1952 menciona Zambrano la que deviene, a su juicio, la función principal de ese cine, «función misericordiosa» la denomina, en el sentido de que el neorrealismo se hace cargo de la narración de la vida de aquel hombre, no rebelde sino desheredado, al que me referí antes.⁸

«Misericordia» es, como se sabe, concepto clave en Zambrano desde casi los inicios de su trayectoria como escritora, y sobre el que acabará girando buena parte de su pensamiento. No voy a detenerme aquí en su origen y génesis precisa, ni en las diversas ramificaciones que su sentido adquiere en Zambrano, dado que existen numerosos y excelentes trabajos al respecto. No obstante, en el contexto que me ocupa, sí considero necesario señalar la imprescindible y previa condición de la misericordia, que no es otra que la de la *visibilización* del otro, dada la imposibilidad de hacerse cargo de su desamparo. El neorrealismo sería entonces un lenguaje capaz de hacer ver, de traer a la luz –a la pantalla– el dolor o la miseria del

hombre. Esto es lo que, al menos, parece derivarse del artículo de Zambrano.

La cuestión de la visibilidad adquiere una especial relevancia en la Europa de la inmediata posguerra, poblada de fantasmas que claman por el cuerpo, por las formas perdidas. Los propios textos de Zambrano están atravesados en aquellos años por imágenes que hablan de sombras, eclipses, espectros, mundos deshabitados, pura negatividad. Lo humano es un resto, un residuo apenas reconocible en ese mundo de lo antisublime, del cual la pintura y la escultura dan, por su parte, buena cuenta: los *ottages* de Jean Fautrier, los cuerpos convertidos en débiles filamentos de Alberto Giacometti, los monstruos de Asger Jorn... o tantas escenas del mismo cine, entre otras, aquella donde se ve el rostro deformado del comunista Manfredi en *Roma, città aperta*, después de la tortura a que ha sido sometido, o aquella otra escena, en el mismo film de Rossellini, en la que vemos el rostro, en esta ocasión, del cura don Pietro instantes antes de ser fusilado por la espalda, acompañado y consolado, no obstante, por los silbidos de los niños tras la alambrada, un personaje que, por otra parte, muere pidiendo perdón para sus asesinos.

Traer a la luz, hacer visible este límite en que habita lo humano tras la guerra es la función de todas estas obras, cuya finalidad es sostener lo que queda después del fuego, esa ceniza convertida por aquel entonces en el lugar primero, originario, de la enunciación, como también en la poderosa poesía de Paul Celan, a la que dedica José Ángel Valente el poema titulado precisamente «Fénix» de *Al dios del lugar* (1989), «donde lo que queda después del fuego es la sola raíz de lo cantable». «Ojos y boca están tan abiertos y vacíos, Señor», escribe el mismo Celan en «Tenebrae» de *Reja de lenguaje* (1959).⁹ De ese vacío nacerá la sola posible canción.

Ahora bien, la acción de *visibilizar* se opone en el pensamiento de Zambrano a otra con la que no podrá nunca reconciliarse: la acción de *interrogar*. Hacer visible es permitir que el otro sea, más allá de todo juicio, juicio que para la misericordia queda, de hecho, suspendido. Sin embargo, someter a interrogación, al presuponer en el otro el delito, le disminuye en su ser. Se visibiliza al hombre, se interroga al presunto delincuente.

La dicotomía es palmaria en una obra como *La tumba de Antígona* (1967), donde mientras Antígona adquiere conciencia de sí, visibilidad para sí y para aquellos que la visitan en la tumba donde está enterrada, Creonte la interroga con palabras pesadas como losas, que intentan debilitarla y apagarla, acallarla. A una interrogación similar es sometida Juana de Arco en la película de Robert Bresson, *Le procès de Jeanne d'Arc* (1962), basada en la documentación real del juicio, igual que, por cierto, el trabajo que en pocos años empezaría José Ángel Valente sobre el proceso de Miguel de Molinos, que culminará en la edición de la *Guía espiritual* en 1974. Molinos fue otro

9. Valente, J. Á., *Obra poética 2, Material memoria (1977-1992)*, Madrid, Alianza, 2001, pág. 195. Celan, P., *Obras completas*, Madrid, Trotta, 2002, pág. 125 (traducción de José Luis Reina Palazón).

10. Zambrano, M., «Calvert Casey, el indefenso, entre el ser y la vida» [1982], en *Islas*, ed. cit., pág. 225.

11. Quintana, A., *El cine italiano, 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*, Barcelona, Paidós, 1997, pág. 99.

personaje interrogado, como también Calvert Casey, el poeta cubano, que compartió con Valente, antes de suicidarse en 1969, la lectura de Molinos. Casey fue un hombre que tan solo pedía, escribirá más tarde Zambrano, «no ser interrogado».¹⁰

También los bobos entrarían en esta categoría de interrogados, esos bobos velazqueños, por ejemplo, de los que tanto habló Zambrano, los de *coeur simple*, obligados a permanecer ocultos a la vista de todos e interrogados sin tregua por su sola existencia. Bien podrían relacionarse en este aspecto las reflexiones de Zambrano con aquella escena memorable de *La Strada* (1954) de Federico Fellini, donde el personaje de Gelsomina, la figura inocente y también misericordiosa del film, se hace cargo por un breve instante –a través del mimo y la risa– del niño deforme. Humillada y ofendida también esa criatura de Frankenstein, de quien, ya al margen del neorrealismo, o tal vez no tanto, se hacen cargo misericordiosamente, en *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice, unos niños, sin saber que están acogiendo en realidad a un maquis, figura con la que forman familia todos los seres mencionados, monstruos, idiotas, niños, mujeres, locos, poetas, místicos..., integrados todos ellos, para el particular imaginario zambraniano, en la figura del exiliado, el interrogado por excelencia. Volveré a la dicotomía visibilizar/interrogar un poco más adelante.

Importa a continuación subrayar algo esencial: cómo el cine neorrealista ejerce su función misericordiosa, algo en lo que también se detiene Zambrano. Lo decisivo es que para Zambrano el neorrealismo es un cine que hace ver, pero que no se ve como arte, y «el arte –declara– alcanza su perfección, como tal vez todo lo humano, cuando entrega sus armas a fuerza de haberlas usado, cuando parece no existir». Zambrano celebra, pues, de este cine que se presente desnudo de artificio o, como afirma también ella misma, «humilde, espontáneo, como el arte que brota desde las zonas mismas del alma donde se origina la expresión». Parece estar refutando aquí Zambrano aquella deshumanización del arte diagnosticada por Ortega en los años veinte al analizar el fenómeno de las vanguardias. Cercano está en este terreno, sin embargo, a Zambrano el pensamiento de Kracauer, quien hablaría en 1960, refiriéndose al cine, de la «redención» de lo real, porque el cine, cierto cine, sitúa al espectador ante las cosas *tal como son*.

Como se sabe, el neorrealismo encuentra, en efecto, sus señas de identidad en la *aparente* naturalidad de su puesta en escena. Debe subrayarse lo de *aparente* porque no todo en el neorrealismo fue, en verdad, naturalidad; *Ladri di biciclette*, por ejemplo, «se rodó con un presupuesto elevado y su textura realista no fue fruto de ninguna improvisación documental sino de una cuidada planificación».¹¹ Es cierto, sin embargo, que ese cine basó su efectividad en la *apariencia* de la no manipulación del material mostrado, es decir, en una determinada idea de *realismo*. En este sentido, evoca una forma

de arte antiartístico en consonancia con otras manifestaciones estéticas de la época, en las que se produce un deliberado retiro del estilo en aras de una mayor expresividad. Como si *escribir poesía después de Auschwitz* fuera otra cosa que *escribir poesía*.

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. 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».

Los actores no profesionales constituyen, ciertamente, uno de los pilares de la estética realista de este cine, interesado en llevar al actor, como sostenía el mismo Visconti en 1943, a que «hable su propia lengua instintiva».¹² La expresión de Visconti, «lengua instintiva», permite ahora la asociación del neorrealismo con una de las referencias básicas del pensamiento zambraniano: la novela *Misericordia* de Benito Pérez Galdós. La amplitud, profundidad y matiz del análisis que realiza Zambrano de *Misericordia* es incomparable al que dedica al cine italiano, pero su acercamiento a ese cine se entiende mejor si se conoce la importancia de esta novela en la fundación de su pensamiento. Veamos en qué sentido.

Zambrano habla por vez primera de esta novela galdosiana en 1938, un momento en que está preocupada por el tema del realismo español, entendido por ella como una particular forma de conocimiento. La novela de Galdós es para Zambrano ya entonces expresión de una «razón antipolémica, humilde, dispersa y *misericordiosa*».¹³ Y es que también Galdós ha traído a la luz, ha hecho visibles en 1897 a los integrantes, en este caso, de la España del hambre, del Madrid de los barrios del sur. No hay que olvidar que *Misericordia* pertenece a la última etapa de la evolución galdosiana, la de un realismo de signo espiritualista que, por otra parte, es igualmente signo de época, lo mismo que el tipo de narración al que va ligado: un discurso que tiende a expresarse a través de la lengua de cada uno de los personajes, en detrimento del narrador convencional, que

12. Visconti, L., «Cine antropomórfico» [1943] en *Textos y Manifiestos del Cine*, editores J. Romaguera i Ramió y H. Alsina Thevenet, Madrid, Cátedra, 2010, pág. 195.

13. Zambrano, M., «Misericordia» en Zambrano, M., *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, presentación de J. Moreno Sanz, Madrid, Trotta, 1998, pág. 242.

14. *Ibidem*, pág. 242.

15. Cernuda, L., *Prosa completa*, Barcelona, Barral Editores, 1975, pág. 781.

16. Zambrano, M., *España, sueño y verdad*, presentación de J. Moreno Sanz, en Zambrano, M., *Obras completas III*, edición de J. Moreno Sanz, pág. 727.

pierde presencia en la diégesis, lo que Henry James había denominado en *Art of fiction* (1894) como *showing* (el lenguaje que presenta) oponiéndolo al más tradicional *telling* (el lenguaje que relata). Galdós se suma, pues, hacia final del siglo a la novela presentativa o dramatizada, algo que le valió la acusación (la interrogación) de falta de estilo, lo mismo que a algunos autores del cine italiano que me ocupa aquí, o a algunos de los artistas de la época.

El tema del lenguaje en Galdós no le pasa desapercibido a Zambrano. Refiriéndose al personaje de Benina, escribe en 1938 lo siguiente:

Nadie mejor que ella misma para revelarnos lo que la mueve, pues Benigna habla en un clarísimo y llano lenguaje sin equívocos. Y entre las páginas de la novela está esparcido y como al azar, sin ser subrayado por la retórica ni por artificio literario alguno, lo que pudiéramos llamar el «ideario» de Benigna.¹⁴

Tampoco le pasó inadvertida esta nueva manera galdosiana a Luis Cernuda, quien, junto a Zambrano, constituyen prácticamente los únicos autores de su generación que celebran la obra del novelista canario. En 1954 escribe Cernuda su encendido elogio de Galdós –le sitúa a la altura de Dostoievski–, del que subraya la oportunidad de la creación de «una lengua dramática»,¹⁵ a través de la cual se expresan los personajes. Lo que Zambrano, como Cernuda, aplaude en la novela galdosiana es, pues, lo mismo que celebra en el neorrealismo. El modo presentativo. La inmediatez de la (re)presentación.

Ahora bien, en relación con *Misericordia* en concreto, lo que valora asimismo Zambrano de modo fundamental es la caracterización del propio personaje de Benina, que encarna el espíritu *misericordioso* de la novela en una especie de interesante *mise en abîme*, que Zambrano observa con toda atención. No debe pasarse ahora por alto una esencial dicotomía que apunta Zambrano en este terreno, y que puede explicar también su proximidad al neorrealismo, entendido este como la expresión de un «esencial humanismo». Se trata de la dicotomía entre los conceptos de «misericordia» y de «justicia». Son dos conceptos que, en realidad, pertenecen a ámbitos distintos, pero que en Zambrano están relacionados precisamente por su antagonismo.

En *España, sueño y verdad* (1965), donde Zambrano vuelve de nuevo a la novela galdosiana, escribe lo siguiente sobre la particular manera de mendigar de Benina: «pide limosna con la naturalidad de quien [...] no cree en la justicia sino en la misericordia».¹⁶ Lo cree Benina y lo cree Zambrano. La misericordia es para Zambrano el *sentimiento* primario e inmediato ante el otro, que está desvalido y que es siempre alguien concreto, que no puede equipararse a nadie, asimilarse a nadie, frente a la justicia política, que es un *pensamiento* nacido del pacto y el consenso, ocupada como está en el bien común, basada en un concepto inapelable de «equidad». Resuenan

en esta diferenciación los ecos de Nicolái Vsevolodovich, el personaje de *Los demonios* de Dostoievski, cuando asegura que si hubiera que escoger entre Jesucristo y la verdad, escogería a Jesucristo.¹⁷ Por eso puede afirmar Aurelio Arteta en su estudio-elogio sobre la compasión –concepto equivalente aquí al de misericordia–, que «es una forma primera e intuitiva de justicia».¹⁸ Un breve texto de Zambrano referido a Antígona es iluminador también en este sentido. Se trata de «Cuaderno de Antígona» de 1948 (M-404) y se habla en él de la piedad –que aquí puede entenderse como misericordia, sin ignorar que en otras partes de su obra la «piedad» tiene un sentido más específico–. Estas son sus palabras:

Estaba allí en lenta agonía, rodeado de moscas, respirando el olor de su propia sangre, estaba allí medio muerto y esperando todavía que alguien lo rescatase. Pasaron dos hombres y acortaron el paso: ¿Por qué yo?, dijo el justiciero, y se alejó rápidamente. ¿Por qué yo no?, dijo el piadoso, cuando ya lo había cargado sobre sus hombros.
¿Por qué yo? Dice la Justicia
¿Por qué no yo? Dice la Piedad.¹⁹

Y es que la misericordia no pide razones, *justificaciones*.

La misericordia es el instinto de socorrer al otro concreto, aquí y ahora. La misericordia ve, no *interroga*. El misericordioso no cree en este aspecto que el reino de Dios sea posible en este mundo, como sí creen, recuerda George Steiner en 1959, algunos iluminados, todos los revolucionarios, o como creyó el estalinismo o el nazismo. Es Tolstói frente a Dostoievski.²⁰

No hay que olvidar aquí la dura crítica de Zambrano a la modernidad desde la que debe entenderse su elogio de la misericordia, lo mismo que su defensa de la persona frente a la institución, del ideal frente a la utopía, de la intrahistoria frente a la Historia, del ser humano frente al ser político. En *Delirio y destino* queda expresado este escepticismo frente a la ley humana del siguiente modo: «La ley es –escribe Zambrano– una decepción de la esperanza, [...] aquello que guardamos, en relación con el tiempo y con todo, es más que la ley y va más allá de ella, [...] la Justicia no basta».²¹ Desde esa postura se explica asimismo que abrazara con entusiasmo el neorrealismo, cuya misericordia, en el sentido manifestado aquí, debió de sentir muy próxima a la de la novela galdosiana y también a la novela de Cervantes. En *El Quijote*, en el capítulo 51 de la segunda parte, Sancho Panza recuerda los consejos de su amo: «se me vino a la memoria un precepto, entre otros muchos que me dio mi amo don Quijote la noche antes que viniese a ser gobernador desta ínsula: que fue que cuando la justicia estuviese en duda, me decantase y acogiese a la misericordia»,²² como si la misericordia perteneciera a un orden siempre verdadero, natural, relacionado con cierta inocencia originaria, ajeno por ello al peligro de la arbitrariedad humana. A ello parece referirse Zambrano con la siguiente declaración en un manuscrito de 1959 titulado «Notas sobre misericordia»: «Nina es

17. Dostoyevski, F., *Los demonios*, Madrid, Alianza Editorial, 2011, pág. 325.

18. Arteta, A., *La compasión. Apología de una virtud bajo sospecha*, Barcelona, Paidós, 1996, pág. 282.

19. Zambrano, M., *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, ed. V. Trueba Mira, Madrid, Cátedra, 2012, pág. 276.

20. Steiner, G., *Tolstói o Dostoievsky*, Madrid, Siruela, 2002, pág. 264.

21. Zambrano, M., *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, ed. completa y revisada por R. Blanco Martínez y J. Moreno Sanz, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 1998, pág. 125.

22. Cervantes, M. de., *Don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1985, pág. 970.

23. Zambrano, M., «Notas sobre misericordia», citado por M. L. Maillard, en presentación de *La España de Galdós*, en Zambrano, M., *Obras completas III*, edición de J. Moreno Sanz, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2011, pág. 506.

24. Péguy, Ch., *El misterio de los santos inocentes*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1993, pág. 25.

una figura antigua que ha tardado en ser revelada. Una oscura figura que ha debido estar ahí desde los primeros días del mundo, desde antes de que el hombre tuviera conciencia de su humanidad [...] Nina es pre-humana y post-humana».²³ En el mismo sentido deben leerse las siguientes palabras de *El misterio de los santos inocentes* (1912) de Charles Péguy, tan próximo en esto a Zambrano: «(Si no existe nada más que la justicia, quién se salvará. / Pero si existe la misericordia, quién se perderá)».²⁴

La misericordia es el sentimiento, pues, que impulsa a ayudar o auxiliar al otro. Lo importante aquí es también quién es ese otro. En esto la misericordia sigue diferenciándose de la justicia política. La misericordia no se detiene a dirimir la culpabilidad o la inocencia del otro, trata a todos según su peso y medida, según su necesidad, según su diferencia, frente a la justicia, fundada en la rigurosa equidad, una justicia que trata a todos por igual, aplicándoles una ley fruto de la abstracción de las realidades concretas. Para la misericordia, incluso, los crímenes del otro son fruto de su fragilidad y desamparo. Así lo entiende Benina, capaz de acoger incluso a aquellos que la humillan o que, como el moro Almudena, la propinan buenas palizas. De la misma sensibilidad participa el personaje de María Goretti en el film de Augusto Genina, *Cielo sulla palude*, que perdona a su propio asesino y le desea un puesto junto a ella en el cielo. Así también la abandonada, humillada y maltratada Gelso-mina en *La Strada* de Fellini que, no obstante, en un momento de la película, le dice al bruto de Zampanó: «Si yo no me quedo contigo, ¿quién lo hará?».

Otro ejemplo radical en este sentido lo depara el fabuloso personaje de Rocco en *Rocco y sus hermanos* (1960), de Luchino Visconti, cuyo diálogo con el personaje de Nadia, su novia, en los tejados de la catedral de Milán constituye uno de los momentos climáticos de la película: Rocco le pide que ampare a Simone, el hermano perdido, el hijo pródigo, que acaba de violarla la noche anterior. Nadia responde: «Si quisiera haber oído un sermón habría ido a la iglesia». El discurso de Rocco está impregnado, en efecto, de una religiosidad desde la cual adquiere pleno sentido la dimensión del sacrificio planteado. Sus declaraciones son elocuentes en este aspecto. Refiriéndose a Simone, afirma: «Yo no creo en la justicia de los hombres. No debemos juzgarlo nosotros. Sólo debemos ayudarlo». Para Rocco, Simone no es un criminal sobre el que deba caer el peso de una ley igual para todos; para Rocco, Simone es el hermano llegado, como todos los demás, de la Sicilia natal e inadaptado en la nueva, moderna y deshumanizada sociedad milanesa. El contrapunto aquí a Rocco es otro de los hermanos, Ciro, convertido al final de la película en obrero de la Alfa Romeo, quien mantiene que «no siempre hay que perdonar». Frente a Ciro, integrado ya en el sistema productivo y de mentalidad pragmática, que apela a la responsabilidad del hombre para con sus propios actos, se erige el casi épico personaje de Rocco, vinculado a la tierra y a los valores ancestrales,

arraigado en una concepción del hombre que se diría previa al contrato social. También él es «pre-humano».

A Rocco podríamos aplicarle estas palabras de la propia Zambrano en *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939) al hablar de las *Consolaciones* de Séneca: «maternidad vidente de la debilidad del hombre, esta inteligencia misericordiosa». ²⁵ Así es, en realidad, la razón de todos los personajes mencionados: misericordiosa o maternal. «Haz cuenta de que soy tu madre –afirma Benina ante el moro Almudena–, y que vengo a cuidar de ti.» ²⁶ Estamos en pleno centro también de la razón poética, capaz de hacerse cargo de la realidad concreta e inmediata, más allá de las categorías abstractas con que la cubre la ley del hombre. En su estudio sobre la compasión, Aurelio Arteta despliega una amplia reflexión sobre la dimensión de la misericordia en este sentido con las siguientes palabras:

[La compasión] es la primera en romper la cadena de las venganzas. Pocas virtudes como ella son tan dadas al perdón. Por la compasión, en fin, nos es posible recuperar esa inocencia que está al fondo de nuestra culpabilidad. Pues ninguna virtud mejor que ella comprende lo que había bajo todo crimen perpetrado por el hombre: el miedo, el desvalimiento, un grado de dolor tan hondo al menos como el que está dispuesto a causar al otro. ²⁷

Esta es precisamente la concepción del hombre que late y se despliega en Zambrano y que ella ve reflejada en la obra galdosiana, lo mismo que en cierto cine neorrealista. El hombre como ese ser inocente, perdido o desorientado, atenazado por su propio dolor, arrojado a un mundo incierto, ese ser errante y siempre incompleto, mendicante de una intuita unidad perdida. El gran pecado del hombre occidental es para Zambrano haber olvidado su propia condición de criatura. De ahí su reclamo, hablando por ejemplo de Emilio Prados en 1954: «¿si algún día al fin, lo reconociéramos!, nuestras indigencias». ²⁸

Es una indigencia que entrará en colisión, no obstante, con los dos grandes pensamientos políticos de la época contemporánea: el liberalismo y el marxismo. El primero, el liberalismo, huye aterrorizado de la idea de debilidad humana, a la que considera vergonzosa; recuérdense en este sentido las críticas de la democracia cristiana, como sistema político-económico, al neorrealismo. El marxismo por su parte solo admite la indigencia como fruto de un sistema social injusto que debe combatirse; la indigencia es algo que debe desaparecer para siempre, y no auxiliarse meramente aquí y ahora. Esto explica la crítica marxista a ciertas obras neorrealistas como las de Vittorio de Sica, de las que hablaba en los siguientes términos Jacques Jolly en 1962 en *Cahiers du cinéma*: «Las obras de De Sica son las de un hombre honesto que se halla ante un mundo al que le falta la caridad y que decide llevar a cabo la revolución de la limosna». ²⁹

25. Zambrano, M., *Pensamiento y poesía en la vida española*, edición de M. Gómez Blesa, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, pág. 184.

26. Pérez Galdós, B., *Misericordia*, edición de L. García Lorenzo, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 237.

27. Arteta, A., *La compasión. Apología de una virtud bajo sospecha*, ed. cit., pág. 250.

28. Zambrano, M., «Tres delirios» [1954], en *Islas*, ed. cit., pág. 184.

29. Quintana, A., *El cine italiano, 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*, ed. cit., pág. 97.

30. Op. cit., pág. 97.

31. Op. cit., pág. 107. Su correspondencia española sería José Antonio Nieves, autor en 1950 de la película *Surcos*, que podría definirse como un drama neorrealista (véase Quintana, A., *Fábulas de lo visible*, Barcelona, El Acantilado, 2003, pág. 203).

32. Massignon, L., *Palabra dada*, edición de J. Moreno Sanz, Madrid, Trotta, 2005, pág. 371.

Donde sí tuvo la obra de Vittorio de Sica una acogida favorable fue entre cierta fenomenología cristiana de la época, la representada por Henri Agel y Amédée Ayfre,³⁰ muy próximos a Merleau-Ponty y vinculados al personalismo –y a los que no fue ajena tampoco, por cierto, la propia mística española, en especial la obra de san Juan de la Cruz–. Es en este círculo donde también tuvo una recepción excepcional la obra de Augusto Genina, un director que, como sostiene Ángel Quintana, formaría parte de un «neorrealismo de derechas», para el que la realidad social sirve solo «de coartada estética a una apología de los valores católicos».³¹ Genina fue autor, entre otras, de *Sin novedad en el Alcázar* (1939), cine directamente de propaganda al servicio de la causa nacional en la guerra civil española. Lo curioso del caso, o no tan curioso, es que Zambrano se refiere en su artículo sobre el neorrealismo, a *Cielo sulla palude*, la película de Genina de 1949, situándola entre las más logradas de este tipo de cine.

Pese al cariz ideológico del director, puede entenderse que a Zambrano no le pasara desapercibida esta película, que refleja al fin y al cabo la vida de María Goretti –interpretada por una desconocida Inés Orsini, otro personaje que no actúa sino que vive en la pantalla, como recordará Zambrano–, la muchacha italiana que murió asesinada en 1902 a los once años de edad, y que fue canonizada por Pío XII en 1950. En su lecho de muerte había perdonado a su asesino y había expresado su deseo de tenerlo junto a ella en el paraíso. La propia obra de Zambrano está recorrida por muchachas similares, muchas de ellas pertenecientes al santoral católico y portadoras, en expresión de Louis Massignon, de una «virginidad inviolada»,³² de la que dependerá en buena medida su capacidad extrema de misericordia, convertida en muchos casos directamente en sacrificio –Zambrano tendrá buen cuidado de subrayar esta característica esencial en *su* Antígona, igual que Robert Bresson en *su* Juana de Arco–. En tanto relacionada con la pureza y la inocencia, la virginidad deviene la condición por excelencia para la acción de la misericordia, la cual, como se ha visto, está más allá, o más acá, del pacto social y las leyes de la historia. Por otro lado, se trata de una virginidad «inviolada» por estar arraiga en suelo firme y resistente, en ese mundo de lo «pre-humano» o de lo «post-humano» del que ha hablado Zambrano.

La misericordia, sin embargo, para el pensamiento zambraniano no habita solo de modo excepcional en las muchachas vírgenes, lo hace también en los seres desvalidos y menesterosos, esos seres que nada temen perder al acercarse al otro, pues nada poseen que tengan que defender, como la misma Benina, que mendiga para otros mendigos o para la señora venida a menos a la que sirve o para los gatos –y que, al final, es detenida por ello–. Debido a esta des-apropiación absoluta en que Benina vive, el personaje se caracteriza por algo fundamental: Benina es un ser radicalmente libre. En ello insiste la misma Zambrano numerosas veces, por ejemplo en *Deliro y destino*,

donde escribe: «El hambre y la vergüenza; sí, no todos tenían la libertad de Benigna [...] de echarse a pedir por los caminos un pedazo de pan».³³ Esa vergüenza –nacida de la conciencia de que uno es distinto y mejor, de que uno no es ese ser inferior, indigente, mendigo– está magistralmente retratada en la escena de *Umberto D* de Vittorio de Sica, en la que se ve a Umberto Domenico Ferrari, funcionario jubilado que a duras penas sobrevive con su pensión, disponiéndose a pedir en la calle por vez primera. Umberto mira a un lado y a otro, extiende la mano pero la oculta al instante, no acierta con el gesto, le gana su propia vergüenza, y por ello decide entonces esconderse tras unas columnas tras delegar en *Flike*, su perro, al que deja solo en medio de la calle aguantando con sus dientes el sombrero que servirá de cuenco para la limosna. El perro es aquí el ser libre que, como Benina, no siente vergüenza de su hambre. Es el que acompaña a Umberto misericordiosamente, lo mismo que la pobre criada de la casa de huéspedes donde vive.

33. Zambrano, M., *Delirio y destino*, ed. cit., págs. 77-78.

34. Pérez Galdós, Benito, *Misericordia*, ed. cit., pág. 310.

La libertad de estos seres se define también por un vivir ajeno al cálculo y a la programación, a la pre-visión. Es la libertad de aquel que habita el mundo confiando en la sola fuerza de la providencia, como Benina, quien tantas veces hace explícita esa confianza en el mañana. La picaresca y el humor de Benina, junto a su bondad, permiten relacionarla con los que, ya al margen de la novela galdosiana, podrían denominarse sus compañeros naturales, los personajes ambulantes del mundo del circo. Hacia el final de la novela, Benina expresa así su propia *filosofía* de la vida a Almudena: «Andando, andando, hijo, se llega de una parte del mundo a otra, y si por un lado sacamos el provecho de tomar el aire y de ver cosas nuevas, por otro sacamos la certeza de que todo es lo mismo».³⁴

El mundo del cine brinda magníficos ejemplos de la libertad de los personajes del circo. Cercana en el tiempo se encuentra, por ejemplo, *El séptimo sello* (1956), de Ingmar Bergman, con la excepcional actuación de Jof y Mia, la pareja de cómicos a los que *casi* podría definirse como representantes de aquel nihilismo activo de Nietzsche que dice «sí» a la vida pese a todo, frente al nihilismo pasivo del resto de personajes. No hay que olvidar ahora *La Strada* de Fellini, en la que Gelsomina y Zampanó se ganan la vida como cómicos itinerantes. En el último tercio de la película se produce un diálogo, breve pero sustancioso, entre Gelsomina y la monja del convento donde, junto a Zampanó, pasará la terrible noche de tormenta que se avecina; ante la mirada tiernamente sorprendida de Gelsomina, la monja le explica: «Nosotras también viajamos. Cambiamos de convento cada dos años [...] para no aferrarnos a las cosas materiales de este mundo». Destaco este diálogo, pues establece un puente entre dos ámbitos en principio alejados, el del circo y el de la religión, pero que aquí se aproximan de un modo muy similar a como también ocurre en el pensamiento de Zambrano, quien en su estudio sobre Séneca de 1944 sitúa a los cómicos nada más y nada menos que junto a los Padres de la Iglesia, en cuanto que genios

35. Zambrano, M., *Séneca*, Madrid, Siruela, 2005, pág. 62.

36. Zambrano, M., «Charlot o el histrionismo» (1953) en *Islas*, ed. cit., pág. 162.

37. Op. cit., pág. 163.

38. Ha analizado este artículo Elena Laurenzi en «El funámbulo y el payaso. Notas sobre Friedrich Nietzsche y María Zambrano» en *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»*, núm. 9, noviembre-diciembre de 2008, págs. 21-27.

39. Zambrano, M., *El sueño creador*, presentación de F. Muñoz Vitoria, en Zambrano, M., *Obras Completas III*, ed. cit., pág. 1037.

tutelares, «todos ellos en sublime misión caritativa –escribía entonces– de disipar el rencor, el que todo hombre tiene, aunque no lo sepa, nada más que por haber nacido hombre».³⁵

Toda esta reflexión sobre el mundo de los cómicos conduce a la otra excepción de crítica cinematográfica en Zambrano, el artículo «Charlot o el histrionismo», publicado en 1953, también en *Bohemia*. No puede serle ajeno Charlot a Zambrano, otro vagabundo, otro desamparado, aquel que «recibe todas las bofetadas con que el mundo satisface su crueldad»,³⁶ poniendo a veces la otra mejilla. Su solo oficio es, sin embargo, afirma Zambrano, «la bondad y la gracia»,³⁷ incluso hacia aquellos que le golpean. El gesto de Charlot es el gesto del payaso que Zambrano asocia, también en 1953 en el artículo «El payaso y la filosofía»,³⁸ al gesto *sabio* de la misericordia.

Pues bien, hasta aquí el recorrido por el tema propuesto en este trabajo, la relación del pensamiento de Zambrano con una parte del cine de su época, en especial con el neorrealismo, en el que encontró un nítido espejo en que mirarse. Yo no sé si muchas de las películas citadas aquí las llegó a ver en algún momento Zambrano o, al menos, a tener noticia de ellas. Tampoco sé qué grado exacto de complicidad pudo haber entre sus ideas acerca del cine –que conocemos solo por el artículo de 1952– y las de un teórico como Henri Agel o Siegfried Kracauer. Creo, no obstante, que de haber profundizado en el fenómeno del cine, entendido como espacio de apertura de lo visible, la escritura de Zambrano hubiera resultado bien atractiva. Cuando se reedita al cabo de los años el artículo de 1952, Zambrano cambia su título. Este hecho no me parece gratuito. Se pasa de un título más descriptivo, «El realismo del cine italiano», a uno interpretativo, «El cine como sueño». 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».³⁹ 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.

Uno de los pocos críticos españoles que, por los mismos años que Zambrano, reflexionó desde España de manera dilatada sobre el cine y que tanto recuerda en algunos momentos a la fenomenología francesa de la época, Juan Eduardo Cirlot, escribía en *El estilo del siglo XX* (1953) lo siguiente:

Es fácil olvidarse de muchas cosas del siglo XX, pero la cabellera de Jean Harlow, la sonrisa de Sally Eilers, la tristeza de Sybille Schmidt en *Stradivarius* y tantas otras visiones, como el paso de Hedy Kiesler por los bosques de *Éxtasis* (1933), la despedida del cohete diseñado por

Hermann Hoberth para *Frau im Monde* (1928), la escena final de *Tiempos modernos*, de Chaplin, o el *Peter Ibbetson* de Hathaway (1936), emergen del silencio de la nada, porque son verdaderos intentos para acercar al hombre a sus finalidades perennes, erigidas en una zona tan difícil de discernir como la pintura de Böcklin o la música que Max Reger compuso para *La isla de los muertos*.⁴⁰

40. Citado en Cirlot, J.-E., *La habitación imaginaria*, edición de Enrique Granell, Madrid, Siruela, 2001, págs. 6-7.

Esa imagen que «emerge del silencio de la nada» para apuntar a las «finalidades perennes» del hombre es la que debió asimismo seducir la sensibilidad cinematográfica de Zambrano, para la que, lejos de ser mero espectáculo, el cine venía a ampliar de forma decisiva el campo de visibilidad del hombre. No sabemos, sin embargo, por qué no prestó más atención al cine en su escritura. Tal vez las circunstancias del propio exilio, pese a desarrollarse en La Habana, París o Roma, no le fueron propicias. Desde el punto de vista de los medios requeridos, no es lo mismo leer un libro que asistir al visionado de una película. Por otro lado, la tradición de la imagen en Zambrano es la de la pintura, lo mismo que la de alguien tan próximo como José Lezama Lima, para quien tampoco la imagen cinematográfica fue motivo especial de análisis. De Zambrano nos queda su acercamiento al neorrealismo italiano, en el que encontró una ética –la de la misericordia– y una estética –la del realismo– que debió sentir muy cercanas, como demuestra el hecho de que se decidiera a escribir el artículo analizado aquí, cuya motivación quizá fuera también la de defender el neorrealismo de los ataques que recibía en ese momento, o la de sumarse a la recepción que en esos mismos años tenía en España, de donde Zambrano no se había ido nunca en realidad.