

MARÍA ZAMBRANO: LOS CAMINOS DEL SUEÑO

Por Armando López Castro

En el poema II de la sección “Del camino”, que forma la segunda parte de *Solitudes* (1903), Antonio Machado, siempre presente en la escritura de María Zambrano, comienza diciéndonos: “Sobre la tierra amarga / caminos tiene el sueño / laberínticos”. Aparece así el sueño como impulso dinámico entre el recuerdo y la esperanza, como un doble movimiento de fuga y compensación, pues se huye de la prosaica realidad para hallar otra más verdadera que la compense a fondo. De esta manera, al moverse desde la memoria (“-juguetes melancólicos de viejo-”) a la fantasía (“quimeras rosadas”), el sueño se convierte en representación del deseo cumplido, en medio de revelación. Obtener la revelación de los sueños por la palabra, sustancia última de la poesía, equivale a instalarse en el centro germinante de la experiencia onírica, donde se despierta el deseo de restituir las formas originarias. Este carácter fundador del sueño posee el sentido de la continuidad del ser, que nos aleja de toda perspectiva cerrada y nos abre a lo desconocido, a un nuevo saber posible, en un viaje a los límites del ser. Ante una realidad imprevisible no podemos rechazar nada, sino permanecer en suspenso, dejarnos llevar hasta el extremo de lo posible en el instante poético, que es soberano y nos restituye a lo esencial. Soñar supone la negación radical de cualquier tipo de proyecto, pues todo plan es una exigencia del pensamiento discursivo, no renunciar a la levedad, resultado de un movimiento profundo de metamorfosis, que lo transfigura todo y nos lleva a recuperar lo imposible. Si lo que nos importa no puede quedar en la sombra, donde reina la confusión, el objeto privilegiado del sueño responde a la necesidad que tiene el hombre de poner todo en juego, de conjurar todo aquello que pertenece a la intención¹.

¹ Soñar es realizar lo posible, que es una forma de la totalidad de lo que es. En alusión a la analo-

En la década que va de 1926 a 1936, caracterizada en el orden intelectual por una afirmación de la vida frente a la desconfianza de la razón, la voluntad de reforma, derivada de una concepción dinámica de la Historia, alcanza verdadero protagonismo. La idea de progreso, de origen liberal, lleva a considerar el cambio, la renovación, como la esencia de lo humano. Mas estos deseos de orden nuevo, que se proponen como un tipo de moral elitista, de la que quedan marginados los problemas del vivir diario, tienen sus raíces, más que en la seguridad del pensamiento, en la irracionalidad del sentimiento. Por eso María Zambrano, ya en su obra inicial *Horizonte del liberalismo* (1930), destinada en cierta medida a esclarecer las relaciones del individuo con el mundo, parte de la intimidad como algo natural y primario, haciendo del sentimiento un fundamento original de libertad creadora. Así traza la evolución del liberalismo:

Comenzó la corriente afirmando la primacía del individuo, sí; pero de un individuo ente de razón, sujeto de razón -como se ve en la moral kantiana-. Mas habiendo hecho converger la atención hacia él, hundió el análisis de su listón. Descendiendo, profundizando por las oscuras galerías, se halló -otra vez como en el siglo XIV- que la médula del ser individual no es ya el intelecto -sede de la necesidad-, sino la voluntad -sede de la libertad-. Y descendiendo aún más, se buceó en el sentimiento, en las pasiones; y, más tarde, sumergiéndose más y más penosamente por la espiral del subterráneo laberinto, hacia abajo, hacia los instintos, y aún más, hacia lo subconsciente.

Toda contradicción se resuelve profundizando en el fondo oscuro de los sueños, en el subsuelo de “lo subconsciente”, donde las distintas raíces se entrecruzan y confunden entre sí. Ese descenso desde lo más superficial a lo más profundo, que vertebra todo el fragmento (“Descendiendo”, “Y descendiendo aún más”, “sumergiéndose más y más”), busca liberar las fuerzas latentes, como sucede con el surrealismo de esos años, que es básicamente un movimiento revolucionario, apoyándose para ello más en la voluntad (“sede de la libertad”) que en el intelecto (“sede de la necesidad”). Los surrealistas comprobaron que en la vida hay un lado oculto, cuyo conocimiento no se logra por medios lógico-rationales, sino intuitivos, y si el poeta no alcanza ese fondo último de la realidad aparece como un ser

gía de lo onírico con lo nocturno, lugar de las grandes transformaciones, señala G. Bachelard: “Parecería que el durmiente participara de una voluntad de ocultamiento, de la voluntad de la noche. De ahí hay que partir para comprender el espacio onírico, el espacio hecho de esenciales envolturas, el espacio sometido a la geometría y a la dinámica de lo envolvente”, en *El derecho de soñar*, México, FCE, 1997, p.199. En cuanto a la presencia del sueño en la escritura de Machado, que aparece como estado de suprema libertad y deja la vía abierta a lo irracional, remito a mi ensayo, “Sueño y realidad en Antonio Machado”, en *Un canto de frontera. Escritos sobre Antonio Machado*, Madrid, Devenir, 2006, pp.57-80.

incompleto. Dado que el hombre tiene el deseo de afirmarse en lo existente, de corporizarse, el surrealismo encontró en el lenguaje poético el principal medio de revelación. Y puesto que lo que se quiere decir, lo absoluto, es imposible de expresar, al hallarse fuera de las fronteras de la razón, los surrealistas recurrirán al nuevo concepto de “vida psíquica”, defendido por Freud, en su intento de aproximar vida y escritura, religión y poesía. Es necesario buscar la verdadera realidad que se oculta detrás de la apariencia visible y para ello hay que explorar la potencialidad del inconsciente con el objeto de liberar el deseo a través de la imaginación creadora. En la mayor parte de los casos lo que se produce con este buceo en “las oscuras galerías” del alma es un retorno al origen de la creación, la energía de la palabra viva en su estado primordial, que nos permite superar las contradicciones y realizar al hombre en su totalidad².

Freud trató de sistematizar y explicar los mecanismos de la vida psíquica mediante la teoría del psicoanálisis, de la cual se desprende como principio básico la unidad entre consciente e inconsciente. Con su obra *La interpretación de los sueños* (1905), donde se establece que el mundo onírico es tan consistente como el real, intentó explorar lo desconocido que hay en el ser humano, desculpabilizándolo y no censurando sus deseos, pues estaba convencido de que sólo a través de la sexualidad, que nos abre a lo sagrado, puede el hombre recuperar su ser más auténtico. En la década de los años veinte, donde el pensamiento de María Zambrano empieza a formarse, la costumbre de reprimir el impulso sexual se traduce en una inhibición de lo sentimental. Y para una pensadora que había hecho ya por entonces del sentimiento su forma principal de conocimiento, siguiendo en esto a Unamuno, el sueño se le ofrece como medio de alcanzar la integridad emotiva. Por eso, en un texto de 1940, titulado “El freudismo, testimonio del hombre actual”, además de subrayar que la necesidad humana más profunda es la de superar el distanciamiento, la soledad padecida en esos primeros años de exilio, expone una visión penetrante del sueño, ligada a la búsqueda de trascendencia, poniendo de relieve su carácter revelador:

² Originalmente, el surrealismo va ligado a lo que está debajo de la realidad, a lo invisible y lo oculto. A este respecto señala Adonis: “En efecto, lo primero que reclamó para sí el surrealismo fue su condición de movimiento que pretendía decir lo que no había sido dicho, o lo que es indecible”, en *Sufismo y Surrealismo*, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2008, p.17. En cuanto a la trayectoria política de María Zambrano entre 1928 y 1934, a la que pertenece también *Horizonte del liberalismo* (1930), remito al estudio de A.Bundgard, *Un compromiso apasionado. María Zambrano: una intelectual al servicio del pueblo (1928-1939)*, Madrid, Trotta, 2009. A su vez, buena parte de lo que se ha dicho en torno a la visión onírica de la pensadora, debe remitirse al artículo seminal de J.L.López Aranguren, “Los sueños de María Zambrano”, *Revista de Occidente*, 35 (febrero 1966), pp.207-212.

Freud mantuvo el juego de confianza y desconfianza, mas de diferente manera. Siguió desconfiando de la realidad, en su caso, de la psíquica. Y desconfió también un poco, bastante más de lo usual, en la razón. Sin duda su astucia y su saber tradicional bíblico, le hizo conceder a los sueños, un valor de revelación. Como hombre moderno no creyó que la revelación fuera divina, sino psicológica; manera de transparentarse el misterio de la psique humana. Y todavía más, este valor de revelación tenía que ser obtenido metódicamente. Elevó a método de investigación científica lo que a través de los siglos, seguía siendo algo que sobrecogía el ánimo; a veces, el ánimo más templado.

“La verdad os hará libres”, había dicho el Apóstol. Y lo que pretende Freud, con su intento de rescatar lo psíquico, es poner al desnudo lo no revelado de la máscara, el enigma de lo que está encubierto y pide ser descifrado. Mas al aclarar que esta voluntad de manifestarse no es “divina, sino psicológica”, lo que hace Freud de esa fuerza oscura y trágica, que es la *libido*, es ofrecernos una imagen del hombre en su estado natural, que se conserva intacto frente a la conciencia y reclama la unidad del origen. Con su método curativo, basado en “un afán de purificación colectiva”, Freud pretendió sacar al hombre del desamparo de la distinción y volverlo a un estado de inocencia natural, donde la razón no penetra y se abandona el pensamiento discursivo a favor de la contemplación. Con la inmersión en el mundo de los sueños, que en el fondo responde a un rito de sublimación, lo que busca Freud, a través de la mediación del inconsciente, es abolir la diferencia entre lo espiritual y lo corpóreo, que ya antes lo había hecho la mística, reactualizar un impulso cosmogónico, de significación sacra, en el orden de la conciencia³.

La indagación sobre los sueños, que constituye uno de los núcleos del pensamiento de María Zambrano, se anticipa ya en el artículo “La multiplicidad de los tiempos”, publicado en 1955, donde se ofrece una visión del sueño, como realidad que nos precede, desde un punto de vista fenomenológico. El paso siguiente es el ensayo “Los sueños y el tiempo”, publicado en 1957 y que aparece como “Esquema de *El sueño creador*”. En él, alejándose del contenido freudiano y aproximándose más a la forma de su discípulo Jung, para quien, siguiendo al *Talmud*, “el sueño es su propia interpretación”, Zambrano se acerca al estado de sueño, realidad original que aparece de forma inmediata y espontánea, desde una actitud pasiva,

³ En el fondo, todo sueño obedece a la búsqueda de un impulso original. De acuerdo con ello, el método freudiano parte de la conciencia del hombre limitado y se esfuerza por llegar a la indistinción del origen, lo cual lo aproxima a un contexto religioso. En este sentido, véase lo que dice E. Cassirer respecto a la relación de “Culto y sacrificio” en *Filosofía de las formas simbólicas* (México, FCE, 1978, Volumen II, pp.271-285). En cuanto a lo sexual como apertura a lo espiritual, que propicia la presencia de lo sagrado en el mundo, véase el estudio de G. Feuerstein, *Sagrada sexualidad*, Barcelona, Kairós, 1995.

asistiendo a su revelación y tratando de salvar la distancia entre el sueño, la vigilia y el despertar:

La realidad ofrecida en los sueños es, sin embargo, una realidad fenoménica de nosotros mismos, porque en ellos se muestra nuestra vida como puro fenómeno al que asistimos. El estado de sueño es el estado inicial de nuestra vida, del sueño despertamos; la vigilia *adviene*, no el sueño. Abandonamos el sueño por la vigilia, no a la inversa.

La vida que en sueños aparece, al darse como manifestación primaria del ser humano y no poder ser modificada, exige la continuidad del despertar, el nacimiento a un estado de vigilia en plenitud. Aunque como aquí se dice, “la vigilia *adviene*, no el sueño”, terminología que evidencia una síntesis entre la fenomenología hermenéutica de Heidegger y el análisis psicoanalítico de Jung, lo cierto es que el sueño aparece aquí como inicio que se despliega hacia lo nuevo (“El estado de sueño es el estado *inicial* de nuestra vida”), de lo aún no dado a luz, con lo que el sueño se relaciona con el origen de lo poético, puesto que lo que debe hacer esa “palabra inicial” es iluminar una realidad que nos sobrepasa, abriéndole espacio para su recepción. “Todo origen es mítico: el origen es el mito mismo”, sintetiza Barthes, y hacia ese origen se encamina el “estado de sueño”, que nos abre al sentir originario y alberga en su interior el todo de la realidad. Sólo desde esa relación de lo onírico con lo poético, que hace que todo lo que aparece tenga profundidad, se podría considerar el sueño como la forma de un escuchar constitutivo, como un espacio de recepción creativa. El “estado de sueño”, libre de la voluntad de racionalizar, no sería una forma conclusa, sino abierta, el emerger de algo hacia su propia manifestación⁴.

Dos figuras femeninas habitan con desigual intensidad la escritura de María Zambrano: Antígona y Melibea. Y las dos, elegidas para el sacrificio, arrastran un sueño iniciático de amor y muerte, simbolizado, en la segunda, por el halcón, ave de presa que representa el principio solar masculino y fecundador. El motivo del halcón perdido con sentido erótico, que aparece ya en el argumento del primer auto (“Entrando Calisto en una huerta empos de un falcón suyo, falló y a Melibea, de

⁴ Respecto a la analogía de la continuidad del sueño con el seguir naciendo de la palabra poética, señala Ch.Maillard a propósito de la forma-sueño: “La palabra poética crea un lugar intermedio, un cierto presente, un tiempo abierto, y en lo abierto se tolera el juego y el cambio, la apariencia de lo inmóvil, la movilidad de lo aparente y la quietud original”, en *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*, Barcelona, Anthropos, 1992, p.89. Respecto a la influencia en Zambrano de Jung, quien trató de incorporarla a su equipo, según recuerda J.F.Ortega Muñoz en su *Introducción al pensamiento de María Zambrano* (México, FCE, 1994, p.19), véase el ensayo de J.A.Valente, “El sueño creador”, en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, pp.237-248.

cuyo amor preso començóle de hablar”), hunde sus raíces en la polaridad arquetípica Apolo-Artemis o Isis-Osiris, arrastrando el sueño trágico del amor que lleva a la muerte, pues la conquista amorosa, según revela la caza de altanería, no está exenta de dificultades (“Halcón que se atreve / con garza guerrera / peligros espera”). Este bello estribillo, recogido por Gil Vicente en la *Comédia de Rubena* (1521), que da al villancico un ambiente de misterio y fatal presentimiento, sirve para intensificar, en el texto de Rojas, una realidad angustiosa, porque Celestina, al entrometerse en el sueño de los que están más allá de la historia, desencadena el trágico conflicto. De ahí que los amantes vivan al margen de las convenciones sociales, por eso no se casan, como si su sueño originario, ajeno por completo al vivir histórico y que llama a ser reconocido, hallase su cumplimiento en la claridad de la muerte a la que va destinado:

Y así Calixto y Melibea quedaron enlazados por el sueño de cada uno, que resultaban ser las dos mitades de un sueño único. Un sueño de iniciación: de virginidad - amor - muerte, en ella; de iniciación viril - muerte - amor, en él. Que los más indisolubles lazos en los seres humanos quizá se anuden por los sueños esenciales, por los sueños de ser: sueños iniciáticos y de creación.

Toda tragedia se mueve o juega en dos planos: lo trivial y lo extraordinario. En el caso de Antígona, el dilema está entre lo que le dicta su propia conciencia y el seguir las leyes de la ciudad dictadas por Creón. En el de Melibea, en seguir los impulsos del deseo o quedar recluida en las convenciones del orden social. En ambos casos lo que se pone de manifiesto es el sueño de la libertad, que nos habla de un viaje, de un tránsito o mediación entre la vida y la muerte, como si entre las dos existiera una diferencia insalvable. Y precisamente lo que las aproxima es este sueño de amor de la doncella y el pájaro, ya visible en los antiguos jeroglíficos egipcios, que es a la vez un sueño iniciático y creador. El reino blanco de la muerte no necesita fronteras, por eso el intercambio de estos sueños iniciales (“sueños iniciáticos y de creación”), cuyo mensaje cifrado concentra todo su deseo, nos invita a soñar con un tiempo en suspenso en el que todo es posible. Como sucede en el espacio desplazado de la fábula, donde la referencia latente de la parte al todo sólo se sugiere, también los sueños tienen el valor de lo enigmático, de un sentido oculto que debe ser descifrado, puesto que el sueño de la doncella y el pájaro forma parte de los ritos y mitos de integración, que remiten a un espacio primordial de plenitud, similar al estado de indeterminación habitado por el andrógino, que contiene todas las virtualidades. Después de la muerte de Calixto, Melibea comprende que su vida de mujer ya no tiene salida. La aceptación del suicidio es el precio que tiene que pagar por recuperar su libertad. Igual que Antígona, “que obedece sólo a

su propia ley”, la autonomía de Melibea para vivir al margen del matrimonio, implícita en un discurso que nos remite a un orden cósmico, más religioso que político, revela que el sueño de la libertad, ese sueño originario de amor y muerte, se realiza y triunfa sobre la fatalidad que siempre está ahí, sosteniendo la obra desde dentro con su propia fuerza. El sueño de libertad, unido a la decisión de actuar, pone en movimiento un cuestionamiento del sentido, la sombra de un absoluto que transfiere a la expresión artística la violencia de su encantamiento⁵.

La indagación de María Zambrano sobre los sueños, que había comenzado a gestarse en el largo período romano, de 1953 a 1964, continúa en *El sueño creador* (1965), con sus sucesivas variaciones y ampliaciones, y en *España, sueño y verdad*, publicado en ese mismo año. En realidad, ambos libros son complementarios, pues se instalan en esa zona previa del soñar, donde algo está a punto de irrumpir en la conciencia, por eso, frente a los “sueños de la psique”, más pasivos y atemporales, Zambrano prefiere los “sueños de la persona”, cuya acción creadora ofrece un despertar a la libertad. De su trascendencia habla en los siguientes términos:

La acción verdadera que los sueños de la persona proponen es un despertar del íntimo fondo de la persona, ese fondo inasible desde el cual la persona es, si no una máscara, si una figura que puede deshacerse y rehacerse; un despertar trascendente. Una acción poética, creadora, de una obra y aun de la persona misma, que puede ir así dejando ver su verdadero rostro, que puede ser visible por sí mismo, que puede llegar a ser invisible confundándose con la obra misma. Obra que puede darse también en hechos. Mas los hechos han de estar a la altura de la palabra, ya que la palabra preside la libertad.

En el sueño la persona se encuentra con el espacio de la intimidad. Desde la *Vita nuova*, en la que Dante nos muestra la salida del sueño y de la muerte por obra del amor, la concepción del sueño como error original no ha dejado de estar presente en el pensamiento occidental hasta el surrealismo. Ya Heráclito distinguía entre los aedos, que “en estado de vigilia se comportan como la gente dormida, mirando cada uno hacia su mundo personal”, y los hombres despiertos, “que tienen un solo mundo, el mismo para todos”. Si durante el sueño se da un regreso al estado embrionario, símbolo de la inocencia, tan sólo la “acción creadora” de la pala-

⁵ A propósito de estos ritos de totalización como la virginidad o la androginia, que tratan de asegurar el éxito de un comienzo a través de la iniciación, escribe M. Eliade: “Si se tiene en cuenta que, para el hombre de las sociedades tradicionales, la cosmogonía representa el *comienzo* por excelencia, se comprende la presencia de los símbolos cosmogónicos en los rituales iniciáticos, agrícolas u orgiásticos”, en *Mefistófeles y el andrógino*, Barcelona, Labor, 1984, p.145. En cuanto al fragmento analizado, tengo en cuenta el ensayo de A. Bundgard, “El sueño de Melibea”, en *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”*, 6 (octubre 2004), pp.21-30.

bra poética, que por sí misma “preside la libertad”, es la que hace posible “un despertar trascendente”. Al aparecer el sueño como experiencia originaria en un estado de recogimiento, la persona se hace portavoz de lo subyacente no sumergido, de manera que esa espera entre el soñar y el despertar es inherente a todo proceso creativo. Soñar es crear. Mientras que vigilia y sueño son dos estados antagónicos, sueño y creación actúan como experiencias fronterizas en su encuentro con lo real. De este modo, al haber un umbral entre lo inconsciente y lo consciente, desde el cual habla el poeta, el fluir del sueño, donde se borran las reglas lógicas y racionales, nos permite atravesar esa zona intermedia entre lo real y lo imaginario, ofreciendo la posibilidad de una nueva realidad. Y es que en ese “punto supremo” del sueño, donde desaparece lo instrumental para que lo poético ocupe su lugar, la palabra se forma como algo infinito e inagotable, es una realidad de libertad⁶.

En *Delirio y destino*, novela autobiográfica escrita a principios de los años cincuenta y publicada más tarde en 1989, después de referirse a la Historia como “el sueño del hombre”, María Zambrano habla del novelista Pérez Galdós como “enumerador de la España sub-histórica, de las entrañas que queda bajo el vivir histórico”. Tal visión intrahistórica, que tiene como fundamento la vida de los seres anónimos, a los que la Historia había condenado al olvido, se agudiza con los escritores del 98, quienes, en un momento de conflicto, meditan sobre España, sobre la necesidad de su propia regeneración interior, convirtiendo a Don Quijote en representante del pensamiento español, basado en un saber del corazón, frente al racionalismo del pensamiento europeo (“¿Hay una filosofía española? Sí, la de Don Quijote”, exclama Unamuno en *Vida de Don Quijote y Sancho*). Igual que Unamuno, Zambrano ve a Don Quijote como criatura trágica que encarna los valores del espíritu, la voluntad y el amor, y que desde su ensueño ambiguo, desde la realidad de su ser inventado, pide ser devuelto a la vida, para no quedar encerrado en el ser por el que penaba. En el tiempo de la creación, donde tiene lugar el sueño creador, hay una luz interior, la luz en la que se operan las metamorfosis, que tiene que ver más con cierta claridad titubeante que viene del fondo, llenándolo todo de enigmas, que con el reflejo de la histórica realidad, que deja intacto el misterio y nos lleva a reconocerlo. Y lo que pide el sueño lejano, en su deseo de atravesar la Historia, es

⁶ Para los poetas románticos alemanes, vinculados a la filosofía idealista, el sueño se convierte en apertura hacia lo desconocido, en posibilidad misma de conocimiento. Así lo expresa A. Béguin: “Surgía de nuevo una generación para la cual el acto poético, los estados de inconsciencia, de éxtasis natural o provocado, y los singulares discursos dictados por el ser secreto se convertían en revelaciones sobre la realidad y en fragmentos del único conocimiento auténtico”, en *El alma romántica y el sueño*, México, FCE, 1978, p.14. En cuanto al sueño como posibilidad de recuperar el tiempo perdido, que exige el desnudarse de la intimidad última, remito al ensayo de C. Varona, “Soñar la realidad para que la realidad nos sueñe: María Zambrano”, en *Archipiélago*, 59 (2003), pp.65-69.

mirar hacia atrás, sumergirse en el laberinto de la memoria, para recuperar la identidad, aquello que no fuimos capaces de culminar. De ahí que en su ensayo “La ambigüedad de Don Quijote”, el personaje cervantino vuelva de lo vivo lejano para salvar el mundo, para rescatar el amor en la palabra única:

La figura de Don Quijote, portadora del ancestral sueño de la libertad encadenada, manifiesta el conflicto de ser hombre en la historia, contra ella, a través de ella y aún más allá de ella. Y aparece revelada por su autor en el momento en que la historia de España cae sobre el hombre español, cansado ya de ella, en que por no reconocerse en ella, se va a retirar un momento después, estigmatizado, entrando en su derrota para limpiarse y purgar tanta victoria. Es signo y clave de que, sea cual fuere esta historia, no hemos tenido vocación de vencer. Pero esta historia no se acaba. Reaparece una y otra vez la quimera -salvar al mundo de su encanto-, mientras Dulcinea sola y blanca se consume.

La reflexión de María Zambrano sobre la obra de Cervantes obedece a su intento de profundizar en las raíces del ser humano. Por eso, siguiendo a Unamuno, considera a Don Quijote un personaje trágico, ser dividido contra sí mismo, cuya tensión deriva de un proceso de negación-revelación, que tiene su origen en la pasión que siempre tuvo Cervantes por la diferencia frente a la identidad, propia de la ideología dominante. La única forma de evitar que Don Quijote se convirtiera en un estereotipo fue liberar su sueño a través de la locura, utilizando para ello los tonos ambiguos de la ironía, destinada a revelar lo que las apariencias ocultan, pues como ha señalado Freud en *El chiste y su relación con el inconsciente*, “La ironía se halla particularmente expuesta a no ser comprendida”, que es lo que le sucedió al propio Cervantes dentro de una sociedad excesivamente radicalizada, cuya visión fundamentalista tendía a tomárselo todo al pie de la letra. Toda esa dialéctica de la autonegación / autorrevelación viene marcada en el fragmento mediante el uso de las formas verbales (“manifiesta”, “Y aparece revelada”, “en que por no reconocerse en ella”, “Reaparece una y otra vez”), destinadas a reconocer lo esencial: “el conflicto de ser hombre en la historia”. De ahí que la función del sueño, que tiende a abolir las fronteras entre realidad e imaginación, sea ir más allá de lo histórico para (“-salvar al mundo de su encanto-”), en donde el guión o paréntesis actúa, desde su ruptura lingüística, como explicación o comentario del tema principal, para liberar a la persona de todos sus fantasmas. Y es esta naturaleza salvadora del sueño, que puede aplicarse al arte en general, la que permite expresar en la escritura, mediante una contaminación o deslizamiento de los géneros literarios, un arte de la persona, que en aquel contexto histórico de engaños y cautelas practica una vida de ocultación, manifiestamente velada, que sólo el sueño puede sacar a la luz. Ese “sueño de la libertad encadenada”, en el que se convierte Don Quijote por

su amor a Dulcinea, le permite vislumbrar la posibilidad de que exista otra vida distinta, aquella adonde le lleva su destino⁷.

El sueño, al aparecer como fuente de conocimiento del hombre, tiene ya una función simbólica, reveladora de un cambio de realidad. Su contenido latente permite más una continuidad que una ruptura, una relación casi constante entre la muerte y la vida, las sombras y la luz. Su valor de prueba suprema hace que el soñador esté en el centro de lo real, participando tanto de la certidumbre de lo que tiene lugar en el lado de acá como del presentimiento de lo que está más allá del ser, lo cual hace que el romper los límites, signo del hombre, lleve aparejada una aceptación de lo desconocido, como sucede en el ensayo “El sueño de los discípulos en el Huerto de los Olivos”, que no aparece en la primera edición de *El sueño creador* (1965), y sí al final de las *Obras reunidas. Primera entrega* (1971), como si ese “Apéndice” añadido, motivado por la atracción de lo absoluto, que linda siempre con la muerte, permitiese al lenguaje quedar inasible en el otro lado del umbral de la palabra. Caer en el sueño obliga a una pasividad, a un dejar hacer, de manera que lo que experimentaron los discípulos, en ese estado embrional del sueño, fue el abandono que precede a la muerte:

El sueño de los discípulos resulta paradigmático: abandono de lo que más importa, desasistencia a un suceso irreversible, y entrega a la alimaña que acecha todo sueño en principio. El sueño de Adán, al que Eva, ánima desprendida de su espíritu, Luna madre de los sueños, inspiró con voz sibilina el avasallador argumento.

La metáfora del despertar, que implica una transformación de la conciencia, ha sido muy utilizada por las religiones antiguas. En el Nuevo Testamento, tanto en el episodio de la hija de Jairo (Mt., IX, 24), como en el de Lázaro (Jn., XI, 11-32), esta metáfora transformadora combina la imagen de la resurrección con la del despertar, vinculando el destino humano a los primitivos ritos de fecundidad (“Luna madre de los sueños”), donde la luna simboliza el pasaje de la muerte a la vida. Además, en esta renovación lunar, abierta al mundo de la imaginación y de la magia, confluyen otros dos símbolos no menos importan-

⁷ Sobre la naturaleza y los efectos de la ambigüedad, aplicados principalmente al estudio de la literatura isabelina, señala W. Empson: “La misma palabra *ambigüedad* significa una indecisión respecto de lo que se quiere decir, una intención de querer comunicar varias cosas, una posibilidad de que se quiera expresar una u otra o ambas cosas, y que la declaración tiene varios significados”, en *Siete clases de ambigüedad*, México, FCE, 2006, p.32. En cuanto al aislamiento en el que Cervantes se mantuvo siempre, que engendra a lo largo de su escritura un doble juego de ocultación y reconocimiento, remito al breve y luminoso estudio de R. Rossi, *Tras las huellas de Cervantes. Perfil inédito del Quijote*, Madrid, Trotta, 2000, pp.47-60 y 75-99.

tes: “el cáliz”, forma trascendente del vaso relacionado con el Graal, y “el ángel”, mediador entre lo humano y lo divino, que vienen a reforzar el paso de lo conocido a lo desconocido. El ángel del cielo que consuela a Jesús, tal como aparece en el relato independiente del evangelista Lucas (XXII, 43), es un símbolo de la confusión entre el origen y la división, de la identificación con la deidad alada, que nos lleva hasta el *Tratado de las jerarquías celestes*, de Dionisio Aeropagita. En el fondo, las tres veces que Jesús despierta a los discípulos del sueño, para convocarlos al despertar de la muerte, no hacen más que reproducir el mito del dios despertador, según vemos en el Dios Hermes, que inicia a los hombres en el conocimiento de los misterios, o en el Príncipe de la vieja leyenda germánica, que despierta a la Bella durmiente. A la larga, si confiamos en la realidad interior del sueño, ésta tiene que llevarnos a una vida más profunda, la del origen en donde vivíamos, de la que nos hemos olvidado y que la metáfora del despertar nos ayuda a recordar⁸.

Si antes, en el período de *El sueño creador* (1965), se pretendía iluminar la palabra en su respirar, apareciendo tal respiración interior como intercambio con lo otro, ahora, en el tramo de *Claros del bosque* (1977), comienza a despertar desde su propio centro, a nacer en el interior de sí, haciéndonos ir de lo existencial a lo metafísico, de lo antropológico a lo propiamente poético. Por eso, en *Claros*, ambos extremos resultan complementarios, siendo el movimiento creativo del uno al otro, la concepción misma “del despertar sin imagen” la que nos asiste desde el principio. A la altura de este libro tan singular y maduro, María Zambrano intuyó que soñar y despertar constituyen una misma fecundidad creadora, que crear es más originario que saber y que seguir creando tiene su continuidad en el seguir naciendo. Se asiste, pues, al nacimiento de la palabra inicial, que alienta en toda manifestación, a un ritmo interior de la creación en el que todo se ofrece como don de lo que es. De esta manera, la palabra, al mostrarse como génesis de su propia creación, no se agota en lo que dice, sino que nos abre a su más íntima y extrema lejanía, revelando lo que en ella comienza a latir:

⁸ En cuanto a las semejanzas de los distintos ritos de paso, que se realizan de acuerdo con un determinado orden, señala Arnold van Gennep: “Entre el mundo profano y el mundo sagrado hay incompatibilidad; hasta el punto que la transición del uno al otro precisa de un período intermediario”, en *Los ritos de paso*, Madrid, Taurus, 1986, p.12. Sobre la metáfora del despertar, que participa siempre de un cambio de estado, tanto a nivel de conciencia como de lenguaje, véase el estudio de R. Metzner, *Las grandes metáforas de la tradición sagrada*, Barcelona, Kairós, 1988, pp.39-57. En cuanto a “El sueño de los discípulos” que surge en el umbral de la vigilia entre lo trascendente y lo histórico, véase la interpretación de J. Moreno Sanz en *El logos oscuro: tragedia, mística y filosofía en María Zambrano*, Madrid, Devenir, 2008, Volumen IV, pp.364-376.

Viene a ser sustituida esta palabra naciente, indecisa, por la palabra que la inteligencia despierta profiere como una orden, como si tomara posesión ella también, ante el espacio, que implacablemente se presenta y ante el día, que propone una acción inmediata que cumplir, una en la que entra toda la serie de las acciones. Palabras cargadas de intención. Y la palabra primera se recoge, vuelve a su silencioso y escondido vagar, dejando la imperceptible huella de su diafanidad. Mas no se pierde. Como un balbuceo, como un susurrar de la inextinguible confianza atravesará las series de las palabras dictadas por la intención, soltándolas por instantes de sus cadenas. Y en esta breve aurora se siente el germinar lento de la palabra en el silencio. En el débil resplandor de la resurrección la palabra al fin se desprende dejando su germen intacto, que en el débil clarear de la libertad se anunciaba un instante antes de que la realidad irrumpiese. Y quedaba así luego la realidad sostenida por la libertad y con la palabra en vías de decirse, de tomar cuerpo. La palabra y la libertad anteceden a la realidad extraña, irruptora ante el ser no acabado de despertar en lo humano.

Toda palabra, si viene condicionada o predeterminada por un contenido ajeno a ella misma, nace en gran medida muerta: “Un mot prévu est un mot défunt”, ha escrito E.M.Cioran, tan afín al pensamiento de María Zambrano. Por eso, a lo largo de este fragmento, que forma parte de “El despertar de la palabra”, la pensadora española, teniendo en cuenta la intencionalidad que inmoviliza al lenguaje poético (“Palabras cargadas de intención”), se decanta por la manifestación de lo que ha estado oculto (“vuelve a su silencioso y escondido vagar”), por el momento de la concepción anterior al decir (“Y en esta breve aurora se siente *el germinar* lento de la palabra en el silencio”), pues sólo ese instante creador, que se presenta como inicio que nos trasciende y se entrega libremente (“La palabra y la libertad anteceden a la realidad extraña”), es capaz de hacer posible la libre circulación del universo. La identificación de “esta palabra naciente” con “un balbuceo”, “un susurrar” o “el débil resplandor de la resurrección”, imágenes todas ellas de su “no acabado despertar”, ponen de manifiesto que la palabra no nacida es la propia, puesto que es ella la que hace nacer, que la poesía, más que un género, es una forma de visión. El poeta escribe para dar voz a lo que no se dice, para acoger a “la palabra en vías de decirse, de tomar cuerpo”, y esta expectativa de significación en el vacío de lo que va nombrando, en el instante cumplido del poema, es la que nos abre al recogimiento de un tiempo inaugural, el tiempo de la creación, la que centra la transparencia de lo real en toda su intensidad⁹.

⁹ Refiriéndose a la naturaleza pneumática de la palabra, consustancial al pensamiento de María Zambrano, que oscila de lo existencial a lo metafísico, señala P. Cerezo: “El tránsito de uno a otro polo permite, por lo demás, entender la complementariedad entre *El sueño creador* y *Claros del bosque*, una misma fenomenología, pero escrita en una doble clave, la de la existencia y la de la palabra respectivamente, pero profundamente unitaria en su sentido”, de su ensayo “El alma y la palabra”,

En *Seis propuestas para el próximo milenio*, que recoge un ciclo de seis conferencias impartidas por Italo Calvino en la Universidad de Harvard durante el año académico 1985-1986, al hablar sobre la “Levedad”, señala el escritor italiano: “Creo que este nexo entre levitación deseada y privación padecida es una constante antropológica. Este dispositivo antropológico es lo que la literatura perpetúa”. Esta dialéctica entre la gravedad y la levedad, entre lo que pesa y lo que tiende al vuelo, forma parte del mundo onírico, espacio blanco donde el hombre está a salvo y en el que la materia, madre de los sueños, parece no tener fin como posibilidad fecundante. Por eso, en el ensayo “Materia y lugar en los sueños”, publicado en 1985 y que forma la segunda parte de *El sueño creador* (1986), la aventura del soñar va unida al movimiento de la materia, que en realidad nunca concluye, y nos habla del sabor del silencio, en el que se contienen todas las palabras, de una recuperación del orden cósmico, al que la palabra sirve de soporte y receptáculo. Por la puerta del sueño entramos en la infinitud potencial de la materia, en la metamorfosis de sus formas, que destruye y hace germinar a las palabras:

El sueño es una reintegración a la “Fysis”. Y por ello el que duerme no está solamente pesando sobre algo ni adherido a ello, sino que está dentro del Universo, en su concavidad, como en una bóveda. Sometido al tiempo cósmico y de un modo inmediato al de su propio planeta, que así lo ha recuperado a su atmósfera. Y dentro de ella ingresa en la comunidad de los cuerpos vivientes, en el seno mismo de la vida: una concavidad de la que emerge en la vigilia sin desprenderse de ella enteramente.

En las tradiciones iniciáticas, el hueco o “la concavidad”, vinculada al simbolismo de la caverna, es una imagen del cosmos. Su conjunción con la montaña, signo del tránsito entre lo terrestre y lo celeste, la convierte en un rito del centro, experiencia equivalente a una conquista de la inmortalidad. El que se aventura en ella queda a salvo del tiempo, participando del ritmo primordial (“creación – destrucción – creación”), y proyectando la unidad del origen, la materialización del *regressus ad uterum*, sobre la diferenciación. Tal vez por eso, el psicoanálisis ha equiparado simbólicamente la caverna con la matriz, que forma parte de la sacralización de la vida (“en el seno mismo de la vida”), en cuya intemporalidad tienen lugar todos los nacimientos. A diferencia de la casa *natal*, construida sobre recuerdos, la casa *onírica* lo está sobre ensoñaciones íntimas, que resultan más profundas y acogedoras, sobre un deseo que viene de lejos y no ha podido realizarse, lo cual

recogido en *María Zambrano*, (ed.), P. Cerezo, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2008, p.45. Sobre la relación de E. M. Cioran con M. Zambrano, remito al ensayo del pensador rumano, “Una presencia decisiva”, recogido en *Ejercicios de admiración*, Barcelona, Tusquets, 2007, 4ª ed., pp.172-173.

hace que esa casa, compuesta de “concauidad” y “bóveda”, tenga poderes cósmicos. Incluso podría decirse que, mientras “la concauidad” o caverna representa el inconsciente, “la bóveda” o techo alude a las funciones conscientes del soñador y tiene un carácter racional. De esta manera, al converger los dos polos, el sótano y el desván, la caverna y la bóveda, lo inconsciente y lo consciente, en el eje de la casa onírica, ésta se revela como límite entre dos mundos, como expresión del alma silenciosa¹⁰.

El acto de soñar es por sí mismo un acto de libertad, pues el que sueña sale de sus propios límites en busca de algo nuevo. Y lo que persigue Lucrecia de León, como antes Antígona o Melibea, es el sueño de la virginidad, anterior al de ser madre, sueño originario que la sitúa al margen de las apariencias históricas y al que esta criatura “intacta y pasiva” se mantiene fiel por encima de todo. En su ensayo “La doncella y el hombre. La pérdida de España”, que aparece como “Prólogo” a *Sueños y procesos de Lucrecia de León* (1987), María Zambrano habla así del sueño profético de esta doncella, que intenta salvarse de la historia, donde ha quedado prisionera y en la que se siente ajena, trascendiéndola y marchando a la búsqueda del “Hombre verdadero”, de ese Adán o Profeta primero, que según el Islam, se muestra como Padre de todos:

Y esta doncella manifiesta así, en cumplida forma, lo propio y esencial de la virginidad como ser más allá de como estado. La fidelidad es el núcleo de este ser, su absoluto. Y es el mantenimiento de esa total fidelidad lo que mantiene a su vez intacta en su ser a la doncella, aunque llegara a ser madre, pues la condición maternal se nutre de esta pureza, *actualiza la potencia* encerrada en la entera doncella. Y así, cuando la madre se enfrenta con la justicia, clama, mientras que la doncella entera no pide justicia, la ofrece en una acción única o la refleja, como nítido espejo. *Speculum Justitiae* pues, porque puede muy bien no tener saber alguno acerca de ella, no es justicia para ella o para ella sola. Y aun Antígona, conciencia pura, actúa pasivamente, *llevada*.

De un personaje como Lucrecia de León, que fue atormentada por el Santo Oficio y reducida a la nada por quienes pretendían interpretar sus sueños, lo primero que sobrecoge es la aparición incondicional de su propio ser, su naturaleza mítica de fidelidad al sueño del origen (“La fidelidad es el núcleo de este ser, su absoluto”). Porque al mito, que es anterior a toda forma de escritura, sólo se accede a

¹⁰ Sobre el arquetipo de la casa onírica, vista como centro de intimidad e imagen de la matriz, señala G. Bachelard. “La intimidad de la casa bien cerrada, bien protegida, apela naturalmente a las intimidades más grandes; primero y en particular, la intimidad del regazo materno, luego la del seno materno”, en *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, México, FCE, 2006, p.141. A su vez, con su estructura intermediaria, la casa forma parte del “Simbolismo del centro”, del cual ha hablado por extenso M. Eliade en su estudio, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1979, 3ª ed., pp.29-61.

través de los símbolos, con los que se construye la realidad y cuya función básica es conjurar la diferencia. De cuantos aparecen en este relato visionario, entre los que destacan “el pañuelo de negro tafetán”, signo de una orden de caballería que se esfuerza por instaurar en España la Jerusalén celeste; el de “la espiga”, que anticipa “la flor” de Coleridge, que pretende prolongar lo soñado en la experiencia vivida; el “nítido espejo”, que desde su acción única y refleja permite reconocer lo otro, “actualizar la potencia encerrada en la entera doncella”; y el de “la palma”, asociada a “la corona” y que ya el judaísmo le daba una interpretación escatológica, ninguno tan revelador como este último, pues está relacionado con la espera del rey que iba a venir. La fiesta de los Tabernáculos, cuya esperanza mesiánica continuó hasta los primeros siglos cristianos, se cargó además con el significado paradisiaco de los Mil años, la edad que hubiera vivido Adán de no ser por el pecado original, con lo que el marco arborescente de la palma real, con la que la doncella da a Adán su nombre, sirve para evocar el jardín original. Esa es la razón por la que, al relacionarse la palma con el agua viva de la fuente primordial, que se extiende en las cuatro direcciones, los temas paradisiacos y mesiánicos van siempre juntos en la tradición judeocristiana. Convertida en símbolo del alma, según vio Jung, lo que la palma arrastra es la esperanza de regeneración y de inmortalidad, el sueño de la resurrección, de una vida mejor, que esa doncella padece¹¹.

El arte cinematográfico, concebido como el discurso donde lo que ocurre, la historia, la anécdota, el argumento, no deja de estar presente, es un arte metonímico. Su contigüidad significante, establecida mediante el montaje de sucesivas secuencias, lo aproxima a la lingüística, más a la del sintagma que a la del signo, de modo que este arte fuertemente sintagmático, donde cada sintagma o secuencia aislada constituye un momento irreversible, lo que hace es suspender el sentido, liberarse de lo superfluo para dar paso a lo esencial. En la medida en que el cine es una actividad proyectiva y trabaja con imágenes, que aparecen como expresión analógica y continua de la realidad, lo instantáneo pone en movimiento lo imprevisible, pues el cine muestra un sueño concreto con el objeto de ser reconocido, dando a lo usual un sentido insólito. Esta técnica directa, que traduce la incorporación del trato diario al mundo artístico, puede observarse en el cine neorrealista italiano de posguerra, cuya popularidad hay que buscarla en su imitación de la vida, de ahí

¹¹ Sobre los sueños de Lucrecia, que tienen un valor profético y repiten el esquema genérico de los sueños literarios, señala T. Gómez Trueba: “Fueran o no auténticos los sueños de esta joven adivina, lo cierto es que dichos sacerdotes los concibieron como un útil instrumento para intentar obligar a Felipe II a cambiar sus métodos de gobierno”, en *El sueño literario en España*, Madrid, Cátedra, 1999, p.87. En cuanto a la asociación de “la palma” con “la corona”, remito al estudio de J. Daniélou, *Los símbolos cristianos primitivos*, Bilbao, Ediciones Ega, 1993, pp.9-26.

su carácter documental, de manera que esa pauta vital, humilde y sin artificio, halla su expresión en la necesidad de mostrar al hombre sin más, a todos esos seres anónimos que desfilan a través de *Roma città aperta*, *Ladrón de bicicletas*, *Celo sulla palude* y *Alemania anno zero*, donde los actores aparecen tal como son, sin estar sujetos a un esquema previo, como si lo que ocurre a cada uno de ellos, su propia vida, le ocurriese también a los demás, lo cual hace que estas películas se presten más a una análisis funcional, de hechos y situaciones que se repiten en forma idéntica, que propiamente retórico. Tomando como punto de referencia ese “espacio vital” del cine italiano de posguerra, tan frecuentado en su período romano, María Zambrano escribe su ensayo “El cine como sueño”, de 1990, en donde las imágenes, tomadas directamente de la realidad social, no pretenden dar razón de sí mismas, sino que, como en los sueños, tienden a mostrar la verdad del alma humana:

Pues la cámara ha soñado por nosotros y para nosotros también; ha visualizado nuestras quimeras, ha dado cuerpo a las fábulas y hasta a los monstruos que escondidos se albergaban en nuestro corazón. Si fuera posible la ingente tarea, podría tal vez comprobarse que los sueños, el universo onírico, se ha hecho diferente en las gentes público de cine; se debe soñar en forma distinta que antes del cine, pues ciertos sueños nos los proporciona ya forjados la pantalla; dejándonos para soñar otros, para dar forma a otras musarañas inéditas. Si todo arte tiene mucho de sueño realizado, el cine por su carácter huidizo, por estar hecho con la materia misma de los sueños, con sombras, y por su continuidad alcanza más que ninguno este carácter de ser el pan, el pan de cada día para la necesidad de ver, de imaginar, de hilar y deshacer ensueños.

Si el arte existe para crearse un mundo propio e intransferible, la propensión del cine a la elaboración, desde su misma caducidad (“por su carácter huidizo”), de héroes y mitos abstraídos de una situación social, lo convierte en expresión de lo nuevo, entendido como la belleza que todavía hay que crear (“cada vez gana más y mejor el ritmo espiritual del hombre que se muere, pero que no se morirá”, dice Gómez de la Serna, hablando de Azorín). Nada hay en el cine del neorrealismo italiano que justifique la inmovilidad de lo viejo, puesto que sus imágenes, al visualizar lo cotidiano de la vida, se hacen depositarias de un sentir colectivo que nos trasciende y que sólo en la desbordante fantasía del sueño halla el medio eficaz de manifestarse. Apenas hay intriga y complicaciones argumentales en estos pequeños dramas, sustentados en la angustiada necesidad de sobrevivir, y, sin embargo, su intensidad hay que buscarla en la imposibilidad que siente el hombre de realizar sus sueños en el diario acontecer gris y sórdido. Pero los sueños existen porque existe el hombre que los sueña, la cámara capaz de proyectarlos, de hacerlos visibles (“ha visualizado nuestras quimeras”), de modo que si el cine se ha convertido

en un punto de inflexión (“se debe soñar en forma distinta que antes del cine”), es porque nos hace ver que cada realidad vivida no es más que la sombra de lo que es, *otra* realidad distinta (“dejándonos para soñar *otros*, para dar forma a *otras* musarañas inéditas”), y así, al discurrir entre el mundo y su sueño, al mezclar realidad y ficción con el objeto de hacer más creíble la experiencia vivida, el cine participa de esa transformación onírica (“de hilar y deshacer ensueños”), que nos lleva a una búsqueda más plena por más insatisfecha¹².

El sueño, en cuanto permite entrar en contacto con la realidad originaria, es componente esencial de cualquier cultura. Mas esta vuelta al estado embrionario, que es anterior al estado de conciencia, no puede darse al margen del tiempo, donde tiene lugar el despertar, que viene de otro mundo y alimenta nuestro vivir. Ese tiempo del sueño, marcado por la ausencia de determinaciones, se presenta como proyección de lo íntimo, como un proceso de algo que está por hacer, de manera que ese tiempo sin memoria, asociado a un estado natural en el que domina la contemplación, al darse en la historia, no se cumple por entero, siendo esta visión incompleta de una realidad contradictoria, que nos desgarran e interpela, la que nos lleva a conjurar la plenitud, a reconocer la unidad en los límites de la diferencia. Tal vez por ello, las investigaciones de María Zambrano sobre los sueños aparecen como un discurso inacabado, no terminado aún de revelarse del todo, y que, desde su falta de constitución, desde su existencia fragmentaria, no nos permite experimentar la totalidad, aunque remita sin cesar a ella. No hay nunca un final en obras como *El sueño creador* (1965), *Claros del bosque* (1977) y *Los sueños y el tiempo* (1992), cuya escritura deja un espacio abierto para entrar en el ciclo de las metamorfosis, aunque tal vez sea esta última, a la que de alguna manera van a dar sus libros más decisivos, la que mejor expresa el tránsito entre la sombra del sueño, aún no sometido al tiempo que fluye, y la realidad del tiempo sucesivo, donde el hombre padece su propia trascendencia, después de pasar por la suspensión de la vigilia, que hace posible el tránsito de lo absoluto inicial, que requiere ser descifrado, a lo contradictorio sucesivo, que desde su escisión reclama la unidad. Ya en la “Introducción” de esta obra variada y fragmentaria nos dice la escritora malagueña: “Lo que nos permite descifrar los sueños es el tiempo y ellos a su vez permien

¹² Respecto al movimiento de la cámara, que permite el paso de lo discontinuo a lo continuo, afirma F. Ayala: “Farero mágico, el *cameraman* organiza en su soledad visiones y maravillas, semejante a un demiurgo que maneja y modifica un mundo poblado por la fantasía”, de su libro *El escritor y el cine* (1949), incluido en *Teoría y crítica literaria*, Madrid, Aguilar, 1972, p.453. En cuanto a la consideración sintagmática del cine, tengo en cuenta el ensayo de R. Barthes, “Sobre el cine”, recogido en *El grano de la voz: entrevistas 1962-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, pp.16-26.

acercarse al tiempo tal como es vivido por el hombre”. La vida humana se convierte así en objeto de revelación por el sueño, lo cual implica una acción trascendente, de penetración en una realidad desconocida que nos envuelve y nos invita a reconocerla. Esta voluntad de descifrar la realidad, que nace de la no coincidencia del sujeto con ella, nos lleva a participar de la oscuridad natural del sueño, de su ambigüedad última, pues el que se despierta o sale de ella se disipa, siendo la ambigüedad del soñar, ese fondo indistinto y extraño, donde los opuestos no dejan de confundirse, lo que se muestra a la conciencia como alteridad radicalmente irreductible. Es la imagen del otro, que habita más allá de la conciencia y que sólo se identifica con el transitar de un estado a otro, la que nos mantiene adheridos al sentir originario, a un ritmo que fluye y no se detiene, pues va ligado a la espontaneidad de la vida:

El sujeto está adherido en esta situación; adherido, no sometido como en los sueños primarios de la psique; por eso se mantiene. Y por ello, siendo lo inverso de un sueño, viene a ser equivalente en un grado superior de vigilia. Equivalente, por contrario, pues que *el sueño es la inmovilidad de un movimiento*. Y en esta situación tenemos un movimiento que fluye con continuidad, con ritmo igual, acordadamente.

A pesar de su tono variado y estructura yuxtapuesta, *Los sueños y el tiempo* es una obra construida sobre una sólida asimilación, visible en las aportaciones de libros anteriores, sobre todo de *El sueño creador*, que es lo que le da profundidad y dimensión simbólica. En *Psicología y religión* (1938), obra tan frecuentada por la pensadora española, señala C. G. Jung: “El sueño es un fenómeno natural y no existe motivo evidente alguno para creerlo ingeniosa estratagema destinada a engañar. El sueño ocurre cuando la conciencia y la voluntad hállanse atenuadas”. Se subraya así no sólo la naturalidad del sueño, en donde se da la identidad profunda de todas las formas, sino también la pasividad del sujeto ante su manifestación. Lo irreal del sueño es lo que permite a éste deslizarse con ritmo igual a lo largo del tiempo, presentándose como un círculo en cuyo centro el que sueña se mantiene inmóvil. Al poner de relieve que “el sueño es la inmovilidad de un movimiento”, lo que pretende Zambrano es hacer equivalentes los sueños y el tiempo a partir del respirar, de un ritmo único que permite vincularlos en forma armoniosa, lo que nos lleva a vislumbrar, a través del movimiento acompasado (“acordadamente”), una visión cósmica a partir de la conciencia onírica. Ciertamente, esa inmovilidad del punto central, a la vez atractivo e irradiante, es capaz de generar por sí mismo, desde su círculo ritual o mágico, una cierta continuidad del sentir originario, que nos preserva de la dispersión y al que el sueño tiende. La visión circular del sueño

revela así un estado de conjunción, cuya fenomenología aparece siempre de la misma forma, la vida fundamental, secreta e inconsciente, que, aun en los fugaces momentos oníricos, deja traslucir una formación arquetípica, una presencia de la totalidad no diferenciada en la experiencia inmediata¹³.

El proceso de transformación que transcurre entre la oscuridad del soñar y la claridad del despertar tiene mucho que ver con la actividad poética o propiamente creadora, que no puede darse al margen del tiempo humano. Tal vez por eso, los sueños contenidos en *El sueño creador* (1965) fueron pensados para formar parte de un proyecto más amplio, “una investigación acerca del tiempo en la vida humana”, que sólo a partir de *Los sueños y el tiempo* (1992), empieza a darse de forma sistemática, aunque ésta haya quedado sin terminar. A ello alude la pensadora al final del “Prólogo” de la edición de 1986: “Se trata, pues, no de un libro inconcluso, que aún lo seguirá siendo en el caso, afortunado para el autor, de poder dedicar el tiempo necesario para que estén en estado de aparecer las investigaciones ya habidas y con vislumbres de horizontes que solamente apuntan en estas páginas”. No sabemos adónde hubiera llegado de haber tenido más tiempo para dar fin a un tema que se halla disperso por todos sus escritos. Ahora bien, si comparamos dos explicaciones importantes sobre el tiempo, una perteneciente a *El sueño creador* (“El tiempo es la relatividad mediadora entre dos absolutos: el absoluto del ser en cuanto tal, según al hombre se le aparece, y el absoluto de su propio ser tal como inexorablemente él lo pretende”), y la otra a *Los sueños y el tiempo* (“En sueños aparecen separadas la verdad y la persona. En los sueños de la persona aparece, sí, la verdad, mas la verdad activa de la vida personal: la acción. Ha de ser así, ello mismo indica que la esencia de la persona es un movimiento, un proceso”), comprobamos la lucidez de una escritura acompasada, “hecha de desvelos súbitos”, cuyo riesgo específico consiste en ofrecerse como tensión mediadora entre el padecimiento del vivir histórico y el sentirse originariamente unido al universo¹⁴.

¹³ Al ser los sueños algo irracional que transcurre en el interior del sujeto, lo importante es el estado de vigilia, donde el que sueña adquiere conciencia de su libertad, de ahí la relación de este tiempo interior con la fenomenología, cuya función es la de interpretar la tensión entre la realidad y su sombra, en desconceptualizar la realidad, liberándola de sus máscaras en busca de lo absolutamente otro. En este sentido, véase el estudio de I. Balza, *Tiempo y escritura en María Zambrano*, Bilbao, Iralka, 2000. En la misma línea se sitúa el ensayo de M. A. Bermejo Salas, “La concepción del tiempo en María Zambrano”, en *Actas II Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano*, Vélez-Málaga, Fundación María Zambrano, 1998, pp.117-124

¹⁴ La visión onírica en un presente unificador es signo de la instalación en el centro de la sensibilidad originaria, que pide ser más ampliamente expresada. Refiriéndose a este proceso de integración, señala J. Moreno Sanz: “La investigación sobre los sueños de Zambrano se adentrará justamente en el modo en que son los propios sueños los que en su escala infra y supratemporal pueden llegar a salvar los opuestos desde el más infimo movimiento que en ellos comienza a darse hacia la finalidad y la

Así pues, el sueño creador, tal como lo entiende María Zambrano, oscila de un extremo a otro, de la pasividad inicial del sueño de la psique al reconocimiento de la verdad del sueño de la persona, después de haber pasado por el rescate del personaje en el sueño sucesivo de la vigilia, y esta función *mediadora* del sueño es también la de la palabra poética, que si no media se trivializa y desaparece como tal. En definitiva, el sueño creador, aquel que media entre los dos absolutos, el que se le da al hombre y el que éste busca reconocer desde su condición humana, supone la reducción de lo sucesivo a la unidad de lo trascendente, una reintegración al germen inicial de la creación en que todo parece haber quedado en suspenso.

libertad”, en *El logos oscuro*, Volumen IV, p.384. En cuanto al sueño como vía de acceso a un mundo espiritual que debe ser descifrado, véase el ensayo de M. Morey, “María Zambrano: un pensamiento de la duermevela”, en *Claves de la razón poética*, (ed.), C. Revilla, Madrid, Trotta, 1998, pp.193-200.