

Antolín Sánchez Cuervo

Instituto de Filosofía – CSIC  
antolin.scuervo@cchs.csic.es

# ¿Un género menor? Los sueños y el cine

## A minor genre? Dreams and cinema

Recepción: 8 de septiembre de 2020  
Aceptación: 23 de septiembre de 2020

Aurora n.º 22, 2021, págs. 92-103

**Resumen**

El cine podría equipararse a otros géneros artísticos y también a los géneros literarios, con los que la filosofía debe dialogar incluso para reencontrarse a sí misma. En este sentido, podría guardar sugerentes analogías con la experiencia del sueño, cuestión planteada por Zambrano y abordada en su día de manera explícita por el filósofo francés Edgar Morin.

**Palabras clave**

Filosofía, géneros, cine, sueño, Morin.

**Abstract**

Cinema could be equated with other artistic and also literary genres, with which philosophy must dialogue even to rediscover itself. In this sense, it could hold analogies suggestive of the experience of dreams, a question that has been pointed out by Zambrano and explicitly addressed by the French philosopher Edgar Morin.

**Keywords**

Philosophy, genres, cinema, dream, Morin.

**1. La filosofía y sus mediaciones**

Existe el lugar común de que el pensamiento iberoamericano es diferente por su permeabilidad a la expresión literaria y artística. Se han escrito ríos de tinta sobre su preferencia por el ensayo como medio supuestamente privilegiado para hablar sobre el mundo y sus infinitos aspectos, frente a la rigidez y limitación expresiva del tratado y otros géneros característicos del canon filosófico occidental. En términos generales, este lugar común presupone que cierta realidad, incluso aquella más genuina o auténtica, o sencillamente más vital, solo puede ser expresada a través de un cierto arte. El ensayo sería así un género privilegiado para expresar ciertos contenidos de verdad presuntamente irreductibles, por su riqueza vital y su condición subjetiva, a la objetividad propia del pensamiento científico. La condición estética no sería, por tanto, un mero ornamento o una pura forma, sino también un rasgo esencial, imprescindible para expresar ciertos contenidos, constelaciones de experiencias y ámbitos de la realidad. La filosofía encontraría así, en el motivo literario y estético que le ofrecen, no ya los géneros literarios de la poesía, la novela o el teatro, sino también artes como la pintura y la música,

fuentes de inspiración para su propio desenvolvimiento. Flexible y maleable por definición, el ensayo permitiría rehabilitar la creatividad y la imaginación como funciones epistemológicas de primer orden, capaces de rescatar ámbitos del saber supuestamente olvidados o desplazados.

Los ejemplos de ensayo filosófico en el contexto iberoamericano serían innumerables, incluso si nos limitáramos a un contexto específico como el del exilio republicano del 39. Seguramente no hubo pensador de este último que prescindiera del ensayo para expresar sus propuestas, incluso con gran originalidad en algunos casos. Algunos autores, como José Gaos, Joaquín y Ramón Xirau, Eugenio Ímaz, Juan David García Bacca, José Ferrater Mora o Adolfo Sánchez Vázquez, entre otros, dedicaron a esta cuestión numerosas reflexiones, que además llevaron a la práctica con acentos diferentes y, en algunas ocasiones, de manera muy singular (por ejemplo, Gaos como escritor de aforismos). Ni siquiera un pensador de este mismo exilio, tan afín a la filosofía «científica» y crítico consecuente del «ensayismo», como Eduardo Nicol llegó a renunciar a él, pues reconoció su necesidad, aun como un género menor.<sup>1</sup>

Mención aparte merece María Zambrano, dado que se trata de una pensadora que dedicó toda su trayectoria intelectual a madurar una razón abiertamente heterodoxa y proclive a la poesía entendida como un género literario, pero también como una experiencia de la realidad que obliga a transformar la filosofía como tal. O dicho de otra manera, a rescatar la vocación originaria, admirativa e integradora, de esta última, del olvido en que habría incurrido la tradición, cuando menos desde Platón y su célebre condena de la poesía. Por eso, para ella el «problema que entraña el conocimiento filosófico» es, según sus propias palabras:

[...] éste: que el conocimiento filosófico que brotó del puro asombro ante todo, ante todas las cosas, vaya a parar en verse sobre algo separado, en algo que se escinde de lo demás; vaya a parar en quebrar la ingente realidad unitaria, indiferenciada, en dos vertientes irreconciliables: la de lo que es y la de lo que no es. Del *apeiron* de Anaximandro a la idea platónica, y todavía más, a la definición aristotélica, el drama se ha consumado ya por completo. La suerte está echada; la suerte de la filosofía, la suerte de la cultura y también de la religión de Occidente.<sup>2</sup>

Dos cosas puede sugerirnos esta cita, extraída de *Pensamiento y poesía en la vida española*.

La primera, que Zambrano participa de otro lugar común de la filosofía de su tiempo, como es el de la vuelta al origen ante la conciencia de fracaso, en medio de un siglo especialmente violento como fue el xx, en busca de intuiciones olvidadas o equívocos capitales irresueltos, cuya revisión pueda alumbrar una refundación del logos. Martin Heidegger encuentra en ciertas intuiciones presocráticas

1. Sobre el ensayo en el exilio, véase Tejada, R., «El ensayo: ventana sin par del exilio republicano español», en Sánchez Cuervo, A. y Hermida de Blas, F. (coords.), *Pensamiento exiliado español. El legado filosófico del 39 y su dimensión iberoamericana*, Madrid, CSIC – Biblioteca Nueva, 2010, págs. 203-243; Sánchez Cuervo, A., «El ensayo filosófico o la rebelión del fragmento», en Martín Gijón, M. (ed.), *El ensayo del exilio republicano de 1939. I. España y el mundo. Filosofía y política*, Sevilla, Renacimiento, 2018, págs. 151-182. Los aforismos de Gaos pueden encontrarse en Gaos, J., *Obras completas XVII. Confesiones profesionales. Aforística*, prólogo de Vera Yamuni, México D. F., UNAM, 1982; la crítica de Nicol al «ensayismo», en Nicol, E., *El problema de la filosofía hispánica*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1961.

2. Zambrano, M., *Pensamiento y poesía en la vida española*, edición al cuidado de Mercedes Gómez Blesa, en Zambrano, M., *Obras completas II. Libros (1940-1950)*, edición dirigida por Jesús Moreno Sanz, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2016, pág. 579.

claves para un rescate de la pregunta originaria por el ser; Max Horkheimer y Theodor Adorno hallaron en la figura de Ulises el arquetipo de la astucia autoconservadora propia del individuo burgués, así como toda una escenificación de cómo la «Ilustración» reproduce la misma violencia mítica de la que está llamada a liberarse; Giorgio Agamben revisa la *Política* de Aristóteles a propósito de la distinción entre *biós* y *zoé*, en la estela de la tradición biopolítica... También Zambrano, como bien es sabido, remontó el curso del logos occidental, no ya hasta Anaximandro, sino hasta el saber trágico de Sófocles o la misma pregunta de Job, por recordar solo algunas referencias fundamentales, con el fin de recrear un origen que el humanismo occidental nunca había llegado, a su juicio, a desarrollar.

Y la segunda, que el «pecado original» de la filosofía radicaría en su afán racionalizador de la realidad, rompiendo así el vínculo con esa totalidad originaria que le daba sentido. Transformada en idealismo, excluirá con violencia todo aquello que no tenga cualidad ontológica o estatuto de realidad, declarándolo accidental e insignificante. Por eso todo intento de rescatar esa unidad primigenia pasa por la reconciliación con la diferencia y lo otro de sí. Es decir, por el descentramiento, la extravagancia y el diálogo plural con otros saberes. La filosofía en el período de entreguerras, en su estado de suerte consumada y de quiebra radical bajo las lógicas totalitarias que ella misma ha generado y que la propia Zambrano vivió en la España y la Europa convulsas de su tiempo, está llamada a salir fuera de sí y a refractarse en múltiples direcciones para reencontrarse; a romper las restricciones que ella misma se ha ido imponiendo bajo la lógica del idealismo y sus realizaciones instrumentales, y a aspirar a una nueva noción de razón, mucho más amplia y plural. En definitiva, solo a través de la alteridad puede la filosofía alcanzar una identidad no violenta. ¿De lo uno a lo múltiple y viceversa, como en las *Enéadas* de Plotino, a quien Zambrano tanto leía?

En todo caso, un doble argumento, a favor del pensamiento de lengua española y también de la filosofía como extravagancia en sentido estricto. Para Zambrano, el diálogo de la filosofía con otros saberes o géneros surge de su propia agonía y su mismo peligro de extinción. No es un diálogo más, entre representantes ilustres de unos saberes y otros, ni tampoco una destilación de aquellos pensamientos contenidos en la expresión literaria, artística o religiosa, a la manera de una historia de las ideas. Más allá de esta tarea, imprescindible pero insuficiente, Zambrano parece plantear una mediación sin límites ni condiciones previas, abierta a la apropiación, adaptación y transgresión entre la filosofía y el resto de las formas de aprehensión de la realidad. La filosofía toma la iniciativa e interpela, pero sin otro prejuicio que su propia memoria y su conciencia de fracaso. En este sentido —y seguramente solo en este— la razón poética tiene algo de «experimental» o de vanguardista, aun cuando persiga nada más —ni menos— que un nuevo realismo —otra de

las paradojas que se trenzan en torno a ella—. Un realismo que, como es bien sabido, descubre en la poesía nada menos que un «sistema»<sup>3</sup> y en la novela la construcción de sujetos atravesados por la alteridad, como don Quijote y Nina; que asimila ese mundo trágico que la salida platónica de la caverna no llegó a clausurar, encontrando en figuras como Antígona la personificación de un logos primitivo y sin escisiones, velado bajo el lenguaje de la filosofía conceptual;<sup>4</sup> o que halla en la mística el que probablemente sea su principal punto de fuga.<sup>5</sup> Y algo similar podemos decir de algunas artes, como la música, modelo eminente de la razón poética, cuya clave fundamental no es otra que el acorde,<sup>6</sup> o la pintura, medio expresivo idóneo de lo sagrado, algo que la propia Zambrano afirmaba de las obras de Francisco de Zurbarán, Joan Miró y Pablo Picasso, entre otros.<sup>7</sup> Ni siquiera la arquitectura quedaría excluida de esta plural mediación, si tenemos en cuenta la reflexión que Zambrano llegó a desarrollar sobre la ciudad,<sup>8</sup> de alguna manera ya prefigurada en su «Ciudad ausente» de 1928.

Obviamente, no se trata de hacer siquiera un catálogo de géneros y subgéneros, sino de advertir un rasgo fundamental de la concepción zambraniana de la filosofía, que además nos invita a preguntarnos por el lugar del cine en su pensamiento. ¿Sería de un género «menor» pese a su creciente presencia a lo largo del siglo xx, o pese a integrar al resto de las artes? ¿Se trataría de un arte «frívolo» o de masas, demasiado condicionado por la lógica del espectáculo como para mediar en un supuesto rescate de la vocación primigenia de la filosofía, o para expresar contenidos raciopoéticos? Ciertamente, la presencia del cine en la vida y obra de Zambrano puede parecer tan anecdótica como la alusión autobiográfica a la novedad del cine sonoro en *Delirio y destino*,<sup>9</sup> pero no es insignificante sin más, al menos si entendemos el cine como un arte y no como un mero objeto de consumo o de ocio. Por algo el escritor mexicano Sergio Fernández parecía narrar la vida de María y de Araceli como si de una película se tratara, recordando cuando las visitaba en Roma, con sus innumerables gatos.<sup>10</sup> Curiosamente, uno de los últimos ensayos breves de Zambrano, publicado en 1990 en *Diario 16*, llevaba por título «El cine como sueño». En realidad, Zambrano cambia solo el título. El ensayo se había publicado en 1952 como “El realismo del cine italiano”, en la revista cubana *Bohemia*.

## 2. El cine como sueño

La tesis fundamental del mencionado ensayo es la del cine como visualización del sueño entendiendo este último en un sentido amplio o metafórico, como el ámbito de lo imaginario o como «el universo de nuestra imaginación».<sup>11</sup> O en un sentido que nos hace presente la tesis de la creación literaria como liberación y plasmación del mundo de los sueños, más allá, pretendidamente, de interpretaciones psicoanalíticas, que Zambrano había desarrollado en *El sueño creador*. En aquel libro de 1965, recordemos, la novela de forma

3. «El Sistema ha sido la forma pura de la filosofía en la moderna cultura occidental; y es también poesía», afirma Zambrano en este sentido en *Hacia un saber sobre el alma*, edición al cuidado de Fernando Muñoz Vitoria, en *Obras completas II*, op. cit., pág. 457.

4. La propia Zambrano, recordemos, recreó esta tragedia en *La tumba de Antígona*. Véase la edición al cuidado de Virginia Trueba Mira, en *Obras completas III. Libros (1955-1973)*, edición dirigida por Jesús Moreno Sanz, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, págs. 101-1171 (anejos, págs. 1460-1504); también *La tumba de Antígona y otros escritos sobre el personaje trágico*, edición de Virginia Trueba Mira, Madrid, Cátedra, 2012.

5. Véase por ejemplo la reciente edición de *Claros del bosque, De la aurora, Notas de un método y Los bienaventurados* en Zambrano, M., *Obras completas IV (2 tomos). Libros (1977-1990)*, dirigida por Jesús Moreno Sanz. Con la colaboración de Sebastián Fenoy Gutiérrez, Mercedes Gómez Blesa, Pedro Chacón Fuertes, Karolina Enquist Källgren y Fernando Muñoz Vitoria, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018. Se trata de cuatro libros estrechamente ligados entre sí, no solo por su proceso de su escritura, detallado en la introducción general del volumen, sino también, precisamente, por la apertura a la mística en plena navegación, ya, de la razón poética, a través de una doble vía de conocimiento (positiva y negativa) que quiere explorar ámbitos de la realidad supuestamente ocultos e inaccesibles mediante los caminos normalizados de la filosofía.

6. Véase por ejemplo Moreno Sanz, J., «Roce adivinatorio, mirada remota. Lógica musical del sentir en María Zambrano» en *Isegoría*, n.º 11, 1995, págs. 162-166.

7. Véase la reciente edición de *Algunos lugares de la pintura*, a cargo de Pedro Chacón, incluida en el ya citado volumen IV de las *Obras completas* de Zambrano.

8. Véase el monográfico dedicado a este tema en *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»*, n.º 2, 1999.

9. Véase Zambrano, M., *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, edición de Goretti Ramírez en colaboración con Jesús Moreno Sanz, en *Obras completas VI. Escritos autobiográficos. Delirios y poemas (1928-1990); Delirio y destino (1952)*, edición dirigida por Jesús Moreno Sanz, 2014, págs. 963-965.

10. Véase Moreno Sanz, J., *María Zambrano. Mínima biografía*, introducción

de Javier Sánchez Menéndez, Madrid, La Isla de Siltolá, 2019, págs. 153-156.

11. Zambrano, M., «El cine como sueño», en *Las palabras del regreso*, Gómez Blesa, M. (ed.), Salamanca, Amaru, 1990, pág. 207.

12. Zambrano, M., *El sueño creador*, Muñoz Vitoria, F. (ed.), en *Obras completas III, op. cit.*, pág. 999.

13. Zambrano, M., «El cine como sueño», *op. cit.*, pág. 207.

14. *Ibidem*, pág. 208.

15. Véase *Los sueños y el tiempo*, en Muñoz Vitoria, F. (ed.), *Obras completas III, op. cit.*, págs. 829-958 (anejos en las págs. 1376-1419).

16. Zambrano, M., «El cine como sueño», *op. cit.*, pág. 208.

ejemplar, pero también la creación artística en general y los proyectos de vida como tales se mostraban como intentos de realizar lo más íntimo de la vocación humana: «en este caso en que la finalidad despierta el último fondo de la vida personal y la secreta y a veces escondida energía de la persona y de la psique, y aun la mera energía física, la vida es realmente sueño; vigilia y sueño tienen aquí la misma contextura».<sup>12</sup> En el caso concreto del cine, dirá Zambrano en su artículo de 1990, es la cámara la que «ha visualizado nuestras quimeras, ha dado cuerpo a las fábulas y hasta a los monstruos que escondidos se albergaban en nuestro corazón»,<sup>13</sup> algo que, si bien puede decirse de cualquier arte, en el cine alcanza su máxima plenitud al estar fabricado «con la materia misma de los sueños, con sombras». En este sentido, el cine satisface más que ningún otro arte nuestra «necesidad de ver, de imaginar, de hilar y deshacer ensueños»,<sup>14</sup> los cuales forman parte de la realidad y no de algo ajeno a ella. Es más, incluso conforman un ámbito singularmente radical e íntimo de la misma, tal y como la propia Zambrano se había propuesto mostrar desde los años de su exilio en Roma.<sup>15</sup>

Bien es cierto que la idea del cine como realización de sueños puede invitarnos a una especie de idealismo evasivo, pero tal y como Zambrano la plantea también puede contribuir precisamente a lo contrario, a una cierta liberación de las posibilidades creativas de la técnica respecto de su dependencia de la lógica del espectáculo. Para Zambrano la cámara no es un mero artefacto, sino «un sentido más, un sentido analítico, descubridor de un tiempo nuevo y de nuevas dimensiones». Actúa por tanto como un sexto sentido que hace que la técnica cinematográfica se oriente hacia el descubrimiento de las dimensiones veladas, ocultas o reprimidas de la realidad, como aquellas relacionadas con una experiencia de la temporalidad diferente de la habitual. En el caso de Zambrano, es inevitable la comparación entre su teoría de la multiplicidad de los tiempos, plasmada en su ensayo autobiográfico *Delirio y destino*, y las infinitas posibilidades de crear un tiempo plural, propias del montaje cinematográfico. ¿No serían los diversos planos y estratos temporales de este ensayo, incluida la atemporalidad de los «delirios» que lo completan, la mejor plasmación de ese «tiempo nuevo» que el cine nos descubre? ¿No es precisamente una «multiplicidad de tiempos» o lo que numerosos cineastas han querido descubrir con la técnica del montaje para explorar las posibilidades narrativas de sujetos complejos y polifónicos? Zambrano se refiere en este mismo sentido al neorrealismo como un cine que recrea «la vida múltiple, de mil rostros, sorprendida, analizada en su ritmo, perseguida en sus nimios gestos fugitivos».<sup>16</sup> Pero pensemos también, por ejemplo, en las analogías que podríamos encontrar entre *Delirio y destino* y *La mirada de Ulises* (1995), una de las películas más conocidas del cineasta griego Theo Angelopoulos. Seguramente serían tan sugerentes como las que podrían existir entre las memorias entrecruzadas de la propia Zambrano y su generación universitaria, el advenimiento republicano y la España de los dos últimos siglos, y la memoria

narrativa de este cineasta en la que se confunden su historia personal y algunos de los grandes hitos de la tragedia europea del siglo XX. Hay en todo caso una clara consonancia entre la teoría zambraniana de la multiplicidad de tiempos y la teoría del montaje cinematográfico, que al mismo tiempo remite a un uso de la técnica emancipado, hasta un cierto punto, de la lógica espectacular.

Pero cabe pensar también en otras referencias más clásicas como el ya mencionado cine neorrealista, cuyas grandes aportaciones Zambrano tuvo ocasión de conocer de primera mano durante su etapa romana. En «El cine como sueño» se refiere en concreto a *Roma città aperta*, *Ladri di biciclette*, *Cielo sulla palude* y *Alemania anno zero*, referencias ejemplares de un paradigma narrativo apegado a la realidad cotidiana y condicionado por ella. ¿No sería esto un poco desconcertante, que un paradigma como el neorrealista pueda reflejar y más aún descubrir una realidad íntima y velada como la que aflora en el mundo de los sueños? El desconcierto debería ser tan aparente como el que podría suscitar el marcado interés de Zambrano por la novela de Galdós en 1965, cuando publica *La España de Galdós*, en plena indagación de la razón poética. Para Zambrano, el realismo de este autor y el realismo español en general, al igual que el neorrealismo italiano, llevan dentro de sí un mundo raciopoético latente. No deja de ser un realismo de dimensiones amplias y profundas, de calado poético y licencias imaginativas, y alejado de cualquier naturalismo; un realismo en el que también caben Marcel Proust o Franz Kafka, por ejemplo, y junto al que poco tendría que decir el «arte por el arte» propio de muchas vanguardias, hacia las que Zambrano siempre mostró reservas. Por eso los relatos del cine neorrealista muestran lo humano sin más en su total desnudez, lo cual «nunca será simplemente un hecho o un conjunto de hechos, sino alma. Hechos, sucesos, pasajes; mas todo ello imagen, es decir, alma. La imagen es la vida propia del alma».<sup>17</sup> Ya sabíamos que, para Zambrano, el realismo es un «saber sobre el alma» y viceversa, pero después de leer su artículo de 1990 también sabemos que el cine es la visualización de esta identificación.

¿Habría incluido Zambrano un comentario sobre el cine de Luis Buñuel en México si hubiera escrito *Pensamiento y poesía en la vida española* veinte años después? ¿No le habrían llamado la atención la desnudez y el abandono de los personajes de *Los olvidados* o de *Nazarín*, por ejemplo? El cine neorrealista, que Zambrano evoca y hace suyo como una expresión más del realismo por el que ella siempre apostó, no es por tanto un mero reflejo de la realidad, sino una recreación de la misma, una «imitación de la vida» o un arte que «alcanza su perfección, como tal vez todo lo humano, cuando entrega sus armas a fuerza de haberlas usado, cuando parece no existir».<sup>18</sup> En este sentido, expresa la «esencia del cine», que no es otra que «ser documento» pero «documento también de la fantasía, de la figuración, aun de la quimera».<sup>19</sup> Es decir, un documento que no se limita a describir la realidad conforme a sus hechos cotidianos y sucesos

17. *Idem*.18. *Ibidem*, pág. 209.19. *Ibidem*, pág. 208.

20. Agradezco a Andrea Luquin Calvo la sugerencia de esta lectura de Morin a propósito de la reflexión de Zambrano sobre el cine.

21. «El cine es sueño» (Michel Dard). «Es un sueño artificial» (Théo Varlet). «¿No es también un sueño el cine?» (Paul Valéry). «Entro en el cine como en un sueño» (Maurice Henry). «Parece que las imágenes que se mueven han sido especialmente inventadas para permitirnos visualizar nuestros sueños» (Jean Tédesco). «Constantemente se repite la fórmula empleada por Ilya Ehrenburg y Hortense Powdermaker: “Fábrica de sueños” [...]. Y todos nosotros, habituados al cine, hemos identificado oscuramente sueño y filme» (Morin, E., *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001, pág. 75).

22. *Ibidem*, pág. 41.

23. *Ibidem*, pág. 91.

24. *Ibidem*, pág. 137.

25. *Ibidem*, pág. 64.

fenoménicos, sino que además la reproduce y transfigura; un documento que requiere no solo una técnica para captar la realidad en movimiento, sino también un arte que convierta ese movimiento en una historia; y un documento que, en definitiva, no se limite a narrar, sino que tenga también una dimensión mimética. Por eso la cámara actúa como un sentido humano que recoge y elabora creativamente los datos y las recreaciones de los demás sentidos. Más aún: si tenemos en cuenta la condición de ser a medias nacido propia del hombre, presente en toda la obra de Zambrano y según la cual toda existencia se cifra en la proyección de sí misma entre la esperanza y la tragedia, podríamos arriesgarnos a decir que el cine es el arte que sirve para nacer o para seguir naciendo.

### 3. Zambrano y Morin

En 1956, cuando Zambrano comenzaba a interesarse por el mundo de los sueños y a esbozar lo que más adelante será *Los sueños y el tiempo* y *El sueño creador*, el filósofo francés Edgar Morin publicaba *El cine o el hombre imaginario*, un ensayo que pronto se convertiría en un libro de referencia sobre el tema. Aun a pesar de la distancia intelectual entre ambos autores, en este libro se apuntaban y desarrollaban algunas reflexiones sobre el cine y la imaginación análogas al planteamiento esbozado por Zambrano en su artículo sobre el cine como sueño. Explicitar estas analogías —unas veces también coincidencias, otras, diferencias— puede ayudarnos precisar y apreciar dicho planteamiento.<sup>20</sup>

La primera y más elemental es la que concibe el cine como una escenificación del sueño en sentido amplio y difuso, lo cual no deja de ser un lugar común en la teoría y la historia del séptimo arte, tal y como el propio Morin recuerda en varios momentos de su estudio.<sup>21</sup> A título propio, recuerda además que el cinematógrafo «está mucho más marcado por la cualidad de la sombra que la fotografía», lo cual le confiere un cierto carácter «paraonírico»,<sup>22</sup> favorecido por las condiciones materiales de la sala en que se proyecta (oscuridad, pasividad, anonimato...), de manera que convierte al espectador en una «mónoada cerrada a todo salvo a la pantalla».<sup>23</sup> Define así el cine como algo más que un reflejo de la realidad fáctica, en la medida, precisamente, en que absorbe, metaboliza y expresa el mundo de lo onírico e imaginativo, al tiempo que descubre su continuidad —y no mera coexistencia— respecto del mundo intelectual y la conciencia despierta. De hecho, lo considera algo muy próximo al «sueño despierto»,<sup>24</sup> a caballo entre la vigilia y el sueño propiamente dicho.

El cine es, en definitiva, sueño y, por tanto, escenificación de un realismo amplio y difuso, capaz de escenificar el mundo de la imaginación. No es que resucite el mundo arcaico de la magia, pero sí puede reanimar la naturaleza mediante la técnica creando un realismo animista en el que «los objetos inanimados tienen un alma»,<sup>25</sup> palpable incluso en las películas descriptivas de los herma-

nos Lumière. Morin observa cómo el cine imprime a todos los objetos una «fluidez particular», pone en movimiento lo inmóvil y logra que la realidad gane «una nueva calidad»;<sup>26</sup> cosas y personas tienen una vida propia, cuyas posibilidades imaginativas son ilimitadas incluso cuando se someten a los cánones de la realidad natural, que por eso mismo transgreden una y otra vez. El cine es por tanto un arte que juega con la maleabilidad de la perspectiva, especialmente cuando esta se abre al mundo de lo imaginario, y que combina la «objetividad de los seres y las cosas» con la «subjetividad de las sombras e ilusiones».<sup>27</sup> El cine pone así en juego —podríamos añadir— un realismo «goyesco»<sup>28</sup> que en algo podría recordarnos algunas de las reflexiones de Zambrano a propósito no solo de la célebre pintura de los fusilamientos de la Moncloa, sino también del «realismo» y «materialismo» españoles, tal y como los caracteriza en *Pensamiento y poesía en la vida española*. En definitiva, el cine es un sueño realista o un realismo de la ensoñación.

La segunda analogía sería que esa dualidad entre sujeto y objeto a la que Morin se refería nos invita a aproximarnos a la vocación mediadora del cine. La contraposición entre documento y fantasía, mencionada por Zambrano, puede remitirnos ahora a dos campos semánticos heterogéneos no slo entre sí, sino también en sí mismos, susceptibles de fusionarse en una síntesis imposible antes de la aparición del cine, pese al antecedente de la fotografía. Siguiendo la reflexión de Morin, documento y fantasía conformarían una dualidad equiparable a otras, como técnica y sueño, imagen y percepción, discurso e imaginación, ciencia y magia... El cine es más que la suma de ambos elementos y por eso es «conjunción del saber racional y de la participación subjetiva»: <sup>29</sup> «Abarca todo el campo del mundo real que pone al alcance de la mano y todo el campo del mundo imaginario, ya que participa tanto de la visión del sueño como de la percepción de la vigilia». <sup>30</sup> Es tanto «ilusión de la realidad» como «realidad de la ilusión», <sup>31</sup> o sencillamente «unidad dialéctica de lo real y lo irreal». <sup>32</sup> Hace posible una asociación «entre sentimiento, magia y razón» en la que los dos primeros «son también medios de conocimiento» y «los conceptos racionales siguen embebidos de magia». <sup>33</sup> El cine es, en definitiva, un «sistema objetivo-subjetivo, racional-afectivo», <sup>34</sup> una mediación entre lo fantástico y lo cotidiano que lleva a su máxima expresión el sincretismo supuestamente implícito en toda conciencia estética en cuanto tal, por su capacidad de aglutinar a las demás artes y por los medios de los que dispone. En ese sentido, «es la mayor estética posible». <sup>35</sup>

¿Sería también el cine una escenificación de la dialéctica entre mito e ilustración? Recordemos por un momento la imagen de Ulises sobreviviendo al canto de las sirenas y personificando el logos, a costa de permanecer atado al mástil de su barco y reconocer, por tanto, el poder subsidiario del encantamiento y del mito. ¿No podría ser esta una imagen arquetípica del cine? El cine sería entonces la máxima expresión estética de dicha dialéctica, ya sea para consagrar-

26. *Ibidem*, pág. 65.

27. *Ibidem*, pág. 144.

28. ¿Goya, precursor del cine por su capacidad de ensombrecer oníricamente la realidad?

29. *Ibidem*, pág. 140.

30. *Ibidem*, pág. 152.

31. *Ibidem*, pág. 141.

32. *Ibidem*, pág. 151.

33. *Ibidem*, págs. 162 y ss.

34. *Ibidem*, pág. 164.

35. *Ibidem*, pág. 152.

36. Véase por ejemplo el capítulo de la *Dialéctica de la Ilustración* dedicado a la industria cultural, en Horkheimer, M. y Adorno, T. W., *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, introducción y traducción de Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 1994, págs. 165-212, especialmente la pág. 171.

37. Morin, E., *El cine o el hombre imaginario*, *op. cit.*, pág. 91.

38. *Ibidem*, pág. 99.

la y reproducirla, impidiendo así una auténtica ilustración —de ahí la enmienda global de Horkheimer y Adorno al cine por su complicidad con el engaño de masas—,<sup>36</sup> ya sea para resignificarla en el marco de una supuesta reconciliación. Esta última postura sería la de Morin y también, aun de forma implícita, la de Zambrano, si bien desde perspectivas bien diferentes, una postura del todo inmanente y condicionada por el existencialismo de su tiempo en un caso, inmersa en un horizonte racio poético y filosófico-místico en el otro. Volveremos sobre este punto al final del artículo.

En tercer lugar, Morin también desarrolla un aspecto que Zambrano señalará en su artículo de 1952/1990, como es el incremento de realidad que produce la mimesis cinematográfica. Esta es, precisamente, una de las principales claves del realismo al que acabamos de referirnos y también de la dimensión sincrética del cine. El cine no es mera suma o coexistencia de dos elementos contrapuestos, sino que produce algo nuevo que no estaba contenido en ninguno de ellos. Es, por tanto, creación y no solo mera mediación; es la gestación de un «plus» de realidad hasta entonces desconocida o inexistente, el mismo que Zambrano atribuye al neorrealismo italiano y que Morin teoriza en términos de «proyección-identificación» o de «antropo-cosmomorfismo», de un doble e indisoluble proceso de participación afectiva del hombre en el mundo por medio del que su ser crece. Si mediante la proyección sus deseos, temores, obsesiones y otras necesidades insatisfechas en la vida práctica se objetivan en el mundo de la pantalla para realizarse imaginariamente, la identificación, en cambio, opera en sentido inverso, a saber, absorbiendo la trama inagotable de motivos que le ofrece ese mismo mundo en el que se ha proyectado. Lo primero nos remite a ese animismo que para Morin fecundaba toda realidad cinematográfica y que es también una forma de antropomorfismo. Lo segundo puede extenderse de manera ilimitada y por eso es un cosmomorfismo, por medio del cual el sujeto puede llegar a expresar sus identificaciones más ocultas e inconfesables. Por tanto, se trata de dos momentos que se retroalimentan entre sí en medio de un proceso habitual en la vida cotidiana, el cual, no obstante, alcanza una especial intensidad en la obras de ficción en general y cinematográficas en particular. «Proyección de proyecciones, cristalización de identificaciones»,<sup>37</sup> dice en este sentido Morin de la imagen fílmica. Por medio de ella, nos involucramos, «más allá de las pasiones y aventuras de los héroes, en una totalidad de seres, cosas, acciones, que acarrea el film en su flujo. Nos vemos atrapados en un braceo antropo-cosmomórfico y micro-macroscópico» en el que los rostros son «espejos del mundo» y en el que la transferencia entre el hombre y las cosas es incesante. «El antropo-cosmomorfismo es el coronamiento de las proyecciones-identificaciones del cine».<sup>38</sup>

El rostro es espejo del mundo especialmente cuando se muestra en primer plano. Morin recuerda cómo, desde las películas de David W. Griffith, Vsévolod Pudovkin y Carl Theodor Dreyer, el rostro ya no

se limita a gesticular o hacer muecas, sino que expresa «todos los dramas, todas las emociones, todos los acontecimientos de la sociedad y la naturaleza [...]. El rostro se ha hecho médium».<sup>39</sup> El primer plano no es solo, por tanto, espejo del alma, sino también del mundo ilimitado de realidades que esta contiene y, al mismo tiempo, proyecta. «Riqueza cósmica de la vida interior. Recíprocamente, riqueza interior de la vida cósmica; eso es la apertura del alma. Y al mismo tiempo que los estados anímicos son paisajes, éstos son estados anímicos».<sup>40</sup> ¿No podrían recordarnos estas palabras al «saber sobre el alma» de Zambrano? Podría ser, cuando esta se refiere, por ejemplo, a ese «trozo de cosmos»<sup>41</sup> alojado en el hombre que solemos denominar «alma» y en el que se encuentran dos elementos irreducibles a los moldes preestablecidos de la razón científica, ya sea en su versión idealista o positivista: el yo y la naturaleza, la psique y el cosmos, dos abismos en uno, cuyo vértigo siempre es imprevisible, irrepetible e intransferible. Sin embargo, esta presunta coincidencia esconde en realidad importantes diferencias.

#### 4. Zambrano o Morin

Ambos se apoyan en la metáfora del alma, pero para expresar grados diferentes de realidad. Para el filósofo francés, se trata de un recurso «para designar las necesidades indeterminadas, los procesos psíquicos en su materialidad naciente o en su residualidad decadente». Es decir, el alma es una función puramente natural, si es que no fisiológica, que solo cuando se exagera o mitifica «se considera como esencia, se arropa en su exquisita sutilidad, se acota como una propiedad privada, se pone en vitrina».<sup>42</sup> Para la pensadora exiliada, esa metáfora expresa algo más, sin recaer por ello en ningún encantamiento; el alma no es ninguna entidad sustantiva, pero tampoco un mero conjunto de energías psíquicas o físico-químicas en difusa interacción. Es la raíz de la existencia y la sede de la experiencia, lo más íntimo de la condición subjetiva.

Por otra parte, si bien ambos autores se aproximan cuando comparan la experiencia del cine con la del sueño o cuando descubren en aquella una imitación recreadora de la vida, también parecen apuntar en direcciones distintas a la hora de concretar sus respectivas interpretaciones. Pese a la supuesta inspiración psicoanalítica y hegeliano-marxista de las categorías de proyección y enajenación empleadas por Morin en su análisis, según él mismo afirma,<sup>43</sup> a mi modo de ver su punto de llegada es más lúdico que crítico. El cine, al igual que el resto de las artes, que la magia y que la imaginación en general, aunque con un potencial singularmente amplio por los medios de que dispone, obedece a su juicio a una necesidad antropológica ilimitada y al mismo tiempo limitada por su propia intrascendencia, a una necesidad:

[...] de escaparse, es decir, de perderse en otra parte, de olvidar su límite, de participar mejor en el mundo. Es decir, a fin de cuentas, de

39. *Ibidem*, pág. 100.

40. *Ibidem*, pág. 101.

41. Zambrano, M., *Hacia un saber sobre el alma*, en Muñoz Vitoria, F. (ed.), *Obras completas II. Libros (1940-1950)*, Moreno Sanz, J. (dir.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016, pág. 436.

42. Morin, E., *El cine o el hombre imaginario*, *op. cit.*, pág. 101.

43. *Ibidem*, pág. 31.

44. *Ibidem*, pág. 104.

45. *Ibidem*, pág. 186.

46. *Ibidem*, pág. 190.

47. *Ibidem*, pág. 191.

escaparse para volverse a encontrar. Necesidad de volverse a encontrar, de ser más uno mismo, de elevarse a la imagen de ese doble que lo imaginario proyecta en mil vidas asombrosas. Es decir, necesidad de volverse a encontrar para escaparse, volverse a encontrar en otra parte distinta a nosotros mismos, escaparse al interior de nosotros mismos.<sup>44</sup>

Escaparse para volver a encontrarse una y otra vez, sin llegar a ninguna parte. ¿Cierta reiteración, en definitiva, de lo mismo? ¿Sería entonces el cine la visualización de una especie de eterno retorno? ¿Late tras este análisis una lectura débil, hermenéutica o posmoderna de Friedrich Nietzsche? ¿El cine, un «arte inútil» acorde con esa supuesta «pasión inútil» que sería el hombre, un incremento del ser de uno mismo en el vacío o en la nada...? ¿El espectáculo y la evasión como consuelo? Morin no deja de asumir la lógica espectacular a la que el cine está sometido por su propia condición de arte de masas, y se limita a describirla: el cine es una dialéctica de sueño y utensilio, de imaginación y técnica, en la que ambos términos se necesitan, «se apoyan y ayudan mutuamente. Se reencuentran siempre no sólo como negativos, sino como fermentos mutuos [...]». Nuestros sueños preparan nuestras técnicas; máquina entre las máquinas, el avión ha nacido de un sueño. Nuestras técnicas mantienen nuestros sueños; máquina entre las máquinas, el cine ha sido atrapado por lo imaginario».<sup>45</sup>

Pero también a la inversa: el cine es «lo imaginario determinado por la máquina» hasta el punto de instalarse «en el corazón de la estética», de reemplazar la creación por la producción y de priorizar la «división del trabajo, la racionalización y estandarización». La máquina de satisfacer «necesidades imaginarias» también ha suscitado «una industria del sueño»<sup>46</sup> directamente condicionada por la competencia capitalista y los monopolios de Hollywood. Con el cine, «las necesidades afectivas han entrado en el circuito de la *mercancía industrial*».<sup>47</sup> Eso significa que la creación también ha sido reemplazada por la evasión: para Morin, el cine —al igual que el resto de las artes, que la magia y que otras expresiones del mundo imaginario— obedece a la necesidad antropológica de satisfacer a algo que no puede alcanzar en la vida práctica, por el compromiso, riesgo y limitación que esta implica. Tiene, por tanto, una dimensión evasiva, propensa al sentimentalismo y la estupefacción, e inapelable, al radicar en una supuesta necesidad antropológica. En el mejor de los casos, tendría algo de «paraíso artificial», si es que llegara a desahogar una crítica de la sociedad comparable a la que en su día latía en la poesía maldita de Charles Baudelaire o de Arthur Rimbaud.

Para Zambrano, cuya lectura de Nietzsche sería además muy diferente —ya que encontró en él a un compañero de viaje al mundo prerracional de lo sagrado—, toda mimesis tiene una proyección trascendente en la medida en que responde a la tensión entre tragedia y esperanza —o lo que es igual, a la conciencia de ser a

medias nacido—. El cine participaría de esta noción de mimesis y por eso no podría limitarse a una experiencia lúdica sin más, sobre todo si quiere habilitarse como un género artístico dispuesto al diálogo con la filosofía e incluso a la mediación de esta última consigo misma —cuestión, recordemos, con la que empezábamos este artículo—. Zambrano no es una pensadora de vocación crítica, al menos en un sentido riguroso del término, y seguramente por ello no dedicó ningún análisis a la lógica del espectáculo; pero su breve apunte sobre el cine, en el contexto de cierta obra suya, invita a pensar el sueño como lo otro de la técnica y, por tanto, como una experiencia indomeñable frente a dicha lógica; como una alteridad irreductible a la condición mágico-afectiva que Morin dibuja de manera un tanto difusa. Es decir, como una experiencia prerracional pero no irracional sin más, que además late tras toda creación literaria y artística. ¿No era este, precisamente, el gran motivo de *El sueño creador*? En este sentido, son la técnica y el espectáculo los que deben estar al servicio del sueño y no al contrario, sin caer por ello en un arte exclusivo, para minorías o sin proyección social. Esta podría ser la clave de un cine raciopoético, por así decirlo, un cine que exprese el máximo de sueño con el mínimo de técnica. Precisamente eso es lo que Zambrano apreciaba del neorrealismo y lo que podrían alentar otras versiones del realismo. ¿Cuáles?

Los recientes trabajos del cineasta y escritor José Manuel Mouriño pueden orientarnos en este campo aún apenas explorado. Su documental *El método de los claros* (2019) muestra la consonancia entre la obra de Zambrano y una de las grandes referencias del cine español, como es *El espíritu de la colmena*, mientras que sus trabajos sobre el cine de Andréi Tarkovski, en general, y *El espejo*, en particular,<sup>48</sup> sugieren una sintonía similar. Algo de «delirio» y de «destino» tiene esta película autobiográfica en la que confluyen múltiples tiempos, y por algo el balneario en el que transcurre *Nostalgia* puede recordarnos a esa especie de Italia órfica en la que Zambrano comenzó su investigación de los sueños, por poner solo un par de ejemplos que, por supuesto, podrían extenderse a la obra de otros cineastas, como la del ya mencionado Angelopoulos, la casi desconocida del georgiano Serguéi Paradzhánov u obras clásicas del cine japonés y chino, como las de Ozu y Kurosawa, respectivamente. La conexión entre la razón poética y el cine nos abre un nuevo panorama.

48. Véase su libro *Andrei Tarkovsky y El espejo. Estudio de un sueño*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2018, el cual dio lugar a una exposición del mismo título en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Véase también la entrevista que le realiza Santiago Arroyo Serrano en *Monograma. Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento*, n.º 7, 2020, págs. 368-376.