

AURORA

23

Papeles del Seminario María Zambrano
Enero – febrero 2022

María Zambrano y el cine II



AURORA

23

Papeles del Seminario María Zambrano
Enero – febrero 2022
María Zambrano y el cine II

Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano es una revista de investigación filosófica, centrada en la obra de María Zambrano y abierta al amplio campo temático y de referencias al que esta remite.

Su objetivo es proporcionar medios que faciliten y favorezcan el estudio de la filosofía zambranianiana, difundir los resultados del trabajo realizado en torno a la misma y promover la relación entre investigadores, estudiosos e interesados en el pensamiento de la autora.

Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano is a philosophical research journal which focuses on the work of María Zambrano and the wide range of related thematic areas and references.

Its aim is to promote the study of her philosophy, publish the results of the studies carried out, and to encourage contact between researchers, scholars and all those interested in her thought.

Dirección: Carmen Revilla Guzmán (Universitat de Barcelona) y Virginia Trueba (Universitat de Barcelona)

Consejo de redacción

Emilia Bea Pérez (Universitat de València), Antonio Castilla (Universidad de Granada), Sebastián Fenoy (Fundación María Zambrano), Àngela Lorena Fuster (Universitat de Barcelona), M^a Luisa Maillard (Fundación María Zambrano), José Luis Mora García (Universidad Autónoma de Madrid), Rosa Rius (Universitat de Barcelona)

Consejo asesor

José Luis Abellán (Universidad Complutense y Fundación María Zambrano), Agustín Andreu (Universidad Politécnica Valencia y Fundación María Zambrano), Ana Bundgård (Aarhus University, Dinamarca), Pedro Cerezo (Universidad de Granada y Fundación María Zambrano), Elena Laurenzi (Università del Salento), Laura Llevador (Universitat de Barcelona), Roberta de Monticelli (Università Vita-Salute San Raffaele, Milán), Jesús Moreno Sanz (Fundación María Zambrano), Miguel Morey (Universitat de Barcelona y Fundación María Zambrano), Maria João Neves (Universidade de Lisboa), Juan Fernando Ortega (Universidad de Málaga y Fundación

María Zambrano), Cristina Peretti (Universidad Nacional de Educación a Distancia), María Poumier (Université Paris VIII), Goretti Ramírez (Concordia University, Montreal), M. Teresa Russo (Università Roma Tre), Stefania Tarantino (Università degli Studi di Napoli L'Orientale), Joaquín Verdú de Gregorio (Université de Genève)

Coordinación del diseño

Josep Babiloni

Diseño de la maqueta

Meritxell Salas, Gabriela Yerden

Cubierta

Marta Negre: *Módulo 1*, 2021.

Aportaciones artísticas

Marta Negre
Quim Cantalozella
Jordi Morell

Impresión

Gráficas Rey

Coordinación técnica y distribución
Edicions de la Universitat de Barcelona

Depósito Legal

B-17.126-99

ISSN

1575-5045

ISSN electrónico

2014-9107

Edición

Seminario María Zambrano (Universitat de Barcelona)
www.ub.edu/smzambrano
Departamento de Filosofía. Facultat de Filosofia. Universitat de Barcelona.
C/ Montalegre, 6-8
08001 Barcelona
E-mail: revista.aurora@ub.edu
crevilla@ub.edu

Con la ayuda de la Fundación María Zambrano, el Vicerectorat d'Informació i Comunicació, el Departament de Filosofia y la Facultat de Filosofia de la Universitat de Barcelona.

PVP: 15 euros



El autor/a que publica en esta revista está de acuerdo con los siguientes términos:

- a) El autor/a conserva los derechos de autor y cede a la revista el derecho de la primera publicación de la obra.
- b) Los textos se difundirán con la licencia de Reconocimiento de Creative Commons, que permite compartir la obra con terceros, siempre que reconozcan la autoría, la publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia.
- c) Los autores autorizan a *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»* a incluir sus artículos en bases de datos externas, con el objetivo de aumentar la visibilidad de los contenidos de la revista.

Esta revista está incluida en los siguientes directorios e índices: RACO, RCUB, Latindex, Dialnet, MIAR, DICE, SCOPUS, RESH, ISOC, CNAI, Aneca, Philosopher's Index, Dulcinea, CIRC, CARHUS plus, MLA Modern Language Association Database, DOAJ Directory of Open Access Journals.

Los artículos de la revista son de acceso libre y gratuito en RACO y en RCUB.

Edicions de la UB la ofrece también en formato ebook en: www.publicacions.ub.edu/ficha.aspx?cod=12746

SUMARIO | SUMARI | CONTENTS

ARTÍCULOS
ARTICLES

María Zambrano y el cine II | *María Zambrano i el cinema II* | *María Zambrano and cinema II*

- 6 Beatriz Caballero Rodríguez, *El cine: espejo de los sueños y el tiempo* | *El cinema: mirall dels somnis i el temps* | *Cinema: mirror of dreams and time*
- 18 Mercè Coll, *Una invitación a pensar el cine. El neorrealismo según María Zambrano* | *Una invitació a pensar el cinema. El neorealisme segons María Zambrano* | *An invitation to think about cinema: neorealism according to María Zambrano*
- 34 José Luis Gómez Toré, «*En el principio era el Verbo. ¿Por qué, papá?»: una lectura zambranianiana de Tarkovski* | «*En el principi era el Verb. Per què, pare?»: una lectura zambranianiana de Tarkovski* | “*In the beginning was the Word. Why, Father?*” *An interpretation of Tarkovski’s cinema from Zambrano’s philosophy*
- 46 Andrea Luquin Calvo, *Amparo, agonía y fracaso de un payaso: María Zambrano ante el espejo filmico de Charles Chaplin* | *Empara, agonía i fracàs d’un pallaso: María Zambrano davant el mirall filmic de Charles Chaplin* | *Protection, agony and failure of a clown: María Zambrano facing Charles Chaplin’s filmic mirror*
- 58 Natàlia Rodríguez Inda, *El cine como filosofía: una lectura de Lazzaro Felice desde María Zambrano* | *El cinema com a filosofia: una lectura de Lazzaro Felice des de María Zambrano* | *Cinema as philosophy: a reading of Lazzaro Felice from María Zambrano’s perspective*
- 68 Alberto Ruiz Samaniego, *Cine, o el tiempo fecundado por la luz* | *Cinema, o el temps fecundat per la llum* | *Cinema, or times impregnated by light*
- 82 Mariano Saba, *El sueño de la razón produce sombras: del cine, entre Unamuno y Zambrano* | *El somni de la raó produeix ombres: del cinema, entre Unamuno i Zambrano* | *The dream of reason produces shadows: about cinema, between Unamuno and Zambrano*
- 92 Jorge Valle Álvarez, *Cine en la universidad: un artículo olvidado de María Zambrano* | *Cinema a la universitat: un article oblidat de María Zambrano* | *Cinema at the University: a forgotten article by María Zambrano*

PUENTES | PONTS | BRIDGES

- 100 Cristina de Peretti, *Derrida y el cine (asediando lo visible)* | *Derrida i el cinema (assetjant el visible)* | *Derrida and the cinema (hunting for the visible)*
- 114 Xon de Ros, *Matricidio y reparación en María Zambrano* | *Matricidi i reparació en María Zambrano* | *Matricide and reparation in María Zambrano*
- 124 Francisco Salvador Ventura, *Improvisaciones en los filmes del actor/autor Jacques Derrida* | *Improvisacions en els films de l'actor/autor Jacques Derrida* | *Improvisation in the films of actor/author Jacques Derrida*
- 136 Reseñas | *Ressenyes* | *Reviews*
- 151 Normas para la publicación | *Rules for publication*

DOSSIER
BIBLIOGRÁFICO
DOSSIER
BIBLIOGRÀFIC
BIBLIOGRAPHIC
DOSSIER



Beatriz Caballero RodríguezUniversity of Strathclyde (Glasgow)
beatriz.caballero@strath.ac.uk
ORCID: 0000-0003-0403-4868Recepción: 30 de junio de 2020
Aceptación: 19 de septiembre de 2021*Aurora* n.º 23, 2022, págs. 6-17*El cine: espejo de los sueños y el tiempo*
El cinema: mirall dels somnis i el temps
*Cinema: mirror of dreams and time***Resumen**

El propósito de este artículo es reflexionar sobre las posibilidades epistemológicas y expresivas del cine a partir de la razón poética. Para ello, partiendo de la interpretación zambraniana de los sueños y el tiempo, nos detendremos en dos aspectos centrales: la capacidad del cine para funcionar como espejo de la razón sumergida y, por tanto, como forma de conocimiento, y su relación con el tiempo, fijándonos en su representación y en su transcurso.

Palabras clave

María Zambrano, cine, sueños, tiempo, espejo.

Resum

El propòsit d'aquest article és reflexionar sobre les possibilitats epistemològiques i expressives del cinema a partir de la raó poètica. Així, partint de la interpretació zambraniana dels somnis i el temps, ens detindrem en dos aspectes centrals: la capacitat del cinema per funcionar com a mirall de la raó submergida i, per tant, com a forma de coneixement, i la seva relació amb el temps, fixant-nos en la seva representació i el seu transcurs.

Paraules clau

María Zambrano, el cinema, els somnis, el temps, el mirall.

Abstract

The purpose of this article is to reflect on the epistemological and expressive possibilities of cinema from the point of view of poetic reason. The article will use Zambrano's interpretation of dreams and time in order to examine two key aspects: the capacity of cinema to function as a mirror of submerged reason and, therefore, as a form of knowledge, and its relationship with time, looking at its representation and its passing.

Keywords

María Zambrano, cinema, dreams, time, mirror

1. Zambrano, María, «*El realismo del cine italiano*», *Bohemia*, 44 (22), La Habana, 1952, págs. 10-13 y 108-109. Publicado tan solo un año más tarde en la misma revista, también conviene mencionar: «Charlot o el histrionismo», *Bohemia*, 45 (9), La Habana, 1953, págs. 9 y 137. No nos detendremos aquí, pues se centra en una reflexión sobre el personaje cinematográfico de Charlot. Para profundizar en este punto —y en su relación con el exilio—, remito al lector a: Carlos Gutiérrez Bracho, «Chaplin y el exilio: Análisis comparativo desde la visión de Hannah Arendt y María Zambrano», *Actio Nova*, 1, Veracruz, 2017, págs. 210-225.

2. Manejo aquí una reedición posterior: Zambrano, María, «El cine como sueño», Mercedes Gómez Blesa (ed.), *Las palabras*

1. Introducción

De la extensa obra de María Zambrano, el espacio que Zambrano le dedica de manera explícita al cine parece estar limitado a «El realismo del cine italiano» —a no ser que sus inéditos contengan alguna sorpresa—.¹ En este artículo de 1952, Zambrano medita sobre cómo el séptimo arte no solo ha ampliado el horizonte de lo visible para nuestra conciencia despierta, sino que también ha modificado nuestro universo onírico. Así, llega a afirmar que «se debe soñar en forma distinta que antes del cine, pues ciertos sueños nos los proporcionan ya forjados la pantalla, dejándonos libertad para soñar otros, para dar forma a otras musarañas inéditas». ² Con ello, queda subrayada la estrecha relación entre el cine y los sueños, aunque la mayor parte de este escrito la dedica al neorrealismo, el movimiento cinematográfico que, liderado por directores como Roberto Rosselli-

ni y Vittorio De Sica, surgió en una Italia devastada por los estragos de la Segunda Guerra Mundial y al que Zambrano considera «la escuela donde se nos aparece más fiel la esencia de este arte».³ En definitiva, en el cine —y en el cine italiano de la posguerra más que en ningún otro— ve Zambrano la posibilidad de captar el trasfondo de la realidad de la vida del ser humano y de documentar esta experiencia en su complejidad.

Casi cuarenta años después, se publicó una versión actualizada de este artículo, cuyo cambio más significativo es el título: «El cine como sueño».⁴ No en balde, las reflexiones sobre los sueños acompañan a la autora a lo largo de toda su trayectoria. En este intervalo sale a la luz *El sueño creador* (1965).⁵ Todavía más relevantes para su relación con el cine resultan sus reflexiones acerca de los sueños y el tiempo, tal y como veremos más adelante. Aunque el libro de dicho título no fue publicado hasta un año después de la muerte de la autora,⁶ constituye la cristalización de una temática que, como bien señala Jesús Moreno Sanz, arranca ya desde sus primeros artículos de 1928.⁷

No es mi intención centrar este análisis en lo que constituye el objeto principal de reflexión de «El cine como sueño», a saber, el neorrealismo. Remito para ello al lector a los escasos pero valiosos trabajos que hasta ahora se han publicado a este respecto. Cabe destacar, además de los contenidos en este monográfico, el artículo de Virginia Mira Trueba «Imágenes de la misericordia»,⁸ en el que, aparte de ayudarnos a posicionar este escrito con relación al contexto artístico y sociocultural del neorrealismo italiano, la autora nos ofrece un análisis del mismo desde el punto de vista ético, como parte del llamamiento zambraniano a la misericordia. También hay que añadir «La muerte deslumbrada» de Antoni Gonzalo Carbó, un texto donde explora la contigüidad de estas consideraciones zambranianas con otro cine, el de Robert Bresson y Kenji Mizoguchi.⁹ Por último, aunque más breve, merece la pena señalar el trabajo de Vicente Jarque y Javier Navarta en el que subrayan el vínculo subyacente entre el cine, los sueños y la *poiesis* zambraniana.¹⁰

En contraste, evocando la conocida frase de Luis Buñuel de que «en ninguna de las artes tradicionales existe una desproporción tan grande entre posibilidad y realización como en el cine»,¹¹ el objetivo principal de la presente investigación es subrayar, en clave zambraniana, el potencial poético del cine como espejo para estos dos aspectos clave de la experiencia humana: los sueños y el tiempo.

Con su provocadora afirmación, Buñuel sintetiza su punto de partida cinematográfico y su firme propósito subversivo dentro de este medio. En su conferencia, sugestivamente titulada «El cine, instrumento de poesía»,¹² el por entonces ya consumado director de *Un perro andaluz* recalca el enorme potencial —en su opinión desaprovechado— del cine. Buñuel nos propone una interpretación

del regreso. Madrid: Cátedra, 2009, pág. 300.

3. *Ibidem*, pág. 302.

4. Zambrano, María, «El cine como sueño», *Diario 16*, 244, Madrid, 1990, págs. I y VIII. Este es el título con el que desde entonces ha sido sucesivamente reeditado.

5. La primera publicación como libro consta de 1965, aunque se irá ampliando significativamente en ediciones posteriores: Zambrano, María, *El sueño creador*, México D. F., Universidad Veracruzana, 1965.

6. Zambrano, María, *Los sueños y el tiempo*. Madrid: Siruela, 1992.

7. Moreno Sanz, Jesús, «Anejo a “Los sueños y el tiempo”» en *Obras completas III: Libros (1955-1973)*, Jesús Moreno Sanz (dir.), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2011, pág. 1379.

8. Trueba Mira, Virginia, «Imágenes de la misericordia. Un posible diálogo de María Zambrano con el cine europeo de posguerra», *Aurora: Papeles del Seminario María Zambrano*, 14, 2013, págs. 64-77.

9. Gonzalo Carbó, Antonio, «La muerte deslumbrada: ojos vacíos de luz anegados (en torno a Mouchette de Robert Bresson y Sanshō dayū de Kenji Mizoguchi)», *Aurora: Papeles del Seminario María Zambrano*, 9, 2008, págs. 72-82.

10. Jarque, Vicente, y Navarta, Javier, «El neorrealismo como sueño», *Archivos de la Filmoteca*, 48, Valencia, 2004, págs. 62-67.

11. Buñuel, Luis, «El cine instrumento de poesía», *Revista Universidad de México*, 4, México D. F., 1958, pág. 1.

12. La conferencia tuvo lugar en la UNAM, México (1953). El texto fue posteriormente publicado bajo el mismo título en la *Revista Universidad de México*, *ibidem*.

13. *Ibidem*, pág. 1.

14. *Idem*.

15. Véanse: Jarque, Vicente, y Navarta, Javier, «El neorrealismo como sueño», *op. cit.*, pág. 66; Trueba Mira, V., «Imágenes de la misericordia...», *op. cit.*, pág. 65; y Mouríño, J. M., y Arroyo Serrano, S., «María Zambrano y el cine», *Monograma*, 7, 2020, pág. 369.

16. Gómez Blesa, Mercedes, «Introducción», en *Las palabras del regreso*, *op. cit.*, pág. 35.

17. Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, Jesús Moreno Sanz (ed.), en *Obras completas III: Libros (1955-1973)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2011, pág. 113.

18. Zambrano, María, *Claros del bosque*, Mercedes Gómez Blesa (ed.), en *Obras completas IV. I: Libros (1977-1990)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2018, pág. 144.

19. Zambrano, María, *Los sueños y el tiempo*, Fernando Muñoz Vitoria (ed.), en *Obras completas III: Libros (1955-1973)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2011, págs. 860-861.

20. *Ibidem*, pág. 865.

del cine como una «ventana maravillosa de la pantalla al mundo libertador de la poesía»,¹³ pese a que las más de las veces se opta por contar historias que no son más que la «continuación de nuestra vida ordinaria».¹⁴

Haciendo frente al desafío que comportan estas palabras del director aragonés, una aproximación desde esta perspectiva al tratamiento que hace nuestra filósofa de los sueños y el tiempo pone de manifiesto que el pensamiento de la autora, específicamente su razón poética, contiene las bases para concebir un cine que, en las antípodas del neorrealismo, se convierta precisamente en esa ventana maravillosa al universo poético y onírico al que aludía Buñuel.

No es posible averiguar los motivos por los que Zambrano no desarrolló su reflexión explícita sobre el cine más allá del citado artículo. Lo que motiva —y en mi opinión justifica— este acercamiento son las significativas afinidades entre las posibilidades expresivas del medio cinematográfico y lo que en definitiva son dos de los temas principales que han vertebrado el pensamiento de la autora: los sueños y el tiempo.

Esta relación entre el cine y los sueños y el tiempo ha sido señalada repetidamente por diversos autores.¹⁵ Lo que este artículo propone es indagar en dicha relación, para poner de manifiesto el valor del cine como espejo, pero trasladando el énfasis a su potencial como espejo de los sueños, de la realidad interior y, por tanto, como método de autognosis. Para ello, aunque anclada en las bases que la autora sienta en «El cine como sueño», texto del que se desprende su concepción del cine como «una de las vías privilegiadas de expresión artística contemporánea»,¹⁶ la presente investigación recalará también en otros puntos de su obra, especialmente en sus libros de madurez, en los que estos aspectos cobran mayor protagonismo.

2. El espejo de Atenea

Frente a las supuestas victorias de la razón racionalista sobre el oscurantismo, Zambrano ofrece una dosis de humildad al señalar en *El hombre y lo divino* (1955) que «la primera realidad que al hombre se le oculta es él mismo».¹⁷ Se trata de una idea central para su epistemología y antropología a la que vuelve en numerosas ocasiones. En *Claros del bosque* (1977) sostiene: «El que mira es, por lo pronto, un ciego que no puede verse a sí mismo»,¹⁸ idea que reitera en *Los sueños y el tiempo* (1992), donde afirma que «jamás el alguien humano se ofrece visible en una total presencia. Ninguna claridad conocida lo baña por entero punto».¹⁹ Unas páginas más adelante añade que «el hombre padece su propia ocultación».²⁰ Esta incapacidad del ser humano para verse a sí mismo de manera completa e inmediata explica la necesidad del espejo como herramienta de visibilidad que le permita posar la mirada en aquellos lugares a los que no puede acceder de manera directa.

Dice Zambrano en su renombrado apéndice a *Claros del bosque*: «Nos propone y ofrece el espejo de Atenea un modo de visión, un medio adecuado para la reflexión en uno de sus aspectos. Nos habla de modos de conocimiento que solo son posibles en un cierto modo de visibilidad».²¹ La crítica de la razón racionalista, esquematizada y en última instancia estéril, por incompleta, constituye uno de los hilos conductores que recorren la obra de Zambrano. Con la metáfora del espejo de Atenea, diosa del conocimiento y de la guerra, que emerge de la cabeza de Zeus, hija de un parto sin madre y que a su vez renunciará a serlo, nuestra ensayista recoge la esencia de su crítica a este tipo de razón.

Zambrano no descalifica por completo el valor epistemológico que nos ofrece esta visión especular, al contrario, la considera como un medio apropiado, pero solo para un tipo de saber. Aun así, el espejo de Atenea, al reflejar solo una imagen plana de la realidad, sin su sonido ni su profundidad, constituye «una, únicamente una» de las herramientas de conocimiento de dicha realidad. La analogía implícita es que la razón racionalista nos da acceso a un único tipo de conocimiento —el racional—, sin lograr captar el resto de las capas que componen la realidad humana.

¿Habrá entonces otros espejos que sean capaces de mostrar realidades subjetivas, interiores, de recoger y reflejar haces de luz oblicuos allá donde la luz fulgurante de la razón racionalista se vuelve cegadora? Seguidamente, la pensadora nos ofrece un contrapunto esperanzador: «mas el ser humano habría de recuperar otros medios de visibilidad que su mente y sus sentidos mismos reclaman por haberlos poseído alguna vez poéticamente, o litúrgicamente, o metafísicamente. Asunto que aquí ahora solo queda indicado».²² Así, en pleno ejercicio de su razón poética, razón fecundante y, por tanto, creadora, Zambrano elude exponer un desarrollo discursivo relativo a qué podría constituir esos otros modos de visión. No obstante, la práctica totalidad de su obra está sembrada de pistas al respecto.

Para responder a estas preguntas, resulta fructífero hacer una relectura de *Claros del bosque* (1977) desde este prisma, el del espejo. Ya en las primeras páginas aparece la metáfora del espejo, pero esta vez en términos muy diferentes a los que acarrea cuando estaba en posesión de Atenea:

Y aparece luego en el claro del bosque, en el escondido y en el asequible, pues que ya el temor del éxtasis lo ha igualado, el temblor del espejo, y en él, el anuncio y el final de la plenitud que no llegó a darse: la visión adecuada al mirar despierto y dormido al par, la palabra presentida a lo más. Se muestra ahora el claro como espejo que tiembla, claridad aleteante que apenas deja dibujarse algo que al par se desdibuja. Y todo alude, todo es alusión y todo es oblicuo, la luz misma que se manifiesta como reflejo se da oblicuamente, mas no lisa como espada. Ligeramente se curva la luz arrastrando consigo al tiempo.²³

21. Zambrano, María, *Claros del bosque*, op. cit., pág. 161.

22. *Idem*.

23. *Ibidem*, pág. 78.

24. Véanse al respecto los siguientes artículos: Gonzalo Carbó, Antonio, «El cuadro como espejo luminoso», *Aurora: Papeles del Seminario María Zambrano*, 5, 2003, págs. 74-89; y Revilla, Carmen, «La "Ley de la presencia y la figura". La pintura en la obra de María Zambrano», *ibidem*, págs. 6-13.

25. Libro que recoge los artículos en torno a este tema: Zambrano, María, *Algunos lugares de la pintura*, Amalia Iglesias (ed.), Madrid, Acanto / Espasa Calpe, 1991.

26. Chacón Fuertes, Pedro, «La pintura como lugar de revelación en María Zambrano», *Aurora*, 16, 2015, págs. 28-41.

27. Zambrano, María, «El cine como sueño», *op. cit.*, pág. 305.

Tres características sobresalen en esta relectura: el espejo como modo de visión adecuado al mirar en un estado cercano al trance, que Zambrano describe como «despierto y dormido al par», donde la iluminación se manifiesta de manera oblicua, por alusión, y en cuyo ámbito se altera el propio transcurso del tiempo. Pero ¿a qué nos remite este otro espejo?

Mi intención aquí no es sugerir que el referente inequívoco al que Zambrano apuntaba al escribir estas palabras fuera el cine, sino que la pensadora apunta a la necesidad de buscar distintos espejos, cada uno con sus cualidades propias, para que nos permitan vislumbrar zonas de la realidad que de otra manera nos estarían veladas.

Por otro lado, lo que sí argumentaré a continuación es que el cine cumple las tres características enunciadas en la cita anterior. Es más, la pantalla cinematográfica como superficie reflectante, y por extensión el cine, nos devuelve una imagen que entraña un modo de conocimiento. Así, el cine se convierte en un candidato no ya plausible, sino idóneo para la metáfora del espejo.

3. El cine como espejo

El arte como espejo, en especial la pintura, es un tema ya abordado tanto por la propia Zambrano como por trabajos posteriores.²⁴ Mientras que para la autora de los textos recogidos en *Algunos lugares de la pintura*²⁵ el misterio de este medio pictórico radica en la develación del sustrato sagrado de la realidad,²⁶ lo que el cine consigue es devolvernos la mirada y dirigirla hacia el individuo, reflejando —a través de historias concretas— aquello en lo que todos, en nuestra humanidad, coincidimos: «Pues que todos necesitamos no sólo ver, sino ser, alguna vez, vistos y mirados; no sólo escuchar, sino ser escuchados. Todos somos protagonistas, héroes de nuestra propia vida».²⁷

El cine como espejo es una metáfora bien conocida. Sin embargo, conviene detenerse en ella para preguntarnos qué es lo que refleja o, todavía mejor, qué puede reflejar el espejo del cine. En el caso de Zambrano, la búsqueda de respuesta a este interrogante nos conduce en dos direcciones aparentemente opuestas: la realidad y los sueños.

3.1. El cine como espejo de la realidad

Anclado en el realismo al esforzarse por crear una estética y una narrativa guiadas por el principio de verosimilitud, el neorrealismo italiano no se conforma con ganarse la credibilidad del espectador. Su objetivo es mostrar la lucha diaria por la supervivencia en la italiana de la posguerra como reflejo de la realidad, en lugar de como una construcción fílmica. Las películas resultantes captan su propia realidad contemporánea y se centran en personajes tan cotidianos como desfavorecidos, tal y como se ve en *Roma, città aperta* (1945),

de Roberto Rossellini, y *Ladri di biciclette* (1948), de Vittorio De Sica, por usar dos de los ejemplos a los que Zambrano se refiere en su artículo.

Lo que se busca es crear esta verosimilitud y autenticidad mediante una serie de técnicas formales y narrativas, como la *mise-en-scène* —con el uso de ubicaciones, mobiliario y vestuario reales—, con el reparto —que a menudo recurre al empleo de actores no profesionales—, el sonido —mayoritariamente diegético y con un escaso empleo de la banda sonora— y, por supuesto, los aspectos técnicos, como la composición —equilibrada—, la cámara —fija, con tomas largas y planos generales— y un montaje que favorece la continuidad temporal y la causalidad narrativa.

Pero el realismo en general y el neorrealismo en particular encierran una paradoja inherente. La verosimilitud es una ilusión de realidad y no la realidad misma; ni siquiera una representación mimética de dicha realidad, puesto que la apariencia de verosimilitud requiere artificio. Como Trueba Mira señala, «no todo en el neorrealismo fue, en verdad, naturalidad».²⁸

En contraste, Zambrano expresa su afinidad al neorrealismo por su valor documental, es decir, por su capacidad de captar la realidad, y llega a describir el cine en términos de «imitación de la vida».²⁹

A Zambrano no parece preocuparle el problema de la mimesis. Posiblemente porque, como en el caso de la pintura, no entra en los aspectos formales o técnicos del cine, sino que está mucho más interesada en la capacidad de representación y expresión del arte como espejo de lo real.

Posiblemente el primer crítico de cine en expresar su predilección por el realismo como forma de representación cinematográfica fue el francés André Bazin. Sin embargo, consciente de la paradoja a la que se enfrenta el cine —y la fotografía— en su intento de representar la realidad, Bazin defiende la necesidad del artificio y resuelve el conflicto con la siguiente aclaración: «La *querelle du réalisme* dans l'art procède de ce malentendu, de la confusion entre l'esthétique et le psychologique, entre le véritable *réalisme* qui est besoin d'exprimer la signification à la fois concrète et essentielle du monde, et le pseudo-réalisme du trompe-l'oeil (ou du trompe l'esprit) qui se satisfait de l'illusion des formes».³⁰

Esta postura sugiere que la crítica al artificio empleado por el realismo está basada en una malinterpretación que confunde el objetivo de dar expresión al mundo concreto y a su esencia con el de engañar al ojo para que tome la apariencia por realidad. En definitiva, para Bazin, la crítica de la artificialidad no es más que la manifestación de un problema técnico que radicaba no en el resultado, la película, sino en la forma de conseguirla.

28. Trueba Mira, Virginia, «Imágenes de la misericordia...», *op. cit.*, pág. 68.

29. Zambrano, María, «El cine como sueño», *op. cit.*, pág. 302.

30. «La disputa del realismo en el arte proviene de este malentendido, de la confusión entre lo estético y lo psicológico, entre el verdadero realismo que necesita expresar el significado concreto y esencial del mundo, y el pseudo-realismo del trampantojo, engañar al ojo (o a la mente) que se satisface con la ilusión de las formas» [traducción propia], Bazin, André, *Qu'est-ce Que Le Cinema?: I*. París: Les Editions du Cerf, 1958, pág. 13.

31. Zambrano, María, «El cine como sueño», *op. cit.*, pág. 301.

32. Zambrano, María, *Los sueños y el tiempo*, *op. cit.*, pág. 845.

33. Zambrano, María, «El cine como sueño», *op. cit.*, pág. 301.

Esta distinción entre el plano estético y el psicológico —por usar el vocabulario de Bazin—, o —si la trasladamos al universo semántico de nuestra autora— entre el reflejo del espejo y la experiencia de la realidad, es esencial para vislumbrar lo que conllevaría un cine en clave zambraniana, más allá del neorrealismo.

Como hemos visto, gran parte del valor que Zambrano le atribuye al cine estriba en su capacidad de captar y reflejar la realidad. Pero ¿qué realidad capta? Según nos dice la propia Zambrano, «la esencia del cine es ser documento; documento también de la fantasía, de la figuración, aun de la quimera».³¹

Al dirigir la autora nuestra atención también hacia la fantasía, incluso hacia la quimera, lo que se pone de manifiesto es que el nudo radica en una doble —y complementaria— interpretación de la palabra realidad: por una lado, la realidad entendida como los seres y sucesos del mundo objetivo; por otro, la realidad como el reconocimiento de la complejidad de la existencia y experiencia del ser humano, que no se reduce a su vigilia, dado que también los sueños, el soñar, forman parte de la realidad de lo que es ser persona —aunque su contenido no lo sea—. Tal y como sostiene en *Los sueños y el tiempo*: «No puede decirse que el que sueña esté privado de la realidad, [...] sino que la padece, [...] desposeído de sí, enajenado en la realidad que le invade».³² Volviendo a su texto sobre el cine, pocas líneas más adelante, los dos tipos de realidad se conjugan y reflejan en el arte, del que Zambrano nos dice que «proyecta el enigma que es siempre el hombre, todo hombre».³³

Pese a su clara predilección por el neorrealismo, no parece descabellado argumentar, en el contexto global de los textos de la autora, que —como parte de su esfuerzo por legitimar otras fuentes epistemológicas— su obra contiene un llamamiento implícito a una cinematografía que recoja también la realidad onírica y temporal de la experiencia humana.

3.2. *El cine como espejo de los sueños*

Referirse al cine en términos de «fábrica de sueños» es un tropo común. La relación entre los dos está claramente establecida en la cultura popular. Aun así, tras los casi cuarenta años que distan entre la primera y segunda edición de «El realismo del cine italiano», entre los cambios mínimos que la autora introduce de una a otra, destaca la decisión de renombrarlo: «El cine como sueño». El hecho de que la autora decida reemplazar la palabra «realismo» por la de «sueño» no solo es indicativo de la creciente importancia que los sueños habían ido cobrando en ese lapso para Zambrano, sino que también es testimonio de un cambio de énfasis, más relevante todavía si tenemos en cuenta que este símil ocurre nada menos que en el título, cuya función es típicamente la de captar la esencia del texto que prosigue y enmarcar así su lectura. En definitiva, el título

es la primera pista de interpretación que nos ofrece cualquier escritor.

Paradójicamente, tal vez, Zambrano no se sumerge aquí en la metáfora del cine como sueño, es decir, que hacer/ver cine sea como soñar, aunque un análisis de otras publicaciones sobre los sueños la puedan fundamentar. En cambio, sus reflexiones en este texto respecto a la relación entre ambos indican más bien una concepción del cine como espejo de los sueños. Zambrano nos dice que «el séptimo arte ha llevado sus ojos por el mundo para traernos la imagen analizada, la imagen “vista” ya, el universo de nuestra imaginación».³⁴ Así, el cine se constituye como espejo de ese universo interior. Es más, la ensayista llega a afirmar que «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».³⁵

Dado que el argumento principal para dar visibilidad a los sueños en el espejo que nos proporciona la gran pantalla es precisamente su realidad, ¿se esconde aquí otra paradoja, como la que se da entre la artificialidad del cine y el deseo de verosimilitud del neorrealismo? ¿Caemos en la incoherencia al sugerir que el cine —basado en el artificio— recoge y refleja la escurridiza realidad de los sueños? Si estamos de acuerdo con Bazin, quien reprocha la confusión entre los medios técnicos para generar la impresión de verosimilitud, dándole prioridad a la veracidad psicológica de lo reflejado, entonces la respuesta es no.

No cabe exageración al subrayar la importancia de los sueños para una autora que considera que el soñar es «la manifestación primaria de la vida humana».³⁶ ¿A qué se refiere entonces el término «sueño» en el contexto del cine: a las tramas que nuestra mente elabora mientras dormimos o, tal vez, a la imaginación que desplegamos durante la vigilia? Responder a esta pregunta de manera unívoca sería traicionar una de las piedras angulares sobre las que se construye de la razón poética: la polisemia y ambigüedad de la palabra. Si bien conviene distinguir entre estas dos capas de significado para los propósitos de análisis —aunque no son las únicas que Zambrano le atribuye al sueño—, también hay que subrayar que ambas están firmemente entrelazadas, tanto en el uso que la autora hace del sueño, como en su relación con el cine. No obstante, a lo largo del resto de este trabajo, por razones de extensión, nos concentraremos en los sueños del dormir.

4. El espejo en el claro

Es el momento de retomar las tres características del espejo de conocimiento del que hablaba en *Claros del bosque*.

34. *Ibidem*, pág. 300.

35. *Idem*.

36. Zambrano, María, *Los sueños y el tiempo*, op. cit., pág. 845.

37. *Ibidem*, pág. 862.

38. *Ibidem*, pág. 865.

39. *Ibidem*, pág. 847.

40. *Ibidem*, pág. 845.

41. *Ibidem*, pág. 882.

42. *Ibidem*, pág. 849.

43. Bernárdez-Zapata, Mariana, «El espejo de Atenea, un acercamiento a la metáfora de la visión en María Zambrano», *Figuras, Revista Académica de Investigación*, 2 (1), 2020, pág. 78.

4.1. La iluminación oblicua

Zambrano nos recuerda que «la vigilia no es revelación total, ni de la realidad en torno ni de un trozo de realidad dentro del sujeto».³⁷ La realidad del ser humano se le oculta, no le está presente en su totalidad. A su vez, la filósofa enlaza esta ocultación con el sueño: «el hombre padece su propia trascendencia. Y el hombre padece su propia ocultación, su inmanencia o estar, hasta hundirse en ella. El hombre duerme».³⁸ Mientras que la vigilia no le permite un acceso completo a su realidad, el sueño se configura como lugar de revelación, pero tampoco de la realidad total, sino de esta realidad onírica que le es tan inherente como la otra.

La pensadora reivindica la realidad de los sueños y lo hace de manera matizada: «la realidad que nos esforzamos en admitir de ellos es la realidad propia de una parte de la vida, su parte de sombra. [...] se trata justamente de perseguir y señalar los elementos de realidad aun dentro del sueño mismo».³⁹ Por tanto, los sueños requieren interpretación, pero Zambrano insiste en que lo necesario es «descifrar y no explicar».⁴⁰ Dicho de otra manera: la autora descarta la interpretación de su contenido mediante su sometimiento al análisis de la conciencia despierta.

Los sueños constituyen una realidad en la que Zambrano nos insta a adentrarnos por su carácter de revelación, en ellos cae la máscara del sujeto y asistimos al «desnudarse de la intimidad última».⁴¹ Los sueños, como experiencia de revelación, conllevan una forma de conocimiento. Pero ¿cómo acceder a ellos y descifrarlos?

Zambrano explica que «la eficiencia no estriba en romper el espejo, por oblicua que sea su superficie, sino en insinuarse, en ir insinuando la conciencia, en ir abriendo dentro del mismo mundo onírico —la realidad hermética y absoluta— un camino o esbozo de penetración».⁴² E insiste en la conveniencia del espejo, quizá porque, como indica Mariana Bernárdez-Zapata, cumple dos funciones simultáneas, vela y desvela: «vela, porque siendo un doblez conserva intacta la hondura impenetrable; y a la par, desvela, porque en su destello apresa y difiere lo originario».⁴³ El espejo refleja la realidad sin necesidad de penetrarla por completo, sin agotar su misterio. No obstante, el sueño, cuyo ámbito es el de las sombras, no puede ser descifrado con una herramienta como el espejo de Atenea, propio de la razón racionalista y dominadora. Necesitamos, entonces, otro espejo que no enseñoree la luz que vemos durante la vigilia y que esté mucho más cercano al ámbito del sueño. Así, el cine se presenta como un espejo capaz de reflejar la luz matizada, coloreada y oblicua de los sueños, con su propia lógica y su propio tiempo.

La asociación de los sueños a las sombras y a la luz oblicua encuentra un correlato en la propia experiencia del espectador cinematográfico,

que en una sala sumida en la oscuridad es testigo de las imágenes transmitidas por los reflejos que emanan de la gran pantalla.

44. Zambrano, María, *Los sueños y el tiempo*, op. cit., pág. 845.

45. *Idem*.

El otro componente clave en la meditación de Zambrano sobre los sueños son sus consideraciones sobre el tiempo. Interesada en disipar cualquier analogía que se pueda trazar con el psicoanálisis, aclara que no es el contenido aquello en lo que debemos centrarnos para descifrarlos: «lo que nos permite descifrar los sueños es el tiempo; y ellos a su vez permiten acercarse al tiempo tal como es vivido por el hombre». ⁴⁴

4.2. *El tiempo*

Los antecedentes del cine son, de una parte, en el nivel técnico y formal, la fotografía, que a su vez fue precedida por la pintura y, de otra parte, en el nivel narrativo, el teatro y la literatura. Sus interrelaciones han sido frecuentes y fructíferas. Con un árbol genealógico tan rico y complejo a la vez, cabe preguntarse qué características diferenciales tiene el cine que lo conviertan en un medio especialmente propicio para erigirse como espejo, como espejo de los sueños en particular. En mi opinión, la respuesta a esta pregunta es el tiempo, tanto su representación como la percepción de su transcurso.

En *Los sueños y el tiempo*, Zambrano nos recuerda que en la tradición del pensamiento occidental de la que somos herederos se tiende a confundir la vida humana con aquello que nos ocurre durante la vigilia, y se deja de lado el hiato que supone el dormir. De manera que nuestra conciencia se esfuerza por hilvanar una continuidad allá donde lo que hay es una existencia fragmentada.

Durante los sueños, el tiempo natural, el cronológico, aunque continúa su transcurso objetivo, se detiene para el sujeto durmiente, que pasa a habitar un espacio atemporal. En palabras de Zambrano: «el sujeto está en sueños privado de lo que el nacimiento da ante todo, aún antes que conciencia: tiempo, fluir temporal». ⁴⁵

En contrapartida, liberado de las constricciones de la realidad objetiva, el sueño despliega su propia lógica temporal en la que el tiempo fluye de manera flexible. Y puede no solo sucederse de manera no-lineal, sino también ensancharse, contraerse, detenerse o incluso multiplicarse. Ninguna otra manifestación artística es capaz de representar de manera más empática la fenomenología del tiempo, con sus alteraciones, como el cine.

Al igual que sucede en los sueños, para los asistentes al cine el tiempo se vuelve tríplico: en primer lugar, el transcurso del tiempo natural, que equivale a la duración de la película; en segundo lugar, la representación del tiempo en la película, que al igual que en los sueños no tiene por qué seguir un desenlace lineal y, además, puede también ensancharse, contraerse o detenerse; y, por último, el

46. *Idem*.

47. *Ibidem*, pág. 860.

48. *Ibidem*, pág. 845.

49. La frase «a willing suspension of disbelief» se la debemos al poeta británico Samuel Taylor Coleridge, quien la usó por primera vez en 1879. Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia literaria*, I, Adam Roberts (ed.), Edimburgo, Edinburgh University Press, 2014, cap. XIV.

50. Trueba Mira, Virginia, «Imágenes de la misericordia...», *op. cit.*, pág. 66 (la cursiva es del original).

tiempo humano, es decir, la percepción subjetiva del tiempo que haya tenido cada espectador durante el visionado, por ejemplo, si la misma cinta de 90 minutos se nos ha hecho larga, pesada, quizá incluso interminable, o si, por el contrario, se nos hizo corta y nos cuesta creer que hayan concluido los 90 minutos.

4.3. *El trance*

Finalmente llegamos al trance. Zambrano distingue entre «dos estados polares de la vida humana, el hemisferio de la claridad y el de la sombra —sombrio por privado de tiempo—». ⁴⁶ Para ella, el sueño, localizado en el hemisferio de la sombra, es un estado intermedio entre la vida y la muerte ⁴⁷ que se caracteriza por la privación de tiempo. ⁴⁸ Por tanto, resulta apropiado que su espejo comparta posición a medio camino entre dos estados.

El visionado de una película puede resultar en una experiencia intermedia que recuerda al estado de «despierto y dormido al par» que Zambrano describía en *Claros del bosque*. Al sumergirse en la película, el espectador mantiene su conciencia en el lado de la vigilia, con su atención dirigida a la pantalla, inmerso en sus imágenes y sonidos, a la vez que elige hacerse ajeno —durante el período del filme— al resto del mundo objetivo.

Se trata de un estado cercano al trance en el que el tiempo, como acabamos de argumentar, también se ve alterado. Además, la permeabilidad del espectador no solo para dejarse llevar por la trama, en la conocida suspensión de la incredulidad, ⁴⁹ sino también para involucrarse emocionalmente con los acontecimientos y los personajes allí representados, propicia la empatía, al acortar la distancia entre el yo y el otro. De una parte, puede devolvernos reflejos de identidades, actitudes y situaciones con las que podemos identificarnos y, de otra, también nos posibilita ver a través de los ojos del otro, incluso del que consideramos radicalmente diferente, y nos ayuda a ponernos en su lugar, aunque sea de manera pasajera y virtual. Todo lo cual convierte al cine, potencialmente, en un medio de conocimiento idóneo como alternativa al espejo de Atenea.

5. Conclusión

En conclusión, la función del cine como espejo es múltiple: como ya señaló Trueba Mira en relación con el neorrealismo, el cine contiene un potencial ético, al ser capaz de cumplir la primera condición de la misericordia, que es «la *visibilización* del otro», ⁵⁰ de su padecer y de su necesidad. A su vez, el argumento principal de este artículo es que el cine encierra un marcado valor epistemológico a través de la metáfora del espejo, al ser capaz de devolvernos reflejos de nosotros mismos que no nos son inmediatamente presentes, y por ello tiene el potencial de constituir una herramienta más para la autognosis y la construcción de nuestra propia identidad.

Queda todavía mucho por decir sobre los hilos que entrelazan el cine, los sueños y el tiempo en el pensamiento de Zambrano, y este trabajo constituye únicamente un primer acercamiento a su análisis.

A lo largo de este artículo, espero haber puesto de manifiesto que el cine alberga el potencial de convertirse en espejo del sueño, pero no como ventana al inconsciente para mostrar el sinsentido del mundo onírico al modo del surrealismo, ni para escudriñar sus significados, como pretende el psicoanálisis. Partiendo de la reivindicación que hace Zambrano de los sueños como un aspecto más de lo real, el cine tiene la capacidad —aún a la espera de cristalizar por completo— de reflejar un sueño y un tiempo humanos.

Mercè CollUniversitat de Barcelona
mercecoll@ub.edu

Recepción: 12 de septiembre de 2021

Aceptación: 19 de octubre de 2021

Aurora n.º 23, 2022, págs. 18-32

*Una invitación a pensar el cine.
El neorrealismo según María Zambrano
Una invitació a pensar el cinema.
El neorealisme segons María Zambrano
An invitation to think about cinema:
neorealism according to María
Zambrano*

Resumen

Este artículo es el resultado de una lectura atenta del texto de María Zambrano sobre el neorrealismo italiano de 1952. La intención es sintonizar su reflexión con la de otras voces que han intervenido de forma relevante en el debate sobre el realismo cinematográfico. Hay una mención especial a dos autores, Roberto Rossellini y André Bazin, que formularon las bases ontológicas y epistemológicas del neorrealismo, vigentes todavía hoy. Antes que una conclusión cerrada, se trataría de dejar abiertas nuevas vías de acceso al estudio de la creación cinematográfica desde el pensamiento de María Zambrano.

Palabras clave

Neorrealismo, Bazin, Visconti, Rossellini, pensamiento cinematográfico, María Zambrano.

Resum

Aquest article és el resultat d'una lectura atenta del text de María Zambrano sobre el neorealisme italià del 1952. La intenció és sintonitzar la seva reflexió amb la d'altres veus que han intervingut de manera rellevant en el debat sobre el realisme cinematogràfic. Es fa esment especial a dos autors, Roberto Rossellini i André Bazin, que van formular les bases ontològiques i epistemològiques del neorealisme, vigents encara avui. Abans que una conclusió tancada, es tractaria de deixar obertes noves vies d'accés a l'estudi de la creació cinematogràfica des del pensament de María Zambrano.

Paraules clau

Neorealisme, Bazin, Visconti, Rossellini, pensament cinematogràfic, María Zambrano.

Abstract

This article is the result of a careful reading of María Zambrano's text about Italian neorealism from 1952. The intention is to draw connections between her thoughts and the other voices that have intervened in a relevant way in the debate on film realism. Special mention should be made of two authors, Roberto Rossellini and André Bazin, who formulated the ontological and epistemological bases of Neorealism, which are still valid today. Rather than a closed conclusion, it is a question of opening up new ways of accessing the study of film creation from the perspective of María Zambrano's thoughts.

Keywords

Neorealism, Bazin, Visconti, Rossellini, cinematic thought, María Zambrano

Pensar, lo que se dice pensar, debería ser ante todo descifrar lo que se siente. Ante todo; no digo que sea sólo eso.

MARÍA ZAMBRANO, «El espejo de la historia»

La aproximación de María Zambrano a las películas italianas de posguerra podría resumirse en la afirmación del pensar como desciframiento del sentir. Tal como ella misma lo indica en su artículo sobre el cine italiano, sus comentarios surgieron directamente del asombro que le causaron sus imágenes. El sentir ha precedido siempre su reflexión sobre las imágenes, tanto de las pictóricas como las cinematográficas; y desde este sentimiento irá desglosando su pensamiento sobre el realismo cinematográfico.

«El ver y el ser visto» presidirá su discurso, modulando las distintas significaciones que puede tener la imagen en este doble movimiento de la mirada. Aborda su comentario desde la amplitud del ver que el cine puede facilitarnos, y concluye afirmando que el realismo del cine italiano debería llamarse humanismo, en cuanto que saber sobre el ser humano y para el ser humano.

En el artículo «El espejo de la historia»,¹ citado al inicio de mi comentario, Zambrano señala esa necesidad de mirarse en alguien o en algo, pues cada una de nuestras acciones va acompañada de un querer ser vista y recogida por algún espejo. Y añade que, aun en soledad, sentimos ese «ser mirados», a pesar de que muchas veces nos olvidamos de ello, para poder paliar la angustia que nos produce sentirnos ante algo o alguien, sin poder saber quién o qué nos está mirando. Ese olvido, según Zambrano, como muchos otros, es producto de un esquemático racionalismo que se antepone al sentir, para evitar el temor más insoportable del ser vistos sin ver.

En este doble movimiento del ver una imagen y ser vistos por ella radicará el realismo que Zambrano tratará de explicar a lo largo de su escrito. Sus comentarios se centrarán en la naturaleza de las imágenes del cine, y destacará la novedad que supuso el cine italiano al transmitir esa «intensidad de la vida», que solo surge de las emociones más profundas.

En diversos artículos publicados en *Aurora*, especialmente en el número 22, que estuvo dedicado al cine, se han analizado aspectos del pensamiento de Zambrano sobre las imágenes, muy especialmente las ofrecidas por el cine italiano. El rigor de los comentarios y la exhaustiva información aportada me han permitido abordar directamente el texto de Zambrano desde la experiencia de su lectura, sin necesidad de situarlo previamente en el momento en que fue escrito o en relación con la evolución del pensamiento de la autora. Me limitaré a seguir su orden de exposición para determinar las ideas más significativas de su reflexión, tratando de mantener la viveza de su pensamiento, cuyo sentido se expande como las imágenes de una película. Utilizaré para todas las citas de mi comentario la edición del artículo de Zambrano publicado por la revista *Archivos*.²

1. Artículo publicado originariamente en *Índice de Artes y Letras*, 99, Madrid, marzo 1957. Se reedita más tarde en la revista *Anthropos*: «El espejo de la historia», *María Zambrano: Antología, selección de textos (Suplementos 2, Antologías temáticas)*, Barcelona, 1987.

2. «El realismo del cine italiano» fue publicado originalmente en 1952, en la revista *Bohemia* de La Habana, y en 1990 se publicó en *Diario 16* con un nuevo título: «El cine como sueño». La publicación de 1990 se encuentra en *Las palabras del regreso*, recopilación de textos a cargo de Mercedes Gómez Blesa, Madrid, Cátedra, 2009, págs. 299-305.

El artículo de 1952 ha sido publicado en el número 48 de la revista *Archivos* de la Filmoteca de València, octubre 2004, págs. 69-74. Esta edición es la que he utilizado en mi comentario. He prescindido de señalar las páginas en la mayor parte de las frases que he citado. Puntualmente he apuntado algunas páginas para marcar mi itinerario por el texto.

3. Chacón, Pedro, «La pintura como lugar de revelación en María Zambrano», *Aurora: Papeles del Seminario María Zambrano*, 16, 2015, pág. 29.

4. Daney, Serge, «Stalker» en *Cine Journal*, vol. I / 1981-1982, París, Cahiers du Cinéma, 1997, pág. 89.

Palabras expandidas

Inicialmente mi lectura del texto de Zambrano estuvo muy determinada por una cierta rigidez teórica, derivada de mis estudios sobre el realismo cinematográfico. A medida que fui desprendiéndome de esta limitación, entendí que el discurso de Zambrano iba más allá de mi afán clasificatorio y que, por tanto, su forma de entender las imágenes actuaba como una invitación a pensar el cine, y no como un pensamiento ya elaborado, que pudiera retener y contrastar con otros autores. Muy probablemente, la ambigüedad del título elegido para mi comentario, esa «invitación» que precede al «pensar el cine», respondía a mis propias limitaciones respecto al pensamiento de María Zambrano. Indudablemente en muchos de sus escritos podría detectarse un saber de las imágenes y de la visión que nos permitiría precisar la orientación de su pensamiento sobre el cine. En mi comentario he expresado solo el interés que me ha despertado su reflexión sobre el realismo de las imágenes, por sus vinculaciones y diferencias con los escritos de André Bazin sobre el cine italiano y, en concreto, sobre la obra de Roberto Rossellini.

Sean cuales sean las razones que han guiado mi lectura, quiero destacar que el texto de Zambrano ha sido para mí una auténtica apertura a pensar el cine, pues me ha permitido extender el significado de los conceptos, tantas veces leídos y comentados, de los principales autores y teóricos del nuevo cine italiano. La forma de pensar el cine que nos propone Zambrano exige una mirada capaz de despojarse de toda intención previa que pueda limitar la visión. Por supuesto las imágenes nos hacen ver, nos dan a ver alguna cosa, pero aquello que la imagen nos ofrece requiere una mirada abierta, capaz de sentir el misterio que encierra para poder descifrarlo y transmitirlo.

La mirada de Zambrano sobre la pintura no sigue unas directrices determinadas, ni hay una pedagogía que nos ofrezca una pauta para descubrir el misterio oculto. Simplemente es un mirar que alcanza este misterio que nos interpela desde la superficie del cuadro. El desvelamiento lo proporciona la mirada, y la ocultación procede de la formas y colores de la propia representación pictórica. Como indica Pedro Chacón,³ en los escritos de Zambrano sobre la pintura se detecta una singular tensión «que se ejerce sobre dos polos: por un lado, la pintura como medio de mostración de lo oculto en lo real, de su verdad, [...] pero, por otro lado, la pintura también es enigma, realidad que exige de nuestra mirada la desvelación del misterio que ella misma encierra». En las imágenes del cine italiano hay también desvelamiento de la verdad, pero esta revelación no depende de la mirada que se deposita en ella, pues la imagen actúa como revelación, por tanto, es la propia mirada que la ha producido, su forma de dar a ver, la que garantiza su verdad.

Acabaré este preámbulo con las palabras de Serge Daney⁴ sobre la película *Stalker*, de Andréi Tarkovski (1979). Son palabras que

siempre he tenido presentes como advertencia a los posibles límites al ver y al saber de las imágenes, impuestos, en gran medida, por las teorías que han tratado de dar cuenta del significado de las imágenes.

Daney indica que *Stalker* invita a la interpretación por su intrincado argumento y la proliferación de símbolos en sus imágenes. Sin embargo, una vez realizada la inevitable interpretación, lo que queda es la fuerza de sus imágenes —de su fisicidad, podríamos decir—, que contrasta en un primer momento con la espiritualidad de su contenido. Su cine ha sido clasificado como metafísico-religioso por la mayoría de sus comentaristas, y ha pasado a engrosar las filas de aquellos cineastas definidos como espiritualistas o formalistas, según el criterio utilizado. Por supuesto, podemos abordar el filme como «espectadores-intérpretes», una modalidad definida por Daney que responde a la voluntad de descifrar el mensaje oculto en las imágenes; no obstante, evidentemente, este no es el único modo posible para acercarnos a su obra fílmica. También podemos adoptar la posición del espectador que mira y observa con una mirada atenta, al acecho de captar la aparición de cosas nunca vistas en un filme. Sin duda «un film también puede mirarse», nos dice Daney. Seguramente esta actitud nos permitirá descubrir que el enigma supuestamente escondido en sus imágenes es, ante todo, una nueva forma de ver y de sentir, que nos permitirá pensar sus imágenes de otro modo al que estamos habituados y descubrir esas cosas «nunca vistas en un film», señaladas por Daney.

¿Qué atracción le produjeron a María Zambrano las imágenes del cine italiano?, ¿cuál fue el motivo de su asombro?, ¿dónde situó ese «esplendor de lo verdadero», en palabras de Godard,⁵ que la deslumbró al contemplar las películas italianas?

La transformación del universo de las imágenes

Zambrano empieza su comentario recordando una imagen extraordinaria que pasó casi desapercibida en el flujo de imágenes de un noticiario televisivo. Sorprendida por la indiferencia del público, trata de descubrir su causa, señalando que, posiblemente, la sobrea-bundancia de imágenes a las que estamos acostumbrados no se corresponde con un aumento de nuestra sensibilidad. «La intensidad de la vida, esa intensidad nacida de la hondura de una emoción, del pensamiento imantado por una idea, ha disminuido en razón directa de la mayor amplitud del horizonte “visible” que el hombre ha ido conquistando».⁶ Al parecer, añade, una imagen se torna irreal a fuerza de ser expuesta, y dicha «pérdida de realidad» la atribuye a la falta de emoción que nos transmite.

Con la llegada del cine tuvo lugar una transformación del universo de las imágenes, pues se produjo, desde el principio, un crecimiento fabuloso del número de imágenes «vistas», vistas y analizadas por el cine. La gente pudo contemplar cosas insólitas y paisajes nunca

5. Con estas palabras, Jean-Luc Godard celebraba el estreno de la película *India* de Roberto Rossellini (1958): «Chaque image est belle, no parece qu'elle est belle en soi [...] mais parece qu'elle est la splendeur du vrai». Este comentario fue publicado en *Cahiers du Cinéma*, 96, junio 1959, y editado posteriormente en la compilación de sus artículos: *Jean Luc Godard par Jean Luc Godard*, tomo I, 1950-1984, París, Cahiers du Cinéma, 1998, pág. 199.

6. Zambrano, María, «El realismo del cine italiano», *op. cit.*, pág. 69.

7. *Ibidem*, pág. 70.

8. *Ibidem*, pág. 71.

9. *Idem*.

vistos. El «horizonte de visibilidad» se amplió desmesuradamente, lo cual repercutió en el mundo de las imágenes, tanto de las que forman parte de nuestra imaginación como de aquellas que captamos sensiblemente. En este sentido, la visión del mundo se transformó, afectando al mundo de la experiencia y al de nuestras fantasías y ensueños, hasta tal punto que nos cuesta pensar cómo era el universo onírico de la gente antes de la llegada del cine. Zambrano afirma que el cine ha soñado por nosotros y para nosotros y que se ha convertido en «el pan de cada día para la necesidad de ver, de imaginar, de hilar y deshacer ensueños», pero advierte que «sus sueños son reales, parten de la realidad sensible».⁷

A partir de esta diferenciación del cine como sueño «real» respecto al universo onírico, Zambrano define el cine como documento de la vida humana, que abarca un tiempo ya sido y el presente de su realización. Zambrano habla de la cámara como «un sentido más, un sentido analítico, que nos permite descubrir un tiempo nuevo y de nuevas dimensiones». A modo de ejemplo sugiere el uso del ralenti en la mostración de los gestos y las distintas dimensiones que pueden adquirir los objetos representados, aspectos que vincula al hieratismo y la abstracción, características propias del arte de las culturas orientales.

Entre la concreción y la abstracción, Zambrano sitúa el arte como creación, «creación según la pauta de lo encontrado», y en esta muestra de realidad, el arte «diseña el alma y sus misterios últimos», proyectando el enigma que es todo hombre.⁸ Estos rasgos tendrán unas características especiales en el arte cinematográfico, pues trabaja directamente con la pauta de la vida: «es a imitación de la vida». Su «realismo» proviene de su propio material, sobre el cual trabaja al transformarlo en imagen. Pero el cine no solo es captura de la realidad, sino también su representación en imágenes.

En los términos utilizados por Zambrano podríamos situar la creación artística en el espacio que se produce entre la realidad captada y la abstracción que resulta del trabajo del artista. Estos rasgos adquieren una especial significación en el cine, dado que la muestra de realidad con la que trabaja es resultado de un registro mecánico y sus procedimientos son sumamente abstractos, al poder manipular el tiempo y el espacio del objeto representado, factor que diferencia el cine de las restantes artes visuales. En este sentido habla Zambrano de esa relación compensada entre concreción y abstracción que encontramos en el arte como creación, pero que solo alcanza sus mayores logros en el cine, «la menos abstracta de las artes por su “materia” y la que más por sus medios».⁹ Será en el cine italiano donde se realizará plenamente esa esencia al representar esa intensidad de la vida, captada en sus momentos más banales y en las acciones realizadas por sus propios protagonistas.

Esta captación de la vida constituye para Bazin la base ontológica de la imagen cinematográfica, pero el nuevo realismo italiano se diferenciará de los realismos anteriores por las elecciones adoptadas para reforzar o debilitar los vínculos entre la imagen y la realidad. En Rossellini la elección estilística supondrá un compromiso no solo estético, sino también ético, respecto al cine como instrumento de transmisión y creación de la verdad de las cosas.

Zambrano destaca al final de su artículo que el cine italiano cumple con un esencial humanismo, con esa función de los grandes dramaturgos, al responder a la necesidad de acogida que todo ser humano tiene de ser visto y escuchado, una «función misericordiosa» insustituible, pues «todos necesitamos no solo ver, sino ser, alguna vez, vistos y mirados, no sólo escuchar sino ser escuchados. Todos somos protagonistas, héroes de nuestra propia vida».¹⁰

Bazin define también este nuevo realismo del cine italiano como humanismo por el compromiso que establece con las necesidades del pueblo italiano tras la derrota del fascismo, pero, sobre todo, porque «sus personajes existen con una verdad estremecedora. Ninguno queda reducido a un estado de cosa o de símbolo, lo que permitiría odiarle confortablemente sin haber tenido que superar previamente el equívoco de su humanidad».¹¹

El cine antropomórfico de Visconti

La orientación del realismo hacia una revalorización de lo humano se encontraba en los debates de teóricos y cinematográficos de la década de 1940, agrupados en torno a la revista *Cinema*, fundada por Vittorio Mussolini en 1934. Luchino Visconti publicó un artículo en 1941¹² reivindicando un *cine antropomórfico*, hecho a la altura del hombre y basado en historias de hombres que existen, que viven en medio de las cosas, hechas y modificadas por ellos. Sin esta presencia del ser humano, la realidad se convertiría en una naturaleza muerta, un «auténtico atentado», dice Visconti «a la realidad tal y como se presenta a nuestros ojos, pues está hecha por los hombres y constantemente modificada por ellos».

En este contexto Visconti realiza su primer filme, *Ossessione* (*Obsesión*) (1943), adaptando la novela de James M. Cain, *El cartero llama siempre dos veces*, escrita en 1934. La idea inicial fue adaptar *L'amante di Gramigna*, de Giovanni Verga, pero la censura prohibió el proyecto a causa de su inmoralismo y su excesiva crudeza en la descripción de los ambientes y situaciones. El guion fue escrito por Giuseppe De Santis, director de *Riso amaro* (*Arroz amargo*) (1949), pero los problemas con las autoridades impidieron llevar a cabo el proyecto. *Ossessione* ha sido considerado por muchos críticos e historiadores como el primer filme «neorrealista», término que Umberto Barbaro, estrecho colaborador de Visconti, utilizó al quedar impresionado por las imágenes del filme. Sea cual sea el papel que se quiera atribuir a

10. *Ibidem*, pág. 74.

11. Bazin, André, «El realismo cinematográfico y la escuela italiana de la liberación», en *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1990, pág. 292.

12. Este artículo, «Cine antropomórfico», ha sido publicado en *Textos y manifestos del cine*, Joaquín Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), Madrid, Cátedra, 1989, pp. 193-195.

13. Luchino Visconti se inició en el cine como ayudante de dirección de Jean Renoir en *Toni* (1934), una producción rodada en paisajes naturales y con unos métodos muy innovadores. Años más tarde, Renoir recordaría que fue uno de «sus sueños de realismo intransigente» lo que le llevó a pensar que el cine consiste en «registrar con exactitud fotográfica todo lo que vemos, incluido el tipo de epidermis de los seres que tenemos delante». Estas declaraciones de Renoir están recogidas en «Las películas de Jean Renoir», un artículo de Charles Tesson publicado en *Nosferatu, Revista de Cine*, pág. 152. Se encuentra disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/40931>.

Ossessione, es evidente que planteaba un realismo distinto al tradicional, en sintonía con las nuevas corrientes realistas del cine francés de la década de 1930 y del objetivismo de la nueva novelística norteamericana. Visconti conoció la novela de James Cain por Jean Renoir,¹³ mientras trabajaba como ayudante de dirección en *Toni* (1933), una de las obras más significativas del llamado «realismo poético». *Ossessione* se rodó en la llanura del Po, en el norte de Italia. La intriga gira alrededor de una destructora pasión amorosa que llevará a dos amantes a planear el asesinato del marido de la protagonista. La trama criminal se transforma en una obra trágica, donde el destino social cumple la función de la *ananké* clásica. La realización de su amor se verá interrumpida por diversas circunstancias, y la culpa es el motor de sus desavenencias y rupturas. El desenlace fatal parece irrevocable a pesar de haber sido declarados inocentes por la justicia. La repetición de un accidente mortal, el mismo con el que planearon ocultar su crimen, sentenciará definitivamente su condena: el azar ha intervenido, y se ha cumplido la ley del destino.

En 1948, Visconti pudo finalmente adaptar una obra de Verga, *I malavoglia*, en una película que realizó por encargo del Partido Comunista Italiano (PCI), a la víspera de las primeras elecciones democráticas en Italia después del fascismo. La intención era mostrar las condiciones de vida de los pescadores sicilianos de Aci Trezza y evidenciar su lucha contra la explotación de los mayoristas. El episodio del mar era el primero de una trilogía dedicada a la explotación de los trabajadores sicilianos, que no pudo llevarse a cabo. Los restantes episodios se centraban en la vida de los campesinos y de los mineros. La orientación ideológica sigue las directrices del PCI, pero en ningún momento se convirtió en un filme de propaganda, guiado por la transmisión de determinadas ideas. De hecho, no es la historia de un triunfo revolucionario, sino la de una derrota, por lo que pospone la posibilidad de una transformación social en un futuro donde se pueda garantizar una mayor justicia entre las clases. El filme se convirtió en uno de los más emblemáticos del neorealismo, junto con *Roma, città aperta* (*Roma, ciudad abierta*), de Roberto Rossellini (1945), y *Ladrón de bicicletas*, de Vittorio De Sica (1946). No entraremos en pormenores respecto al significado de esta magnífica película de Visconti, convertida en el estandarte de un cine hecho con la vida misma de sus protagonistas, los pescadores de Aci Trezza.

Entre el realismo y el esteticismo

Indudablemente la película respondía a las exigencias básicas de una ontología realista de la imagen, tanto por las condiciones de su rodaje, como por el uso de intérpretes no profesionales. Se filmó en los paisajes naturales y se utilizaron las casas de sus habitantes; todos los objetos y utensilios formaban parte de su cotidianidad, al igual que su vestimenta. Hablaban su propia lengua, el dialecto siciliano, la lengua de los pobres, como se indica en los rótulos del

inicio, una lengua que resultó incomprensible para el público italiano, lo que obligó a añadir subtítulos para su exhibición.

Bazin, en su comentario sobre *La terra trema* (*La tierra tiembla*) publicado en la revista *Esprit* (1948),¹⁴ apunta a la maestría de Visconti, que ha sabido combinar la impostura con la naturalidad, observando la realidad con todo detalle para mejor transformarla en belleza. En esta combinatoria, Bazin entrevé un camino que puede resultar arduo y peligroso, pero que indudablemente también puede ser muy fructífero al superar ciertos aspectos del neorrealismo que estaban siendo repetidos en las películas producidos en 1946.¹⁵ En este sentido, Bazin destaca el contraste entre un extremado realismo, en cuanto al rodaje y a los intérpretes no profesionales, y la gran estilización de sus imágenes. El realismo documental se fusiona con el realismo estético, transformando la mostración del mundo en poesía, abarcando una estética más amplia y más elaborada, donde el término «realismo» no tiene demasiado sentido: «la flotilla de barcas que sale del puerto puede ser de una belleza arrebatadora, pero no deja de ser sin embargo la flotilla de un pueblo».¹⁶

La selección de los actores y su interpretación de los personajes fue la principal preocupación de Visconti, como siempre lo ha sido en todas sus películas, ya fuesen interpretadas por actores profesionales o no. Esta no profesionalidad de los actores es uno de los principales rasgos del realismo que Zambrano destaca de los cineastas italianos, pero en el caso de Visconti el uso de estos actores no profesionales adquiere nuevos significados.

Siguiendo los principios realistas, el intérprete debía actuar desde sus propios gestos y movimientos siguiendo las prescripciones del guion. El método de Visconti no se basaba en producir un realismo desde la semejanza entre actor y personaje, sino en distanciar la realidad de la persona del intérprete respecto al personaje que encarna, enfatizando los propios gestos y figuras de la persona, hasta coincidir con la caracterización del personaje. Si los intérpretes son los mismos habitantes de Aci-Trezza, el trabajo consiste en mostrarlos en su verdad, y a la vez en darles la significación especial que como personajes se quiera conseguir. No se trataba de transformar a los intérpretes en actores, sometiendo su cuerpo y su voz a las exigencias del guion, ni tampoco de dejarlo todo en manos de un espontaneismo sin forma, sin directriz, para poder acceder al personaje. En este tipo de cine basado en una objetividad documentalista extrema solo consigue recrear la incomodidad del intérprete ante la cámara, y el realismo se decanta hacia la verdad del rodaje, y no hacia a la verdad del personaje y de su historia.

El trabajo de Visconti con los actores se basaba, así, en un realismo del contacto con los espacios reales, interiores y exteriores, donde actuaban quienes viven cotidianamente en ellos, pero asumiendo a la vez su condición de intérpretes ocupando determinados lugares y despla-

14. Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, op. cit., págs. 317-323.

15. *Ibidem*, pág. 322.

16. *Ibidem*, pág. 118.

17. Bazin, André, «El realismo cinematográfico y la escuela italiana de la liberación», *op. cit.*, págs. 285-315 [artículo publicado originalmente en la revista *Esprit* (1948)].

18. *Ibidem*, pág. 298.

19. Bazin, André, «Ontología de la imagen fotográfica», en *¿Qué es el cine?*, *op. cit.*, págs. 23-39 [el estudio forma parte de *Problemes de la peinture* (1945)].

zándose con movimientos precisos en función de los encuadres y los movimientos de cámara. La planificación y la puesta en escena funcionaban como elementos determinantes de esta transfiguración de la persona en personaje, y el trabajo de dirección de los actores consistía en captar y reproducir ese gesto, esa posición del cuerpo, del intérprete que mejor pueda representar la situación del personaje.

Zambrano señala también la dirección de actores no profesionales como uno de los efectos de verdad más relevantes del cine italiano, si bien, dicho efecto queda localizado en la propia experiencia de los intérpretes al actuar como personajes ante la cámara. En este sentido, Zambrano nos cuenta la anécdota que le explicó el director Adriano Zancanella sobre Inés Orsini, la joven campesina que interpretó a Maria Goretti en el filme de Augusto Genina *Cielo sulla palude* (1949). Su emoción al contemplarse en la pantalla la conmovió hasta las lágrimas. Se producía un desdoblamiento de su rostro que ningún espejo le había mostrado hasta el momento. Nunca había visto una película y desconocía las técnicas más elementales del cine. Las lágrimas surgían por esa objetividad inmediata de la imagen, donde se reconocía y se extrañaba a la vez en esta simbiosis de los rostros en la imagen, el suyo propio y el del personaje.

André Bazin y el nuevo realismo

En el artículo «El realismo cinematográfico y la escuela italiana de la Liberación» publicado en la revista *Esprit* (1948),¹⁷ André Bazin describe los orígenes y la evolución del nuevo realismo, señalando la actualidad de sus temas y la verdad de sus actores y actrices, pero advierte que no son elementos suficientes para definirlo. Para Bazin, el principal mérito de las nuevas películas italianas es recordar que no hay «realismo» en arte que no sea «estético», y en consecuencia su realismo no supone una regresión en cuanto a la creación de las formas, sino todo lo contrario, pues incide en el progreso del lenguaje cinematográfico y se convierte en «una extensión de su estilística».¹⁸

En otro texto, analizando este progreso del nuevo realismo, Bazin recorre los cambios habidos en la evolución del lenguaje cinematográfico y señala las principales aportaciones de los cineastas italianos, en cuanto que realizaciones del realismo ontológico de la imagen fotográfica.¹⁹ En su descripción de este nuevo realismo, Bazin alude a la objetividad inherente a la imagen registrada, donde, a diferencia de la pintura o la escultura, el mecanismo técnico sustituye a la acción humana. En el registro fotográfico la representación del objeto se convierte en presencia incontestable de lo que estuvo ante la cámara, produciéndose un efecto de verdad que nunca puede ser superado por la técnica pictórica o escultórica más depurada. Algo estuvo ante la cámara, de eso no hay duda; por tanto, esto que se ofrece a nuestra mirada, la imagen, se convierte en una huella de la realidad y, en este sentido, la imagen actúa como revelación de lo real.

El término «revelación» tiene el mismo sentido del revelado fotoquímico, en el que la imagen es la aparición de esa huella que la realidad ha dejado en la película. La veracidad fotográfica no necesita la semejanza, el «parecerse» al objeto representado, puesto que lo real deja su huella y su presencia es incontestable.

20. *Ibidem*, pág. 29 (la cursiva es mía).

La función primigenia de las imágenes, esa función mágica que se les atribuía por la relación de parentesco entre el objeto y su representación, se recupera en parte con la fotografía, tras haber perdido su fuerza en beneficio del deseo de semejanza entre la imagen y el objeto, que irrumpió con fuerza en la pintura renacentista con el descubrimiento de la perspectiva artificial.

A pesar de no creer en la identidad ontológica entre el original y la copia, Bazin considera que el retrato permitía recordar, rescatar al objeto representado de sus contingencias temporales, y exorcizar de este modo a la muerte. La primitiva función mágica quedaba sublimada en la búsqueda de la exacta correspondencia entre el objeto y su representación.

La semejanza perfecta que se conseguía entre la realidad y su representación fotográfica provocó una auténtica revolución en las artes visuales al realizar la semejanza perfecta entre el objeto y la imagen, lo cual permitía, a su vez, que la pintura experimentara una auténtica liberación de la obsesión realista, que le facilitó emprender nuevos caminos, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, hacia el simbolismo y la abstracción.

Esas sombras grises o de color sepia, fantasmagóricas, casi legibles, no son ya los tradicionales retratos de familia, sino la presencia turbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino, no por el prestigio del arte, sino en virtud de una mecánica impasible; porque la fotografía no crea como el arte la eternidad, sino que *embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción*.²⁰

Frente a este embalsamamiento del tiempo que logra la fotografía, el cine aporta una nueva técnica capaz de representar la duración de las cosas y los cuerpos detenidos en la placa fotográfica. Si bien la fotografía «liberó» a la pintura, el cine supuso una «liberación» de la huella estática de la realidad. El cine no solo rescata la presencia de las cosas, sino que también las fija en su propio movimiento. En este sentido el cine actúa, según Bazin, como «una momificación del cambio» al fijarlo en la película, pero a la vez llevará la objetividad fotográfica a su plena realización al incorporar el tiempo de las cosas en su representación. El tiempo quedará registrado o momificado, pero también será reproducido al proyectar las imágenes en la pantalla. El tiempo de las imágenes se convertirá en uno de los elementos expresivos más determinantes de su arte.

Zambrano, al tratar la cámara como un sentido analítico más, un «sentido analítico, descubridor de un tiempo nuevo y de nuevas

21. Bazin, André, «La evolución del lenguaje cinematográfico», en *¿Qué es el cine?*, *op. cit.*, pág. 82.

22. *Ibidem*, pág. 84

dimensiones», también alude a esta capacidad creativa del cine al incorporar el tiempo de las cosas a su representación, pero su interés se centra en determinar las consecuencias de esta capacidad en nuestras vivencias y nuestras percepciones del mundo.

A diferencia de Bazin, Zambrano no analiza los cambios producidos por el cine italiano en el uso del lenguaje cinematográfico. Tan solo señala «esos gestos tomados al ralentí y ciertos perfiles documentales», comparables a la abstracción de las culturas orientales. De nuevo aparece el margen de creación del cine, al contrastar su grado extremo de realismo por su «materia» y su elevada abstracción por los medios utilizados, pero no se detiene en ellos, a pesar de que los menciona.

Bazin termina su artículo sobre la ontología de la imagen fotográfica señalando que «la pintura ha pasado a ser un puro objeto, cuya razón de existir no es ya la referencia a la naturaleza», no es «la imitación de la naturaleza». Y acaba su comentario con una frase que ha sido de las más repetidas y citadas: «Por otra parte, el cine es un lenguaje». Sobre este lenguaje Bazin determinará la aportación de los cineastas realistas italianos, que consiguieron transmitir un alto grado de realidad a través de sus imágenes. Sus logros, particularmente los de Rossellini, alteraran los vínculos entre la realidad y la imagen, transformando, a su vez, el lenguaje cinematográfico.

La creencia en la imagen y la creencia en la realidad

Tras situarlos en el dominio de la creación, Bazin perfila los rasgos de la autoría del cineasta centrandolo su atención en el tratamiento de la dramaturgia y de la narración, a través de la planificación y del montaje. Se trata de discernir los efectos que determinados recursos pueden producir, bien sea para imponer una cierta interpretación del acontecimiento representado, o bien para liberar las imágenes de cualquier dirigismo o intromisión que altere su significado.

Bazin distingue entre «los directores que creen en la imagen y los que creen en la realidad».²¹ Y dice también: «por imagen entiendo todo lo que puede añadir a la cosa presentada su representación en la pantalla». Esta aportación la sitúa en la composición del plano y en los recursos del montaje que organizan la dramaturgia de las escenas y la estructura de la narración.

Distingue diversas formas de montaje, pero esta variabilidad no elimina su función determinante como generador de un sentido que las imágenes no tienen objetivamente y que procede únicamente de sus mutuas relaciones. Es posible que la mayor parte de sus elementos, como ocurre en el cine soviético de la década de 1920, se tomen de la realidad que describen, pero la significación de las escenas viene dada por la organización de estos elementos, más que por su contenido objetivo: «El sentido no está en la imagen, es la sombra proyectada por el montaje sobre la conciencia del espectador».²²

Crear en la realidad, según Bazin, es respetar al máximo la duración de las acciones y de los acontecimientos elegidos para explicar una situación. Esta apertura a la realidad significa que su sentido no se limita a una dramaturgia determinada, ni a una intriga narrativa prefijada. El realismo reivindicado por Bazin es un «realismo en cuanto al tiempo», en palabras de Pascal Bonitzer,²³ y desde esta posición puede entenderse el principio expuesto por Bazin como una ley estética en su artículo «Montaje prohibido»:²⁴ «Cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido. Y vuelve a recuperar sus derechos cada vez que el sentido de la acción no depende de la contigüidad física, aunque esté implicada».²⁵

No se trata de volver al plano-secuencia y a la profundidad de campo, como elementos imprescindibles del estilo realista, sino de utilizarlos cuando sea necesario en función de mantener la homogeneidad del tiempo (plano-secuencia) o del espacio (profundidad de campo) de la acción representada. Es totalmente distinto analizar un acontecimiento mediante distintos puntos de vista, como en el modelo de montaje instaurado por David Wark Griffith,²⁶ o representarlo en su unidad fija como en el estilo realista. En el primer caso se produce un dirigismo de la atención del espectador y se da un sentido a los conflictos o a las acciones que producen. Contrariamente, en el estilo realista el sentido de las acciones y el desarrollo de la intriga no tienen un significado preciso y la identificación afectiva se transforma en participación reflexiva.

Solo restringiendo el artificio puede potenciarse el efecto de realidad de lo registrado por la cámara, aun sabiendo que el cine es siempre artificio o creación, pues descansa siempre en la creencia en la presencia real de lo que vemos en la pantalla. Sin embargo, a pesar de este ilusionismo psicológico, resulta muy distinto mostrar el mundo en su indeterminación o como una totalidad plenamente significada, que satisface el deseo de complementariedad entre el mirar y el objeto mirado que preside el placer perceptivo.

Rossellini no argumenta, no demuestra, sino que aprovecha este ilusionismo propio de la imagen para mostrar unos hechos y unas acciones que se suceden sin nexos causales que los determinen *a priori*, dejando que el espectador les dé un sentido. Solo se da preferencia al simple acontecer de las cosas, a los hechos presentados en su facticidad, respetando al máximo el tiempo y el espacio en que se producen, cuando lo exija el hecho elegido.

La realidad es observada en su parcialidad, incompleta y ambigua, y se ofrece su posible sentido a la reflexión del público. No se trata de interpretar como si se tratase de un jeroglífico, sino de ir avanzando por los hechos que se suceden para poder establecer desde su propio transcurrir un posible sentido, siempre frágil y provisional. La realidad se muestra en su ambigüedad y en su indeterminación,

23. Bonitzer, Pascal, *Le champ aveugle: essais sur la réalisme au cinéma*. París: Petit Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1999.

24. «Montaje prohibido», en *¿Qué es el cine?*, *op. cit.*, págs. 67-80 [publicado en *Cahiers du Cinéma* (1953 y 1954)].

25. *Ibidem*, pág. 77.

26. Griffith es el creador del llamado modelo clásico narrativo, que se instauró en Hollywood en la década de 1910. Se basa en la fragmentación de la escena y el enlace de estos fragmentos en un todo homogéneo. Los segmentos de espacio y de tiempo se organizan, mediante el montaje, en una unidad orgánica, donde cada parte remite al todo. Bazin lo define como montaje invisible, pues sus códigos ocultan el trabajo de escritura. Se trata de una «ilusión» engañosa tanto respecto al medio utilizado (el artificio del montaje) como a la finalidad buscada (una emoción dramática). Gracias a la identificación afectiva con los personajes se asegura la creencia en la existencia del mundo representado.

27. Declaraciones a una entrevista publicada en el número 264-265 de *Filmcritica*, en mayo-junio de 1976. Está publicada también en: Quintana, Àngel, *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra, 1995, pág. 28. Y forma parte de la recopilación de sus textos y entrevistas: *Roberto Rossellini. El cine revelado*. Barcelona: Paidós, 2000, pág. 213.

28. Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 1987, pág. 11.

29. He sintetizado las propuestas de varios autores destacados por sus estudios cinematográficos sobre el neorrealismo y la modernidad. Para una mayor información indico la bibliografía utilizada: Losilla, Carlos, *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*. Madrid: Cátedra, 2012, y *Los fluidos de la melancolía. De la historia al relato del cine*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2011; Monterde, José Enrique, «Los orígenes del cine moderno», en *Historia general del cine. Europa y Asia (1945-1959)*, vol. IX. Madrid: Cátedra, 1996, págs. 15-45; Bergala, Alain, «Roberto Rossellini y la invención del cine moderno», *Cahiers du Cinéma*, 1984, con traducción castellana en la recopilación de textos de Roberto Rossellini, *Rossellini. El cine revelado*. Barcelona: Paidós, 2000, págs. 11-32; Heredero, Carlos F., «De la imagen y del lenguaje. Crisol de la modernidad», en Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2002.

30. Quintana, Àngel, *El cine italiano, 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*, Barcelona, Paidós, 1997., pág. 112.

expuesta a ser pensada; por tanto, si tiene que haber alguna emoción, esta ha de ser el resultado de las cosas mismas tal y como son.

La presencia de las cosas y la revelación de la verdad

«Las cosas están ahí, para qué manipularlas», afirma con contundencia Rossellini en una entrevista,²⁷ y añade que se trata de mostrar y no de demostrar: «Yo muestro las cosas, no las demuestro. Hago un trabajo de reconstrucción. Eso es todo. ¿Qué quiere decir demostrar? Quiere decir pensar en las cosas, verlas desde un punto de vista preciso para después procurar dar emociones, convencer y engañar a los demás. Yo rechazo esta forma de actuar. Si ha de haber una emoción, debe salir de las cosas tal como son».

Cine de la mostración, de la presencia real de las cosas, de su verdad que las imágenes pueden revelar. Pero esta verdad, esta realidad que puede ser desvelada, no es algo totalmente constituido, exterior al sujeto, que puede alcanzarse y expresarse. Bazin nos habla de la imagen como asíntota de la realidad, como un intento por alcanzarla, pero sabiendo que no podrá realizarse plenamente, pues eso implicaría la destrucción de la propia imagen y un falseamiento de la realidad revelada. Como indica Deleuze, el nuevo realismo «apuntaba» a la realidad, y señalaba con ello que su pretensión no era reproducirla o representarla como si se tratase de una totalidad cerrada, que desde el exterior podemos trasladar a la pantalla: «En vez de representar un real ya descifrado, el Neorrealismo apuntaba a un real por descifrar, siempre ambiguo».²⁸

La mirada de Rossellini observa las cosas sin retenerlas, despojada de toda intencionalidad que pueda marcar el trayecto de las acciones y los hechos representados. La realidad deja de tener consistencia, para convertirse en una interrogación, que las propias imágenes deberán expresar. En este sentido podríamos hablar de un cine de la inmanencia, dado que la realidad como referente externo ha perdido consistencia y solo puede representarse como experiencia de un sujeto que trata de aprehenderla.²⁹

El concepto de revelación en Rossellini no supone una verdad trascendente, ni una revelación producida por una instancia que está más allá de la condición humana. Se trata de una revelación de algo que nunca llega a formularse ni a representarse. Responde más bien a la actitud de «espera» en que Rossellini sitúa a sus personajes. A la ambigüedad del mundo se añade esta indeterminación de las acciones de los personajes, abundando en esta interrogación sobre la realidad que nos desconcierta.

Como indica Àngel Quintana,³⁰ en la década de 1950 se produce un desplazamiento: del interés inicial por definir un modelo de realismo, a preguntarse sobre el tipo de realidad que el cine debía representar, y cómo podía llevarse a cabo.

En su carta a Guido Aristarco, publicada en *Cinema Nuovo* en 1955 con el título «En defensa de Rossellini»,³¹ Bazin expone una serie de argumentos contra el supuesto abandono del neorrealismo por parte de Rossellini. Las razones expuestas por Bazin constituyen un ejemplo claro de lo que entiende por estilo realista, por la forma de realismo que adopta Rossellini. No se trata de una elección temática, o de ciertos procedimientos convertidos en lugares comunes del cine neorrealista, como el uso de actores no profesionales o el rodaje en escenarios naturales. *Paisà (Camarada)* de Rossellini habla de la resistencia, pero esta opción no define su realismo, sino que es una cuestión de estilo; es decir, que su realismo, a diferencia de los realismos tradicionales, nos remite «a una concepción global de la realidad por una conciencia global», y añade: «su realismo no se refiere tanto a la elección de los temas como a una toma de conciencia».

En este sentido, Rossellini responde a las cuestiones planteadas por Maurice Schérer (Éric Rohmer) y François Truffaut en una entrevista realizada en 1954:³² «El neorrealismo es, en la mayoría de los casos, una simple etiqueta. Para mí es, ante todo, una posición moral desde la que se puede contemplar el mundo. A continuación, se convierte en una posición estética, pero el punto de partida es moral». Así, los cambios que puedan encontrarse en su filmografía pueden entenderse como formas de realizar este compromiso con la realidad que el cine debe expresar, tratando de descubrir siempre la verdad de las cosas al mostrarlas tal y como son.

La espera y la revelación

En este intervalo temporal de la espera, las acciones se desarrollan sin una planificación que dirija su desenlace o que justifique el interés por realizarlas. Los personajes deambulan, se mueven en los paisajes desolados de las ruinas de Berlín (*Alemania, año cero*) o de la isla de Estrómboli (*Stromboli*) sin poder anclar su mirada en la realidad que les rodea, ni poder mantenerla porque la realidad esconde algo terrible, como la fábrica a la que acude Irene en *Europa 51* o el mar lleno de sangre que Karin contempla en la pesca del atún. La revelación se producirá al final de cada historia, en *Paisà*, como resolución trágica de los imposibles encuentros con los liberadores; en *Alemania, año cero*, por la desolación de Edmund ante la culpa por el asesinato de su padre; en *Stromboli*, por la reconciliación de Karin con los habitantes de la isla gracias a la belleza del paisaje que contempla desde el volcán... Podríamos situar este instante de revelación en cada uno de los filmes realizados desde *Roma, città aperta* hasta *Viaggio in Italia (Te querré siempre)* y *La paura (Ya no creo en el amor)*, ambos interpretados por Ingrid Bergman y realizados en 1954. Alain Bergala interpreta esta espera y la revelación como uno de los rasgos que mejor caracterizan el cine de Rossellini y que lo definen como un antecedente de la modernidad.

31. Bazin, André, «En defensa de Rossellini», en *¿Qué es el cine?*, op. cit., págs. 381-391.

32. «Entretien avec Roberto Rossellini», *Cahiers du Cinema*, 37, julio 1954. En castellano se han publicado diversos fragmentos en *Roberto Rossellini, El cine revelado*, op. cit., pág. 61. También se ha publicado en *Roberto Rossellini de Quintana, Àngel, El cine italiano, 1942-1961*, op. cit., pág. 25.

33. Declaraciones de Roberto Rossellini a Mario Verdone, «Colloquio sul Neorealismo», *Bianco e Nero*, núm. 2, febrero 1952, recogidas por Quintana, À., *Roberto Rossellini, op. cit.*, pág. 29.

34. Afirmación extraída de una entrevista realizada por Mario Verdone en *Bianco e Nero*, 2, 1952. Puede encontrarse en *Roberto Rossellini, op. cit.*, págs. 24 y 25.

Algo aparece siempre que da sentido a la espera y permite al personaje vincularse con la realidad con la que se confrontaba. A la pregunta sobre lo que considera esencial en el relato cinematográfico, Rossellini responde:

A mi modo de ver, la espera: toda solución nace de la espera. Es la espera la que nos hace vivir, es la espera la que nos encadena a la realidad, es la espera la que —después de la preparación— nos ofrece la liberación. Tome por ejemplo el episodio de la pesca del atún de *Stromboli*. Es un episodio que nace de la espera. Se va creando, en el espectador, una curiosidad por aquello que debe suceder: después tiene lugar la matanza del atún. La espera es la fuerza de cualquier suceso de nuestra vida, y también lo es del cine.³³

Esta espera es lo que quiere filmar Rossellini en sus historias, para mostrarla como una pura fuerza subterránea que poco a poco y silenciosamente va trabajando en la conciencia del personaje, sin que en ningún momento podamos saber en qué consiste, ni qué reacción provocará en el personaje. Solo observamos que algo ha sido reconocido por el personaje, de manera que le permite establecer nuevos vínculos con la realidad. No hay resolución de los conflictos que cierren el relato. ni hemos podido seguir el trayecto del personaje mediante unos nexos causales sobre los motivos de sus acciones. Hemos estado, como los personajes, suspendidos a la espera de que algo suceda, sin poder identificarlo en ningún momento.

La narración ya no nos conduce a través de un encadenamiento de hechos y acciones, sino que se dispersa y se diluye en esta espera de algo que desconocemos y que no llegaremos a conocer. Según Bergala el realismo de Rossellini se basa en un estar ahí de las cosas que se resisten a ser asimiladas y comprendidas. El cine debe encargarse de mostrarlas en su verdad, a sabiendas de que no llegaremos a alcanzarla. El sentido de las cosas no se agota y solo puede expresarse en el intento por descubrirlo.

¿En qué términos podría formularse esa «invitación a pensar el cine» enunciada en el título? Tal vez tratando de aclarar una de las afirmaciones más célebres de Rossellini sobre el realismo como «la forma artística de la verdad»³⁴ desde la reflexión de María Zambrano sobre el saber que nos puede proporcionar el arte.



José Luis Gómez Toré

IES Carmen Martín Gaité

jlgtore@yahoo.es

ORCID: 0000-0003-3913-9213

Recepción: 29 de julio de 2021

Aceptación: 15 de octubre de 2021

Aurora n.º 23, 2022, págs. 34-44

«En el principio era el Verbo.
¿Por qué, papá?»: una lectura
zambraniana de Tarkovski
«En el principi era el Verb.
Per què, pare?»: una lectura
zambraniana de Tarkovski
“In the beginning was the Word.
Why, Father?” An interpretation
of Tarkovski’s cinema from Zambrano’s
philosophy

Resumen

El cine de Andréi Tarkovski es una obra de gran complejidad, en la que se repiten motivos centrales como el tiempo, los sueños, la memoria, la fe, la crítica al racionalismo y a la modernidad, el sacrificio, la palabra y el silencio... Muchos de esos elementos pueden ser iluminados por la filosofía de María Zambrano, con la que el cineasta comparte asimismo una tendencia al espiritualismo, que, sin embargo, no se presenta como una salida fácil al sufrimiento humano.

Palabras clave

Espiritualismo, razón poética, sueño, tiempo, cine.

Resum

El cinema d'Andrei Tarkovski és una obra de gran complexitat en què es repeteixen motius centrals com el temps, els somnis, la memòria, la fe, la crítica al racionalisme i a la modernitat, el sacrifici, la paraula i el silenci... Molts d'aquests elements poden ser il·luminats per la filosofia de Maria Zambrano, amb la qual el cineasta comparteix així mateix una tendència a l'espiritualisme que, tot i això, no es presenta com una sortida fàcil al sofriment humà.

Paraules clau

Espiritualisme, raó poètica, somni, temps, cinema.

Abstract

Tarkovski's cinema is very complex work, in which we repeatedly find topics like time, dreams, memory, faith, criticism of rationalism and of Modernity, sacrifice, the world, silence... Many of these elements can be better understood from the point of view of Zambrano's philosophy. The filmmaker also shares with her a tendency to spiritualism, which, however, is never shown to be an easy solution to human suffering.

Keywords

Spiritualism, poetic reason, dream, time, cinema.

La infancia de Iván, la primera obra de Andréi Tarkovski, se abre y se cierra con un sueño (sueño *post mortem*, sueño ya de nadie, o sueño ya de la cámara que mira por nosotros). Su séptima y última película, *Sacrificio*, parece borrar los límites entre lo soñado y lo vivido, hasta el punto de que no sabemos si el protagonista ha cumplido su propósito de impedir una guerra o si ha caído, más bien, presa de una alucinación que le lleva a incendiar su propia casa. Entre

medias, la convivencia entre sueños y recuerdos en *El espejo*,¹ pero también esa sensación, tan cercana a lo onírico, de extrañeza y familiaridad a un tiempo, en películas como *Solaris*, *Stalker* o *Nostalgia*. André Bazin defendía que «hace falta que lo imaginario sobre la pantalla tenga la densidad de lo real»,² mientras que, recíprocamente, en el cineasta ruso la inmediatez de lo real deviene fantasmática. No es de extrañar que, a la inversa, cuando se plantea filmar los sueños, el cineasta ruso rechaza los subrayados innecesarios, los «viejos trucos filmicos»,³ y, ya en su primera película, aproxime sueño y memoria: «¿la lógica del sueño? Aquí procedía ya de la memoria». ⁴ En su célebre defensa de un «cine de poesía», Pier Paolo Pasolini hace referencia a esas imágenes oníricas que tienen «todas las características de las imágenes cinematográficas: encuadres en primer plano, planos generales, insertos, etc.»⁵ Sugiere así el cineasta italiano una prehistoria de la imagen fílmica que nos lleva al sueño y al recordar. María Zambrano, por su parte, plantea, como es sabido, la posibilidad de un antes y un después del cine en nuestra manera de soñar y de mirar, «pues la cámara ha soñado por nosotros y para nosotros también». ⁶ Así, la pantalla se convierte en el puente por el que transitan las realidades cotidianas y esas realidades a medias que tienen hambre de ser, de ser del todo: «La esencia del cine es ser documento; documento también de la fantasía, de la figuración, aun de la quimera. Ya que lo humano nunca será simplemente un hecho o conjunto de hechos, sino alma [...], la imagen es la vida propia del alma». ⁷ La imagen puede asociarse a esa constelación de conceptos, emociones, representaciones, tanto individuales como colectivas, que nos permiten soñar la realidad en un determinado momento, pero no se agota en un significado único, para siempre fijado, ya que, en palabras de Tarkovski, «una idea, en el arte, no existe fuera de su expresión en imágenes. Y la imagen es, a su vez, una apropiación consciente, querida, de la realidad por parte del artista, actuando según sus propias tendencias y su visión del mundo». ⁸ Esas imágenes son, a su vez, testimonio de la fascinación y la extrañeza ante el mundo tal cual es, pues, como diría Zambrano, «la imagen del Planeta Tierra sorprendido en el espacio, en su desnudez, viene a ser la misma cifra del cine; su símbolo. Pues el cine nació para ser todo él el “documental” terrestre». ⁹ La pugna entre lo soñado y lo real, tan lúcidamente estudiada por José Manuel Mouriño en relación con *El espejo*,¹⁰ no puede entenderse al margen de esa fascinación de lo concreto. De ahí el rechazo de Tarkovski al cine pretendidamente poético o alegórico, por más que no pocos espectadores tenderían a incluirle en una clasificación semejante. Aunque habrá que matizar algunas de las afirmaciones del director ruso, lo cierto es que las presencias materiales (agua, fuego, árboles, ruinas...) se imponen con la inmediatez de lo real (lo real como lo que resiste nos resiste, en la visión común de Zambrano y Ortega):

En estos últimos tiempos he tenido muchas ocasiones de hablar con mis espectadores. Y muchas veces he tenido que percatarme de su escepticismo frente a mis afirmaciones de que en mis películas no hay

1. José Manuel Mouriño analiza la película, con referencias a Zambrano, a partir de la propia confesión del cineasta de que *El espejo* tiene su origen en un sueño real (Mouriño, José Manuel, *Andréi Tarkovski y «El espejo»*. Estudio de un sueño. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2018).

2. Bazin, André, *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2000, pág. 74.

3. Tarkovski, Andréi, *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 2020, pág. 50.

4. *Idem*.

5. Pasolini, Pier Paolo, y Rohmer, Eric, *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1971, pág. 10.

6. Zambrano, María, «El cine como sueño», *Las palabras del regreso*. Madrid: Cátedra, 2009, pág. 300.

7. Zambrano, María, «El cine como sueño», *op. cit.*, pág. 301.

8. Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, *op. cit.*, pág. 73.

9. Zambrano, María, «El cine como sueño», *op. cit.*, pág. 301.

10. Mouriño, José Manuel, *Andréi Tarkovski y «El espejo»*, *op. cit.*, págs. 85-92.

11. Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, *op. cit.*, pág. 234 (la cursiva es mía).

12. *Ibidem*, pág. 235. Esta visión puede ponerse en relación con lo que el propio Tarkovski llama «falso símbolo» respecto a Buñuel, imagen a la cual, al no tener una traducción unívoca, se puede «atribuir por contra un contenido infinitamente profundo» (véase: Mouriño, José Manuel, *Andréi Tarkovski y «El espejo»*, *op. cit.*, pág. 109).

13. Zambrano, María, *Claros del bosque*, en *Obras completas IV*, tomo 1, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2018, pág. 115.

ningún símbolo o metáfora. Muy a menudo, incluso con apasionamiento, se me pregunta por el significado de la lluvia. Por qué aparece en todas mis películas. Y por qué aparece siempre el viento, el fuego y el agua. Preguntas de este tipo me confunden.

Se podría decir que los aguaceros son característicos de la región en que me crie. En Rusia hay largas temporadas de lluvia que despiertan la nostalgia [...]. La lluvia, el fuego, el agua, la nieve, la escarcha y los campos son elementos del ambiente natural en que vivimos, son —si se quiere—, *una verdad de vida*.¹¹

Tarkovski rechaza, con razón, la reducción a pura alegoría de tales realidades, lo que no quiere decir que haya que contemplarlas solo en su literalidad (el arte, lo quiera o no, por su misma naturaleza tiende a lo simbólico). Lo que no hay son símbolos unívocos, que anulen la presencia de las cosas: «No escondo ante el espectador intenciones especiales ni me dedico a jugar con él. Le muestro el mundo tal como a mí me parece, en su máxima expresividad y precisión».¹² Hay un continuo demorarse de la cámara en las sustancias materiales, también (y, sobre todo) en lo dañado, lo roto. De ahí la inesperada atención a la chatarra, a la basura: son esa forma más humilde de las ruinas —otra constante en Tarkovski—, que dan testimonio del tiempo, pero también de la presencia del ser humano en medio de un mundo experimentado como enigma. El propio cineasta, al negar el simbolismo en sus películas, no puede evitar reconocer lo que tienen esas presencias de preferencias personales, vinculadas al recuerdo (el mundo rural ruso, el paisaje de la infancia como referentes). Sentir es también sentirse, sentirse sintiendo y formando parte de un mundo: tal es la enseñanza recurrente en Zambrano y su sentir originario. Y en ese emerger de lo real no cabe apresurarse, separar demasiado rápido vivencia y delirio: hay también un germen de realidad en lo soñado, en lo que ha sido o va a ser, o podría haber sido, «pues que nada de lo que, como real, llega al corazón humano debe ser anulado ni mandado fuera, o dejado a la puerta; nada real debe ser humillado, ni tan siquiera esas semirrealidades que revolotean en torno del espacio viviente del corazón».¹³

Tarkovski comparte con Zambrano un interés por la pintura, si bien el cineasta rechaza la equiparación sin más entre el arte pictórico y el cinematográfico. Un buen ejemplo de esto es, desde luego, *Andréi Rublev*, protagonizada por el artista que da título a la película, pero donde la pintura no alcanza todo su protagonismo sino en las imágenes finales, las únicas en color, que parecen así independizarse del resto, en contraste con toda la oscuridad que ha atravesado Rublev para llegar a pintar su obra maestra. En una de las secuencias, se produce un sorprendente (y ya célebre) *raccord*: unas escenas de gran violencia dan paso de pronto a un plano sobre el agua, sobre la que se derrama leche (en lugar de la esperada mancha de sangre), para a continuación hacernos contemplar una mano que arroja pintura sobre la pared blanquísima de un templo, casi como un acto anacrónico de expresionismo abstracto, donde de nuevo la sangre se

nos hurta y se nos hace evidente. ¿Cómo no pensar en el ensayo de Zambrano, «La destrucción de las formas», en el que la pensadora vincula algunas derivas del arte moderno con la crisis de la civilización y de lo humano? No olvidemos que Tarkovski insistirá en el carácter no arqueológico de su película, puesto que el pasado no puede recuperarse sino como presente. La crisis de Rublev corresponde a las circunstancias de su tiempo histórico, pero su lectura desde un hoy invita a proyectarse sobre las angustias del artista moderno. Al leer esta descripción sobre las imágenes de la pintura contemporánea, nos parece tener ante los ojos algunos de esos planos en los que Tarkovski se detiene en deshechos mojados, en unos restos sumergidos en el agua, entregados ya a la disolución o al óxido, cuando no el extraño paisaje del planeta Solaris en la película del mismo título:

Estamos en la «noche oscura de lo humano» [...] el mundo vuelve a estar deshabitado. Son los paisajes lunares: tierras secas y blancuzcas, paisajes de ceniza y sal [...]. Y es también el desierto y la extensión sin término. Y los residuos de lo humano; objetos gastados por el uso: zapatos viejos, cepillos sin cerdas, cajas irreconocibles de cartón, todo deshecho. Y es lo más humano, pues al fin lleva su huella, huella que hace patente el eclipse y la tristeza, como si sólo esas cosas sin belleza alguna llorasen al huésped ido.¹⁴

Pasión por las formas, que se revela en lo informe, nostalgia de la tierra, que es también una nostalgia de lo humano, patente en la pintura. Pero si el autor de *Stalker* insiste en la diferencia de esta última manifestación artística con el cine, es porque en la pantalla se introduce un elemento fundamental, del que carece el cuadro: el tiempo. La duración del plano tarkovskiano responde a esa fascinación por recoger el tiempo vital, por dejarle aposentar en su propia duración (a contrapelo del cine comercial, y de nuestra propia cultura visual, que ha expulsado del cine el tiempo de la vida y su ritmo lento): «Pues una imagen cinematográfica solo será realmente “cinematográfica” —entre otras cosas— si se mantiene la condición imprescindible de que no sólo viva en el tiempo, sino que también el tiempo viva en ella, y además desde el principio, en cada una de las tomas».¹⁵

De esta manera, el cine nos ofrece, según Tarkovski, la posibilidad de modelar la temporalidad, al modo de un escultor, para, en la medida de lo posible, adentrarse en «las cualidades interiores, morales, inmanentes del tiempo».¹⁶ Pues ese esculpir el tiempo en que se fundamenta el arte cinematográfico no consiste en una manipulación sin más (lo que nos acercaría a determinadas formas de cine comercial que el director detesta), sino en un intento de acompañarlo en sus ritmos propios, hacerlo de algún modo visible, pero comprendiéndolo desde dentro. De esta manera, no muy lejos de Zambrano, el tiempo se revela como una cualidad esencial de lo humano. En esos bloques de tiempo que quedan fijados en la

14. Zambrano, María, «La destrucción de las formas», *Algunos lugares de la pintura*, en *Obras completas IV*, tomo 2, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2019, pág. 185.

15. Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, *op. cit.*, pág. 87.

16. *Ibidem*, pág. 76.

17. Zambrano, María, *El sueño creador*, en *Obras completas III*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2011, pág. 1025.

18. Deleuze, Gilles, *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*. Buenos Aires: Cactus, 2018, pág. 723.

19. *Ibidem*, pág. 741. Deleuze comenta, con cierta sorna, que ese medio tiene que ver con una pregunta («¿Qué es Rusia?»), y añade: «Los rusos son los únicos que han erigido la pregunta por su país en pregunta metafísica» (*Idem*). Podríamos añadir: y los españoles (sospecho, por otra parte, que rusos y españoles no somos los únicos que hemos convertido en una obsesión la pregunta por la identidad nacional). Recordemos, de paso, que los primeros atisbos de una razón poética en Zambrano tienen que ver en parte con la búsqueda de un estilo de pensamiento específico de la cultura española, una forma de aproximarse a la realidad que (más allá de la opinión que nos merezca) constituye, curiosamente para Tarkovski, un rasgo común de españoles a los que admira, como Buñuel, Cervantes o Goya: «odio a todo esquema enemigo de la vida, a un exprimir los cerebros frío y descorazonado. De su óptica destierran [...] todo lo que no tiene una referencia viva al hombre» (Tarkovski, A., *Esculpir en el tiempo*, *op. cit.*, pág. 70).

20. Escribe Antolín Sánchez Cuervo, en una evidente alusión a *Delirio y destino* de Zambrano, sobre *El espejo*: «Algo de "delirio" y de "destino" tiene esta película autobiográfica en la que confluyen múltiples tiempos» («¿Un género menor? Los sueños y el cine», *Aurora*, 22, 2012, pág. 103).

pantalla, la corriente del devenir queda, en cierto modo, salvada, conservada, pero ahí nos surge una suerte de paradoja, que vuelve a aproximarnos a la concepción zambranianiana del cine como sueño. Recordemos una de las tesis principales de *El tiempo y los sueños*: el sueño nos sumerge en la atemporalidad y revela, por contraste, la centralidad del tiempo. «Tenemos así una especie de ecuación: tiempo, libertad, realidad, válida tanto para el sueño como para vigilia».¹⁷ De este modo, podría parecer que en el cine (al modo de los seres fantasmales que repiten los mismos gestos una vez y otra vez en *La invención de Morel*, de Bioy Casares) se produce una suerte de eternidad: la de un tiempo fijado y reproducible, no modificable, y, por tanto, en cierto sentido (como en el soñar) un no-tiempo. Y, sin embargo, al hilo de otra tesis zambranianiana, la de la multiplicidad de los tiempos, la temporalidad se mueve en múltiples direcciones y estratos. ¿No será entonces el sueño lúcido del cine una forma de explorar esas otras capas de la temporalidad, de liberar en esos fragmentos congelados de vida que corren el riesgo de bloquear la corriente, de convertir en agua estancada el flujo del vivir? Sin pretender agotar su sentido (ni negar tampoco su peso como pura materialidad), vienen a la memoria las imágenes constantes del agua en esta filmografía (y no solo imágenes, puesto que el rumor del agua, o el simple sonido de una gota, puede servir para evidenciar el imperceptible paso del tiempo en una escena que parezca estática). Deleuze ha hablado de una imagen-cristal, en la que la aparente fijeza de la superficie esconde un circuito interrumpido entre el presente y su pasado: «la imagen virtual deviene actual y la imagen actual deviene virtual».¹⁸ El filósofo francés encuentra precisamente en Tarkovski un ejemplo destacado de este tipo de imagen:

Un film como *El espejo* está hecho de un cristal giratorio, que ustedes pueden, a elección, captar como de dos caras o cuatro caras, bifaz o cuatrifaz. Bifaz son las dos mujeres, la madre del protagonista y la mujer del protagonista. El protagonista, por su parte, está fuera de campo. No hay más que dos caras. Pero también es un cristal de cuatro caras, si hacen intervenir [a] las dos parejas: la madre del protagonista y el niño que el protagonista ha sido; la mujer del protagonista y el niño que el protagonista tiene con esa mujer.

Y no es un cristal muy sólido. Incluso en las casas transpira la humedad en Tarkovski. Están las bellas imágenes de la mujer que se lava los cabellos contra una pared que está chorreando completamente, siempre llueve en las casas, etc. Es cristal, pero apenas extraído de su estado líquido.¹⁹

Desde luego, en *El espejo* el pasado retorna una y otra vez,²⁰ como ocurre con la «resurrección» de la mujer en *Solaris* y, ya desde el título, en *Nostalgia*. El propio director parece otorgar al pasado una realidad mayor que al presente:

Se suele decir que el tiempo es irrecuperable. Esto es cierto en cuanto que —como se dice— no es posible desandar lo andado, recuperar el pasado. Pero ¿qué significa «pasado», cuando para toda persona lo

pasado encierra la realidad imperecedera de lo presente, de todo momento que pasa? En cierto sentido, lo pasado es mucho más real, o por lo menos, más estable y duradero que lo presente. Lo presente se nos escapa y desaparece, como el agua entre las manos [...]. El tiempo que hemos vivido queda fijado en nuestras almas como una experiencia forjada en el tiempo.²¹

Y, sin embargo, la huella del pasado en Tarkovski parece arrastrar siempre una deuda. No es una simple nostalgia de un tiempo feliz, sino más bien el retorno a un lugar enigmático, tal vez a un laberinto. Afirma Zambrano en *Los sueños y el tiempo*: «Queda lo no elegido por la claridad de la conciencia fuera del tiempo, bajo el tiempo, en los infiernos de la temporalidad sin tiempo, allí donde el no haber tiempo es una verdadera, radical[,] privación. De allí serán sacados por la actividad mediadora que es el soñar».²²

El sueño del cine como descenso a los *infiernos* de un pasado no del todo sucedido y, sin embargo, todavía actuante en el presente. La ruina, tan presente en Tarkovski, es leída así en *El hombre y lo divino*: «Tiempo de un pasado que lo sigue siendo, que se actualiza como pasado y que muestra, al par, un futuro que nunca fue [...]. Y padecemos un futuro que nunca fue presente».²³

La gran ironía de *Solaris* es que nos conduce a un lejano planeta para encontrar allí la casa del padre (y de la madre). Por ello, *Solaris* (como hará, en otro sentido, *Stalker*) rompe con los presupuestos de la ciencia ficción: no es un viaje al futuro, sino al pasado. La casa a la que se vuelve no protege de la lluvia, parece más intemperie que refugio. Habrá que decir con Deleuze: «¿qué zarza ardiente [tema perpetuo en Tarkovski, la zarza ardiente] qué fuego será capaz de enjugar esta tierra húmeda?». ²⁴ Zambrano rechazaría, sin duda, una interpretación edípica (a la que no puede reducirse, desde luego, una obra tan compleja), pero tampoco podemos negar lo obvio: no es casual que la misma actriz interprete a la madre y a la esposa en *El espejo*, por más que el propio director nos indique que dicha idea no formaba parte del plan original. El agua parece convocar, por momentos, la huella de lo femenino, y aun de lo materno²⁵ (insisto: sin pretender agotar con ello las resonancias simbólicas del agua, ni su poderosa literalidad). Los (anti)héroes de Tarkovski tienen que cruzar a menudo las aguas (verdadera Estigia para el Gorchakov de *Nostalgia*, que atraviesa una piscina mientras porta un elemento, el fuego, en apariencia antitético). Aguas que evocan a un tiempo la vida y la muerte, lo permanente y el devenir, lo celestial y lo infernal: «Las aguas: cielo-infierno [...]. El agua cielo-infierno es la vida [...]. Pues todo está en un cielo. No hay infierno que no sea la entraña de algún cielo».²⁶

Esas casas rebosantes de humedad son, a menudo, el escenario de un pasado que insiste. Asumir el pasado zambranianamente implica descender a lo oscuro para liberar posibilidades de ser. Quizá el gesto

21. Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, op. cit., pág. 77.

22. Zambrano, María, *Los sueños y el tiempo*, en *Obras completas III*, op. cit., pág. 893.

23. Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, en *Obras completas III*, op. cit., pág. 258.

24. Deleuze, Gilles, *Cine III*, op. cit., pág. 741.

25. Compartamos o no su interpretación lacanianiana, es difícil no estar de acuerdo con Žižek en la sensación de que la mujer no acaba de encontrar su lugar en el universo tarkovskiano, más allá de su papel como madre (Žižek, Slavoj, «*Lacrimae rerum*». *Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Barcelona: Debate, 2006, págs. 113-142).

26. Zambrano, María, *Claros del bosque*, op. cit., pág. 155.

27. Chion, Michel, *Andréi Tarkovski*. Madrid: Cahiers du Cinéma / El País, 2008, págs. 57-58.

28. *Ibidem*, pág. 57.

ritual en *Sacrificio*, más allá del significado obvio, pueda leerse también en ese sentido: incendiar la casa, asociada a la niñez, tal vez le permita a Alexander (cuya personalidad tiene ciertos rasgos infantiles) dejar por fin paso a quien debe ocupar su lugar según el curso natural de la existencia. Puede asumir así su papel como padre y aceptar que el futuro pertenece al hijo, que recupera al fin la palabra (significativamente, la película se cierra con la dedicatoria del director a su propio hijo).

Con todo, resulta innegable que Tarkovski echa mano del cine para dar cuerpo a sus obsesiones, y no lo es menos que plantea preguntas que van mucho más allá de sus vivencias personales, pues ya desde *La infancia de Iván*, la cámara retrata un mundo dañado, lleno de dolor y de violencia. Del mismo modo, sería erróneo hacer una lectura exclusivamente rusa de sus películas, por más que la pregunta por la identidad nacional esté siempre ahí. *Sacrificio* —con la que un Tarkovski ya amenazado por el cáncer cierra su obra— refleja el miedo colectivo a una guerra tan destructiva que puede ser la última: probablemente no sea casual que Otto regale a Alexander por su cumpleaños un viejo mapa de Europa, esa misma Europa cuya agonía dio título a uno de los trabajos de Zambrano. El cineasta comparte también con esta la preocupación, cuando no la angustia, ante un mundo escindido, cuyas grietas se dejan entrever en el propio sujeto. La extraña suma «I + I = I» que aparece escrita en los muros de la casa de Domenico en *Nostalgia* expresa esa añoranza de una unidad perdida. A poco que reflexionemos, vemos cómo la obra de Tarkovski está atravesada por una serie de dualidades, que parecen responder a un antagonismo y que, sin embargo, apuntan a una copertenencia misteriosa, que anticipa una posible reconciliación: la naturaleza y lo humano, la razón y la fe, la palabra y el silencio, lo masculino y lo femenino, el agua y el fuego, la casa y la intemperie, el presente y el pasado, lo sólido y lo líquido, el plano individual y el plano histórico-colectivo, lo horizontal y lo vertical...

Me interesan ahora especialmente los dos últimos pares, con relación también a algunos motivos zambranianos. Como ha señalado Michel Chion, el «travelling lateral», junto con un «cuestionamiento de la jerarquía figura-fondo»,²⁷ son elementos básicos del estilo tarkovskiano: hay así, pese al espiritualismo evidente del creador, una suerte de materialismo que actúa como contrapeso, un realismo en el sentido que Zambrano da a estos términos en su acercamiento a la tradición literaria y pictórica española. El juego con la profundidad de campo y la duración de los planos nos sitúa ante una visión espacio-temporal para la que no hay nada insignificante. Se invita al espectador a mirar, a demorarse en los más mínimos detalles, a dilatar su propia experiencia de lo real. Y, sin embargo, junto con esa horizontalidad que acentúa la cámara («perpendicular a la profundidad de la pantalla»²⁸) hay una tensión evidente con un eje vertical, de tal manera que se podría decir que el arquetipo subyacente dibuja una cruz, en el que la verticalidad aparece casi borrada. El caso más

evidente lo encontramos en *Sacrificio*, donde esa tendencia hacia la horizontalidad encuentra en la última secuencia (con el niño mirando hacia arriba y la cámara que va subiendo por el árbol seco) un sugestivo contraste. Pienso también en los muros del templo en *Andréi Rublev*, que parecen crecer hacia arriba, en esos bosques rusos donde los troncos apuntan hacia la luz, pero sobre todo en algunas secuencias en las que resulta especialmente llamativo el deseo de escapar de la horizontal terrestre: en el sueño de vuelo con que se abre *La infancia de Iván* (y como contrapartida, el sueño del pozo), el vuelo y la caída con que también se inicia *Andréi Rublev*, la imagen onírica de un cuerpo levitando en *El espejo*, la pareja que también se eleva sobre la cama en el encuentro sexual de *Sacrificio...* El lector de Zambrano probablemente evoque la imagen de la cruz como símbolo trágico de la historia sacrificial:

La historia apócrifa asfixia constantemente a la verdadera, esa que la razón filosófica se afana en revelar y establecer, y la razón poética en rescatar. Entre las dos, como entre dos maderos, sufren un suplicio las víctimas propiciatorias de la humana historia. Y que en el símbolo de la cruz podemos encontrar el eje vertical que señala la tensión de lo terrestre hacia el cielo, como la línea más directa de influjo del cielo sobre la tierra [...]. Mientras que en el eje horizontal paralelo al suelo terrestre, en el que el mismo suelo se alza y aprisiona los brazos abiertos, encontramos el signo de la total entrega del mediador: de esa entrega completa de su ser y de su presencia [...].

Mas la historia apócrifa se encarga de que tal figura, sin dejar de ser una cruz, se desfigure y sea un aspa [...]. A la víctima fijada en ella se la hace girar, ir recorriendo todas las posibles posiciones según el viento que corre [...]. Y si se queda quieta el aspa, tiene la figura de una equis, es decir, de una incógnita.²⁹

Por más que lo histórico aparezca en un segundo plano, el laberinto en el que se encuentran los personajes de *El espejo* no es ajeno ni a la guerra ni a la realidad política del régimen soviético.³⁰ Tampoco es ajeno a su tiempo Andréi Rublev, quien acaba llevando a cabo su obra maestra, a pesar de la historia (o tal vez, a causa de esta), como si en ese elevarse a lo divino existiera la respuesta al sufrimiento de tantas víctimas.

Ahí, en ese conflicto entre la dinámica histórica y el individuo, cobra todo su sentido el motivo del sacrificio con todas sus ambigüedades (heredadas, tanto en el caso de Zambrano como en el de Tarkovski, del cristianismo, para el que la muerte en la cruz, acto sacrificial por excelencia, se presenta al mismo tiempo como ofrenda que pone fin a todos los sacrificios). Filósofa y cineasta desconfían de toda razón histórica que necesita manchar de sangre su propio altar, pero al mismo tiempo parecen asumir la paradoja de que solo la disposición al sacrificio individual —como acto ético no exigido a los otros, sino a uno mismo— puede restaurar la piedad y romper con una dinámica civilizatoria que parece llevarnos al desastre:

29. Zambrano, María, *La tumba de Antígona*, en *Obras completas III, op. cit.*, pág. 1119.

30. En este sentido, no es tan episódica, como podría parecer, la presencia ocasional en la película de exiliados españoles y su recuerdo de la Guerra Civil (véase, al respecto, Mouríño, José Manuel, *op. cit.*, págs. 73-82).

31. Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, *op. cit.*, pág. 238.

32. Žižek, Slavoj, «*Lacrimae rerum*», *op. cit.*, pág. 139.

Porque uno de los aspectos del retorno de la persona a una vida normal, llena de espiritualidad, es su actitud frente a sí mismo: o se vive la vida de un consumidor dependiente de los desarrollos tecnológicos o materiales en general, entregado ciegamente al supuesto progreso, o se reencuentra la propia responsabilidad interior, que se dirige no solo hacia uno mismo, sino también hacia los demás. Es aquí, en ese paso consciente a la responsabilidad y a lo que sucede en ella y con ella, donde se hace posible lo que solemos llamar «sacrificio», la realización de la idea cristiana del entregarse a sí mismo. Si lo tomamos en sus últimas consecuencias, deberíamos decir que una persona que no sienta (aunque sea en términos muy modestos) la capacidad de entregarse por una persona o una cosa, ha dejado de ser persona.³¹

Aunque las implicaciones éticas están claras, lo cierto es que el acto sacrificial (en *Nostalgia* y, desde luego, en *Sacrificio*) acentúa una dimensión ritual, religiosa, pero también mágica, que revela una desconfianza en las propias fuerzas del ser humano. Hay una apelación, casi desesperada, hacia una presencia divina que, por otro lado, no acaba de manifestarse. Tanto Tarkovski como Zambrano sugieren la necesidad de trascender ese plano puramente horizontal, en el que se desarrolla lo terrestre. ¿No hay ahí un riesgo evidente de un espiritualismo que da la espalda, demasiado pronto, a la complejidad de lo real? ¿O incluso de cierto voluntarismo, especialmente evidente en los personajes de Tarkovski (el Stalker, Domenico en *Nostalgia*, Alexander en *Sacrificio*...) que, tal vez, más que creer, *quieren creer*?

Lo convincente del arte de Tarkovski está, sin embargo, en que nunca se nos presenta la salida mística como algo fácil o al alcance de la mano. En este sentido, hay también una cercanía con otra imagen de Zambrano, la de la aurora, que cada día intenta, con el amanecer, abrazar luz y sombra, sin acabar de conseguirlo. Así, la luz una y otra vez debe caer en la errancia, en sus propios infiernos, sostenida solo por una esperanza trágica, una esperanza paradójicamente desesperada. Como ha recalcado Žižek:

Lo que eleva a Tarkovski por encima del oscurantismo religioso barato es el hecho de que priva a este acto sacrificial de cualquier «grandeza» práctica y solemne, y lo presenta como un acto torpe, ridículo (en *Nostalgia*, Domenico tiene dificultades para encender el fuego que va a matarle, y la gente que pasa no hace caso de su cuerpo en llamas; *Sacrificio* termina con un ballet cómico de enfermeros corriendo tras el héroe para llevarle al asilo, en una escena filmada como si fuera el juego infantil del escondite).³²

En efecto, el gran acto ritual de *Sacrificio* culmina con una escena casi chaplinesca, como de cine mudo, mientras que, en la autoinmolación de Domenico, el aparato de música se atasca y no podemos escuchar la *Novena sinfonía* de Beethoven, la cual daría una apariencia de sublimidad al acto. En la primera de las películas mencionadas, queda en el aire la duda planteada por el propio Alexander: ¿si todos los días arrojara un vaso de agua a un inodoro a la misma

hora, se convertiría en un rito? ¿Basta la repetición para convertir algo en un ritual? ¿Y qué lo diferencia entonces de una expresión neurótica? Hay en el cine de Tarkovski una añoranza por espacios sagrados y tiempos sagrados, pero ¿el rito no implica una comunidad? ¿No hay una impotencia repetida en el sacrificio probablemente inútil de Alexander, en el empeño de Gorchakov por cruzar con una llama encendida una piscina (para más inri, vaciada)? ¿El cuidado del Stalker por no pisar fuera de la ruta es algo más que un juego pueril, o peor, no revela el enfermizo temor de un obsesivo-compulsivo? La Zona vuelve a expresar la ambigua realidad de lo sagrado, ya palpable en el ritual de *Sacrificio*: ¿el espacio es sagrado por lo que contiene o, por el contrario, es el hecho de trazar un perímetro lo que convierte en sagrado lo que ocurre dentro de él? Por todo ello, *Stalker* es una película tan perturbadora, porque arroja una duda sobre la propia naturaleza del cine: ¿lo que graba la cámara, por insignificante que sea, no se convierte por el mero hecho de ser grabado en algo memorable? ¿La cámara revela la grandeza de lo pequeño, de lo humilde, o sueña una impostura? *Stalker* constituye, en gran medida, una obra maestra porque en ella Tarkovski ha sido capaz de expresar al mismo tiempo la fuerza de la fe y la sospecha de que la fe funciona como una suerte de alucinación colectiva (si bien cabe también leerla como una suerte de apuesta a lo Pascal o a lo Kierkegaard o, incluso, en una línea más afín a Zambrano, como una noche oscura del alma, donde el silencio de Dios es una forma paradójica de manifestación de lo divino).

Sea como sea, resulta aquí fundamental la figura del Stalker, que cabe relacionar, como hace Žižek, con «una larga tradición rusa que encuentra su mejor ejemplo en el “idiota” de Dostoievski de la novela del mismo título».³³ Es sabido que Tarkovski pensó llevar al cine esta novela (cuyo final le había impresionado vivamente) y ello ha dejado huella en su filmografía (en *Sacrificio*, nos enteramos como de pasada de que Alexander, cuando todavía era actor, interpretó al príncipe Mishkin). El personaje del simple, del ingenuo, del loco, también del niño —todavía en camino hacia la racionalidad adulta—, se repite, como un arquetipo, con diversas variaciones, en no pocas películas de Tarkovski, incluida *Stalker*, en la que el «caballero de la fe», por citar la expresión de Kierkegaard, es un «simple» (nos lo dice su propia mujer) que, sin embargo, tiene suficiente fuerza de convicción para arrastrar a la Zona al Escritor y al Científico. En ello, hay, claro, una crítica del racionalismo (ya presente en *Solaris* y no muy alejado de la búsqueda zambraniana de una razón poética), pero también una constatación de la dificultad de que el misterio se abra paso en un mundo en el cual los *bienaventurados* (en el sentido que da Zambrano a este término) suelen pasar por dementes o malditos.

Resulta ineludible comparar esta presencia con la reflexión sobre el «idiota» tal y como aparece desarrollada en *España, sueño y verdad*.³⁴

33. *Ibidem*, pág. 140.

34. Zambrano, María, *España, sueño y verdad*, en *Obras completas III, op. cit.*, págs. 777-787.

35. Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, *op. cit.*, pág. 248.

36. Chion, Michel, *Andréi Tarkovski*, *op. cit.*, pág. 31.

37. Zambrano, María, *España, sueño y verdad*, *op. cit.*, pág. 785.

Es cierto que el idiota de Zambrano (que toma como modelo los bobos de Velázquez) nos presenta una situación más radical: aquel ser desprovisto casi por entero de racionalidad y de palabra, los dos elementos que el humanismo y la Ilustración consideran los rasgos más propios de lo humano, y a quien, sin embargo, no podemos excluir de la humanidad si no queremos a su vez autoexcluirnos. Ese desafío que constituye el idiota revela, paradójicamente, el estado naciente siempre de la persona y, con ello, del lenguaje. De ahí que, pese a las diferencias, tanto en Zambrano como en Tarkovski el tema del idiota esté asociado a la mudez. Son innumerables los ejemplos de mudez, temporal o constante, voluntaria o involuntaria, en las películas del ruso: en *Andréi Rublev* convive el voto de silencio de Andréi con el mutismo de la «idiota»; en *Sacrificio* es Alexander el que se impone callar, mientras que su hijo no puede hablar temporalmente debido a una operación...

Hay en Tarkovski una cierta autonomía entre la imagen y el sonido, tal vez aprendida de su admirado Bresson, pero que, en el caso del diálogo, adquiere caracteres especialmente llamativos: no solo porque evita el recurso mecánico al plano-contraplano, sino también porque, a menudo, la palabra aparece en apariencia desligada de toda acción, y, sin embargo, puede convertirse en el principal motor dramático, cuando no en el único. Pensemos en *Stalker*, donde la realidad de la Zona es creada, en buena medida, por las palabras del guía. El propio Tarkovski ha hablado del poder de las imágenes «en nuestro tiempo en el que la palabra ha perdido su dimensión mágica, admonitoria. Las palabras se van degradando cada vez más hasta ser sólo sonidos huecos, no significan ya —esta es la experiencia de Alexander—, nada más».³⁵ Como ha afirmado Chion, «el cine de Tarkovski, lejos de reducir la palabra a un vano sonido, pretende devolverle su fuerza y su sentido. El mutismo no es un escarnio al lenguaje, sino un medio de resucitarlo».³⁶ El silencio es el infierno de la palabra y también su cielo, su lugar de renovación, su aurora. Así, el silencio infernal-paradisíaco del idiota: «El silencio que priva y suspende y que es como un lazo que fija en la quietud al ánimo y al entendimiento; que llena el corazón como ninguna palabra o música».³⁷ Los silencios tarkovskianos tienen mucho de expectativa, de anhelo de un lenguaje que no sea ya instrumento de mentira o de violencia, sino lugar de revelación. Es preciso que un niño, como el hijo de Alexander, repita las viejas palabras que perdieron su sentido para darles nueva vida, para volver a ese lugar inicial, iniciático, de la Palabra, donde la pregunta es casi una respuesta: «En el principio era el Verbo. ¿Por qué, papá?».



Andrea Luquin Calvo

Universidad Internacional de Valencia
(VIU)
andrea.luquin@campusviu.es
ORCID: 0000-0002-9930-1350

Recepción: 29 de julio de 2021
Aceptación: 6 de octubre de 2021

Aurora n.º 23, 2022, págs. 46-56

*Amparo, agonía y fracaso de un payaso:
María Zambrano ante el espejo filmico
de Charles Chaplin*

*Empara, agonia i fracàs d'un pallaso:
María Zambrano davant el mirall
filmic de Charles Chaplin*

*Protection, agony and failure of
a clown: María Zambrano facing
Charles Chaplin's filmic mirror*

A Helena Navarro González

Resumen

El presente texto aborda, a partir del artículo «Charlot o el histrionismo» de María Zambrano y sus conexiones con otras críticas filosóficas sobre el cine de Chaplin, el amparo, la agonía y el fracaso del sujeto moderno. Este se personifica a través del payaso Chaplin/Charlot, que funciona como espejo filmico desde donde Zambrano realiza no solo una interpretación de este personaje, sino también una crítica al pensamiento y a la construcción de la identidad del sujeto.

Palabras clave

Chaplin, identidad, cine, payaso, filosofía.

Resum

El text present aborda, a partir de l'article «Charlot o l'histrionisme» de María Zambrano i les seves connexions amb altres crítiques filosòfiques sobre el cinema de Chaplin, l'empara, l'agonia i el fracàs del subjecte modern. Aquest es personifica a través del pallaso Chaplin/Charlot, que funciona com a mirall filmic des del qual Zambrano no tan sols fa una interpretació d'aquest personatge, sinó també una crítica al pensament i a la construcció de la identitat del subjecte.

Paraules clau

Chaplin, identitat, cinema, pallaso, filosofia.

Abstract

This paper is based on Maria Zambrano's article "Charlot o el histrionismo" and its connections with other philosophical critiques of Chaplin's films, aiming to show the protection, the agony and the failure of the modern subject that is characterized in the clown Chaplin/Charlot like a filmic mirror. Zambrano makes not only an interpretation of this character, but also a critique of the thought and construction of the identity.

Keywords

Chaplin, identity, cinema, clown, philosophy

Un hombre con bombín y bastón en el cine (y en la filosofía)

El cine (y la fotografía), como señalaba Walter Benjamin, lo transfiguró, lo trastocó, todo: es «el arte de nuestro tiempo»,¹ porque, a diferencia de la pintura o la escultura, «desde su comienzo manifestó su vocación de fijar la cara de lo humano».² Un rostro que parece borrarse en el mundo dominado por la técnica; una existencia que, envuelta en la nostalgia por no encontrarse en el mundo³ de la razón instrumental, logra reconfigurarse en el arte cinematográfico. El cine, así, «nació en el momento en que la vida humana occidental entraba en una época dramática»⁴ (en una Europa que ve en el cine su epitafio o su acta de madurez⁵ y, quizá, también su agonía⁶), para mostrarnos no solo la conceptualización del mundo, sino también la pauta de esa «vida múltiple, de mil rostros, sorprendida, analizada en su ritmo, perseguida en sus nimios gestos fugitivos»⁷ que el ser humano está tan necesitado de reencontrar. Por ello, para Zambrano, es la que quizá sea la menos abstracta de las artes por tener en la realidad concreta su «materia» y la que más permite, por los medios de los que se vale, «la liberación de la mirada y aún de los sueños», y muestra no solo el rostro humano, sino también el del mundo.⁸ Así, el cine se revela como el arte «a imitación de la vida»,⁹ donde somos como la cámara que proyecta sobre un fondo blanco nuestra vida, con sus luces y sombras, en busca de su significado.

De esta forma, la historia y teoría de los comienzos del cine es inseparable de la reflexión sobre el sentido de ese nuevo arte surgido de la técnica producto de la cámara —ese ojo mecánico de Vertov que se convierte, para Zambrano, en «un sentido más, un sentido analítico, descubridor de un tiempo nuevo y de nuevas dimensiones»—,¹⁰ pero también de la reflexión sobre el sentido de aquello que se proyecta en la pantalla. El cine es capaz de mostrar y dar cuerpo tanto a nuestras ilusiones e invenciones, como a nuestros propios monstruos, pues está fabricado no solo de luces (de la razón), sino también «con la materia misma de los sueños, con sombras»,¹¹ con aquello no revelado o que se ha ocultado a nuestra razón. Sombras que hacen aparecer nuestra «necesidad de ver, de imaginar, de hilar y deshacer ensueños».¹²

El cine cambió nuestra relación con el mundo y nuestro pensamiento al mirarlo, capturarlo y proyectarlo en una pantalla para crear un espejo filmico de nosotros mismos, y la reflexión sobre el significado de esa vida que muestra el arte cinematográfico será también inseparable, durante la primera mitad del siglo xx, de su discusión con una de sus figuras clave: Charles Chaplin. No solo los teóricos del nuevo arte entraron en diálogo con la obra de Chaplin: lo hicieron también algunos de los sociólogos y filósofos más relevantes de la época. Aunque el marco para comprender el arte cinematográfico puede ser diverso entre todos ellos (desde la posición revolucionaria de Walter Benjamin hasta su condena por parte de Theodor Adorno, para

1. «Ella lo alcanzó ya de mayor, era el arte de nuestro tiempo y lo amaba apasionadamente». Zambrano, María, *Delirio y destino*. Madrid: Mondadori, 1989, pág. 138. Zambrano cita también en este fragmento el primer verso de «Carta abierta» (*Cal y canto*, 1929) de Rafael Alberti: «Yo nací —¡respetadme!— con el cine».

2. Zambrano, María, «El cine como sueño» en *Las palabras del regreso*, Gómez Blesa, M. (ed.). Madrid: Cátedra, 2009, pág. 300.

3. Zambrano, María, «Nostalgia de la tierra», en *Algunos lugares de la pintura*, Iglesias Amalia (comp.). Madrid: Espasa-Calpe, 1991, págs. 15-22.

4. Zambrano, María, «El cine como sueño», *op. cit.*, págs. 300-301.

5. *Ibidem*, pág. 301.

6. Zambrano, María, *La agonía de Europa*. Madrid: Trotta, 2000.

7. Zambrano, María, «El cine como sueño», *op. cit.*, pág. 301.

8. Zambrano, María, *Delirio y destino*, *op. cit.*, pág. 138.

9. Zambrano, María, «El cine como sueño», *op. cit.*, pág. 302.

10. *Ibidem*, pág. 301.

11. *Ibidem*, pág. 300.

12. *Idem*.

13. Ayala, Francisco, «Charlot», en Ayala, Francisco, *El escritor y el cine*. Madrid: Cátedra, 1996, pág. 27.

14. Zambrano, María, «Charlot o el histrionismo», en Zambrano, María, *Islas*. Madrid: Verbum, 2007, pág. 162.

15. Arendt, Hannah, «Charles Chaplin: el sospechoso», en *Archipiélago: Cuadernos de Crítica de la Cultura*, 12, Madrid, 1993, pág. 61.

16. Eisenstein, Serguéi, «Carlitos “El pibe”», en Eisenstein et al., *El arte de Charles Chaplin*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973, pág. 119.

17. Zambrano, María, «Charlot o el histrionismo», *op. cit.*, pág. 160.

18. Arendt, Hannah, «Charles Chaplin: el sospechoso», *op. cit.*, págs. 61-64. Publicado originalmente en *Die Vwvberirgerne Tradition*, Suhrkamp, 1976, págs. 59-52.

19. Benjamin, Walter, «Chaplin, una mirada retrospectiva», en *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, (37), Valencia, Institut Valencià de Cinematografia, 2000, págs. 59-61. Publicado originalmente en *Die literarische We*, 8/21929 (año 5, núm. 6), pág. 2. Además de esta crítica realizada por Benjamin sobre un filme de Chaplin, debemos señalar las diversas alusiones a este en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, algunas eliminadas en las sucesivas ediciones de esta obra. En ellas, Benjamin considera los filmes de Chaplin entre los ejemplos más significativos del cine como nueva forma de arte.

20. Soupault, Philippe, «Charlie Chaplin», *Europe*, t. 18, núm. 71, París, 1928, págs. 379-402. Recordemos el interés que las vanguardias mostraron por el trabajo de Chaplin.

21. Kracauer, Siegfried, «Chaplin», *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, (37), Valencia, Institut Valencià de Cinematografia, 2000, págs. 55-57. Publicado originalmente en *Frankfurter Zeitung*, 6/11/1926.

quien el cine formaba parte de la «industria cultural»), entablar un diálogo con la obra de Chaplin se convirtió (y lo es aún hoy día) en un lugar de crítica ineludible para entender no solo el arte cinematográfico, esa «suma de sombras» que forma «la pauta de la vida» para Zambrano, sino también el propio sentido del pensamiento que se genera y muestra a través de ese espejo que es el cine. Así, este es, siguiendo a Gilles Deleuze, un instrumento filosófico, y por ello, una teoría del cine no ha de tratar solo del cine, sino que también ha de abordar el pensamiento propiciado por él. Y Chaplin es, como pocos lo son, un generador de pensamiento en las imágenes de sus filmes. Ese «hombre sobrante»¹³ para Francisco Ayala, de los espacios de la modernidad, con sombrero y bastón, «signos de elegancia subsistente», de bigote recortado, con «cuarteados zapatos» y un traje «de la indigencia desteñido por mil lluvias»,¹⁴ que mira a la cámara (al público y al mundo) encogiéndose de hombros y que simboliza en su huida de la policía o un matón, para Hannah Arendt, tanto al judío inocente como al vagabundo redentor del sujeto en la pantalla, es «un fenómeno de sorprendente belleza, único en nuestra modernidad», que lo ha convertido en la «figura más popular de los tiempos presentes».¹⁵

Por tanto, no es de extrañar que la figura de Chaplin sea un referente para toda una serie de teóricos cinematográficos, sociólogos y filósofos desde las primeras reflexiones sobre el cine, sea en pequeñas anotaciones o textos que pueden pasar inadvertidos dentro de su obra (como el caso de Arendt, Adorno o Zambrano, quienes no practicaron la crítica cinematográfica), o sea en extensas referencias (Benjamin). Muchos son los que, en algún momento, han posado los ojos en alguna de sus películas, y cada uno, a su manera, despliega un pensamiento crítico acerca del significado de ese juego de sombras y vida que realiza Chaplin en el cine. Cada uno se convierte en espectador de Charlot y, en su confrontación en la crítica cultural que realizan, dan paso a su propio pensamiento sobre un personaje que pasa de fenómeno de masas a convertirse en fenómeno estético y de pensamiento. Un espejo fílmico donde «la verdad eligió en Occidente a este pequeño hombre de aspecto ridículo para introducir en la categoría de lo cómico cosas de naturaleza bien distinta».¹⁶

Yo, Chaplin; yo, Charlot: vida y meditación del histrión

Si algo llama la atención en la mayoría de los textos de carácter filosófico que abordan la crítica a alguno de los filmes de Chaplin, es que trasladan su reflexión, casi de inmediato, al análisis de la propia figura de Charlot. El personaje se sobrepone al contenido específico del filme, que acaba convirtiéndose, como señala Zambrano, en un capítulo más de una obra¹⁷ que va tejiendo una especial reflexión filosófica. Así lo exponen trabajos como *Chaplin, el sospechoso* (1976),¹⁸ de Arendt; *Chaplin, una mirada retrospectiva* (1929),¹⁹ de Benjamin, reseña del artículo del escritor Philippe Soupault²⁰ sobre la cinta *The circus* (1928); *Chaplin* (1926), de Siegfried Kracauer;²¹ o

Dos veces Chaplin (1930-1964),²² de Adorno. El propio texto de María Zambrano «Charlot o el histrionismo» (1953)²³ lo hace: partiendo del filme *Limelight* (*Candilejas*, 1952), la pensadora se adentra en su propio diálogo con la figura de Charlot.

«Charlot o el histrionismo» es un texto de menor importancia dentro de la obra de Zambrano, a diferencia de su otro texto sobre cine «El realismo del cine italiano» (1952),²⁴ que se publicó de nuevo en el año de 1990 bajo el título «El cine como sueño».²⁵ Si bien el artículo de Zambrano sobre el neorrealismo italiano se convierte, para la autora, en su propia teoría sobre el cine, en el caso de la figura de Chaplin es imposible no vincular la reflexión que realiza Zambrano sobre el artista no solo con «El cine como sueño», sino también con otro texto de la autora, «El payaso y la filosofía» (1957),²⁶ que otorga, para Zambrano, la verdadera dimensión cinematográfica al personaje de Charlot. Es en «El payaso y la filosofía» donde volveremos a encontrar una nueva referencia a la figura de Chaplin, ahora inserta, además de en el cine, en la reflexión sobre el pensamiento filosófico respecto del sujeto y su representación.

El artículo sobre Chaplin nace, según señala la autora, del desconcierto producido en la crítica internacional por el último filme del artista, *Limelight*, donde el cómico se retira del papel de Charlot. Este «mostrarse para retirarse» que Zambrano encuentra como eje de la cinta (y que remite a su propio título *Limelight*, la luz del escenario, o *Candilejas*, como la línea de luces entre el escenario y las butacas, la luz sobre la interpretación) se convierte, para la pensadora, en la autoconciencia de Chaplin ante su personaje, ante su propia representación.²⁷ Y, por ello, considera que la obra debería ser identificada como una meditación sobre el histrionismo o, lo que es lo mismo, sobre la identidad, sobre la búsqueda de sentido del sujeto. Esa es la propia reflexión que Zambrano construye ante el cine de Chaplin: la del sujeto como ese personaje que se representa en los actos que conforman nuestra identidad; máscara sobre la cual proyectamos nuestra vida en el mundo y nos revelamos ante los otros.

En este sentido, es difícil trazar el límite entre el sujeto (Chaplin) y el personaje (Charlot, *The tramp*, identificado incluso como Chaplin persona-personaje). Así, ya en 1929 Benjamin, haciéndose eco de la opinión de Philippe Soupault, señalaba que «la relación de Chaplin con el cine no es en absoluto la del actor, ni mucho menos la de la estrella»,²⁸ dado que planteaba sus películas como una creación-composición total del director. Para Adorno, «se sabe lo diferentes que son el aspecto de la persona privada Chaplin y el del vagabundo en la pantalla»,²⁹ aspecto que, sin embargo, se unifica en su vivacidad y capacidad mímica. Así, al reunirse con el cómico (al que Adorno llama el «Chaplin empírico»), señala la sensación de «encontrarse ante una representación ininterrumpida» en una «incesante e

22. Adorno, Theodor Ludwig, «Dos veces Chaplin», *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, (37), Valencia, Institut Valencià de Cinematografia, 2000, págs. 63-67. Publicado en *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Fráncfort, Suhrkamp, 1967. La parte I apareció en *Frankfurter Zeitung*, 22/5/1930, y la parte II, en *Neue Rundschau*, año 75, núm. 3, 1964.

23. Publicado originalmente en *Bohemia*, año 45, 9, La Habana, 1/3/1953.

24. Publicado originalmente en *Bohemia*, año 44, 22, La Habana, 1/6/1952.

25. Publicado en *Diario 16*, suplemento *Culturas*, 17/2/1990, núm. 244. Este cambio de título no es gratuito, si tenemos presente que hasta 1965 no apareció *El sueño creador*, aunque la primera vez que Zambrano vincula al cine con el sueño se remonta a *Delirio y destino*, escrita en La Habana en 1952, en el capítulo 2 del apartado «La vuelta a la ciudad».

26. Zambrano, María, «El payaso y la filosofía», *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, 4, Barcelona, 2002, págs. 117-120. Publicado en *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, 2, abril-junio, México, 1957.

27. Los primeros cortometrajes centrados en el personaje de Charlot se produjeron en el año de 1914 (*Making a living*), aunque se considera que la película *The tramp* (1915) es el origen dramático del personaje. El cine de Chaplin centrado en Charlot se extenderá hasta mediados de los años treinta, cuando comienza la realización de cintas en las que algunos de sus protagonistas, aunque pueden ser similares a Charlot, poseen, como el propio Chaplin señalaba, una identidad diferente. Nos referimos a cintas como *The great dictator* (1940), *Monsieur Verdoux* (1947), *Limelight* (1952), *A king in New York* (1957) o *A countess from Hong Kong* (1967).

28. Benjamin, Walter, «Chaplin, una mirada retrospectiva», *op. cit.*, pág. 59.

29. Adorno, Theodor Ludwig, «Dos veces Chaplin», *op. cit.*, pág. 65.

30. *Ibidem*, pág. 66.

31. La comparación de Chaplin con el Quijote puede encontrarse en otro trabajo clásico de la época: Vilar, Pierre, «Le temps du Quichotte», *Europe*, 34, 1956, págs. 1-16. Según Vilar, ambos personajes critican los riesgos de la modernidad, desde su nacimiento, en el caso del Quijote, y en su apogeo, en el caso de Chaplin.

32. Zambrano, María, «Charlot o el histrionismo», *op. cit.*, pág. 161.

33. *Idem*.

34. *Idem*.

35. *Ibidem*, págs. 159-160.

36. *Ibidem*, pág. 159.

involuntaria transformación: esta es en Chaplin la utopía de una existencia liberada de la carga del ser-uno-mismo».³⁰

Zambrano tampoco logra separar al personaje de la persona, pero esta coincidencia se convierte, para la pensadora, en la clave de la meditación que realiza Chaplin sobre Charlot en *Limelight*. Esta va más allá de una especie de recapitulación de toda su existencia: Chaplin se desdobra en el protagonista del filme (Calvero), un payaso que le sirve para despojarse de la máscara de Charlot, es decir, de su propia máscara. Así, medita no solo sobre el sujeto Chaplin «empírico», sino también sobre el significado del personaje que es, que somos. Porque Charlot, a diferencia de otros personajes (como el Quijote,³¹ encontrado por Cervantes al final de sus días, nos dice la autora, «tras de su peregrinar entre miserias de todas clases»³²), ha existido paralelamente a Chaplin, es decir, lo ha *representado*.³³ Por ello, Zambrano se pregunta si el motor dramático del filme es el dolor de Chaplin al descubrir que solo ha sido un histrión. Porque Chaplin, a diferencia del mero actor que representa un personaje que no le es propio, «nos entrega una imagen de sí mismo, y juega con ella».³⁴ De esta forma, separado el sujeto Chaplin-Charlot en la figura de Calvero, el cómico realiza el «juego sutil, de arrojar la máscara histriónica de un personaje inventado en sustitución del suyo de siempre»³⁵ para ofrecernos su verdadero rostro. Por tanto, *Limelight* muestra en la pantalla una meditación sobre la existencia, enseñando el rostro de un sujeto cansado de su ser, Calvero, que mira hacia atrás la vida del personaje que hemos construido sobre aquel que somos, para reflexionar sobre el. Lo hace, además, en el cine: ese arte que es captura y espejo de la vida, que descubre las máscaras de la razón (sus luces) para revelar lo que ocultan (sus sombras).

Por todo ello, Zambrano considera que un mejor título para el filme de Chaplin habría sido *Vida del histrión*, porque el histrionismo, esa representación que hacemos en el mundo de lo que somos para revelarnos en él, es el tema abordado por el filme «desde la verdad de la vida humana».³⁶ De ahí que en *Limelight* estemos ante una meditación sobre el pensamiento y el sujeto que se muestra en el mundo bajo el personaje que erige. Y, por este motivo, se hace necesario descubrir el significado de ese personaje sobre el cual se medita, sobre quién es Chaplin/Charlot, el ser que se nos ha revelado, no solo en *Limelight*, sino también en muchas otras cintas para construir la representación de aquel que ha buscado ser.

El payaso y el hombre que agoniza en el payaso

En *Limelight* Chaplin/Charlot logra separarse, a través del personaje de Calvero, de sí mismo para, en la distancia, realizar una meditación sobre sí. Él es el histrión que juega con su propia imagen y lo hace, dirá Zambrano, porque es, ante todo, *un payaso*. El payaso, como el histrión, señala la pensadora, no incorpora personaje

alguno,³⁷ pues crea una imagen-máscara de sí mismo. Paradójicamente, para crearla, borra su propio rostro, blanqueándolo. Y, en este acto, logra la conciencia del sujeto sobre sí mismo al recrear su propia representación. De esta forma convierte su rostro «en un vaciado de la muerte, lo inmoviliza; la muerte está en él; la gran verdad».³⁸ Por ello, es Chaplin quien ha llevado a su máxima expresión el histrionismo y el arte del payaso, porque ha sido capaz de mostrarse a sí mismo: ha revelado la máscara (el personaje Charlot) y al sujeto de la máscara (Chaplin), no solo a través de otro payaso (Calvero), sino también a través del cine. Chaplin ha realizado, gracias al arte cinematográfico, esa suma de sombras que es esencia de la vida, la representación de la conciencia del sujeto, al reflejarla en otro blanco, que no es el del rostro del payaso, sino el de la pantalla. «Charlot fue el primero en saberlo», señala Zambrano, «en percibir que la rigidez y la imposibilidad de la muerte estaba ahí en pantalla y que la mímica era sobre ella la sombra».³⁹

Chaplin/Charlot convierte así su rostro en un vacío que reproduce el reino de las sombras. Más que un vacío, esa representación es, para Kracauer, un agujero: la figura de Chaplin es la negación y pérdida del «yo», de la identidad racional. Mientras que «los demás hombres tienen una conciencia de su yo y viven en el seno de las relaciones humanas», el sujeto que proyecta Chaplin/Charlot en sus filmes es, para Kracauer, «un agujero donde todo cae, donde lo que habitualmente va ligado a una totalidad estalla chocando contra el fondo y se deshace en sus propios pedazos».⁴⁰ En esos pedazos aparece «lo puramente humano[...] que de ordinario se ahoga bajo la superficie y no logra trasparecer a través de los pellejos de la conciencia de sí».⁴¹ Por ello, su personaje «debe necesariamente parecer cobarde, débil y cómico en cuanto que se ve proyectado entre los hombres».⁴² Esta dimensión abismal, que Adorno también encuentra en el «Chaplin empírico» es, para el pensador, lo que constituye la esencia del payaso «como si él proyectase en el mundo circundante su condición violenta y dominadora, y solo a través de esta proyección de la propia culpabilidad estableciese aquella inocencia que le confiere mayor violencia de la que tiene toda violencia».⁴³ Porque, además, el borrado de su propio rostro permite al payaso recibir bofetadas y burlas de esos otros sujetos que se ríen con él, incapaces de volverse contra su propia máscara. Con su juego de máscaras, el payaso hace evidente el propio juego que realizamos ante nosotros y los otros porque, como dirá Zambrano, «lo que la sociedad, las costumbres, en fin, eso que llaman “el Mundo”, nos exige es también una máscara».⁴⁴ Es, en el hueco de la máscara, desde donde habitamos el mundo. Por ello, «el payaso nos consuela y alivia de ser como somos, de no poder ser de otro modo; de no poder franquear el cerco que nosotros mismos ponemos a nuestra libertad. De no atrevernos a cargar con el peso de nuestra libertad, lo cual se hace sólo pensando. Sólo cuando se piensa se carga con el peso de la propia existencia y sólo entonces se es, de verdad, libre».⁴⁵

37. *Ibidem*, pág. 161.

38. *Idem*.

39. *Ibidem*, pág. 162.

40. Kracauer, Siegfried, «Chaplin», *op. cit.*, pág. 55.

41. *Ibidem*, pág. 56.

42. *Ibidem*, pág. 55.

43. Adorno, Theodor Ludwig, «Dos veces Chaplin», *op. cit.*, pág. 66.

44. Zambrano, María, «Charlot o el histrionismo», *op. cit.*, pág. 161.

45. Zambrano, María, «El payaso y la filosofía», *op. cit.*, pág. 120.

46. *Ibidem*, pág. 119.

47. Laurenzi, Elena, «El funámbulo y el payaso. Notas sobre Friedrich Nietzsche y María Zambrano», *Aurora: Papeles del Seminario María Zambrano*, 9, Barcelona, 2008, pág. 26.

48. Zambrano, María, «El payaso y la filosofía», *op. cit.*, pág. 120.

49. *Ibidem*, págs. 118-119.

50. *Ibidem*, pág. 119.

51. Zambrano, María, «Charlot o el histrionismo», *op. cit.*, pág. 162.

52. *Ibidem*, pág. 160.

53. *Ibidem*, pág. 162.

54. *Idem*.

Chaplin/Charlot mira a su propia existencia en *Limelight* y reafirma al payaso como «una de las formas más profundas de conciencia que el hombre haya alcanzado de sí mismo»,⁴⁶ pues permite mostrar y reírse del conflicto del pensamiento que ha de comprender el mundo y representar al sujeto. Esta conciencia y su conflicto se mimetiza, por parte del payaso, desde la tierra, de esa de la que se tiene tanta nostalgia. Porque el payaso, a diferencia del filósofo, «vive entre la gente, comparte la suerte de una atormentada humanidad y hace de ella la materia de su arte»,⁴⁷ permitiendo que el sujeto que lo observa alcance «la libertad que no goza por el pensamiento[...] riéndose de su propio conflicto. Pues siempre que nos reímos, ¿no nos reímos un poco de nosotros mismos?».⁴⁸

Así, el payaso mimetiza el propio pensamiento en «ese ir y venir vacilante y cambiando de dirección, en ese ir hacia algo y quedarse detenido a la mitad del camino; ese gesto fallido de querer apresar algo, de evitar que se escurra de entre las manos», en esa búsqueda «de lo que no está a la vista».⁴⁹ Por tanto, Chaplin muestra en sus gestos ese movimiento del que busca, se detiene, duda y sigue buscando el significado que se le escapa, hasta que cree apresarlo para percatarse finalmente, nos dice Zambrano, de que en realidad no tiene nada: «por eso, la risa o la sonrisa de los que sospechan que esa nada —vilano, mariposa— es un símbolo de la verdad y de la libertad, del espíritu como se ha nombrado a veces, de lo que libra al hombre de ser nada más que un manojo de instintos. Un símbolo de ese poder que no se acaba».⁵⁰

La genialidad de Chaplin consiste, precisamente, en que logró cambiar el arte del cine al recibir las bofetadas como payaso, pero ya no como máscara, sino como él mismo: porque Charlot era el propio Chaplin mostrando el conflicto del pensamiento y la conciencia sobre nosotros mismos. El payaso Chaplin, así, «salía disfrazado de sí mismo; al fin el payaso aparecía con su propio traje; el traje de la indigencia desteñido por mil lluvias, desgarrado por el mordisco de algún can, de eso que se vengan de la servidumbre de sus amos buscando las carnes del pobre; con sus cuarteados zapatos, su sombrero y su bastón».⁵¹

¿Quién arroja, entonces, la máscara? ¿El sujeto o el personaje? Para Zambrano, ambos. Chaplin descubre el ocaso de su propia representación (Charlot), pero también «el rostro de un hombre fracasado».⁵² Y ese rostro se convierte en el sujeto que nos representa, aquel «que solloza en la risa y por eso hace reír, porque sabe del sufrimiento de una niña doblegada por el miedo de la fusta, y de la ciega que no vende sus violetas. Del sueño de un chico hambriento de alegría y de ese muro que se levanta frente a la ternura y la vida de los inocentes».⁵³ Se nos muestra, por tanto, al payaso y al hombre que agoniza en el payaso:⁵⁴ al sujeto y su personaje, a nuestro ser en busca de sentido en un mundo de sombras. Por ello, como señala Kracauer, la comicidad de Chaplin subyuga de un modo que «no resulta simple-

mente conmovedor, pues lo que conmueve es la existencia misma de nuestro mundo».⁵⁵

Charlot: el desamparo que ampara

El cine, suma de sombras, busca, como los sueños, revela esa parte de la vida que permanece oculta y que necesita salir a la luz: nos enseña la vida apartada que clama por aparecer. Por ello, bajo la máscara, las sombras del cine son capaces de mostrar la pauta real de la vida. Y es ahí donde Chaplin nos otorga en sus cintas no solo su imagen, sino también la vida del sujeto en el mundo de sombras para ser visto y escuchado, para así ampararse en él. En esta función misericordiosa, insustituible para Zambrano, consiste el «imprevisto y esencial humanismo» (más que realismo) del cine y de los «grandes autores dramáticos» que acogen «a todos los que le van con el cuento de sus vidas... Pues que todos necesitamos no sólo ver, sino ser, alguna vez, vistos y mirados; no sólo escuchar, sino ser escuchados. Todos somos protagonistas, héroes de nuestra propia vida».⁵⁶

Y es que, en Zambrano, el fin último del payaso es buscar, en medio de la multitud, al desamparado como él. Para la pensadora, el payaso Charlot busca la comunión con el público para probarle que es escuchado. Es el «desamparado que ampara»,⁵⁷ con lo que da sentido a las sombras. Charlot va y viene por la pantalla en busca de aquel que es aún más frágil que él. Nos reímos de lo que hace o dice, y si no nos reconocieramos en el payaso «no sentiríamos esa impresión de habernos liberado de un conflicto o un temor; del temor inconfesado de ser así, de algún modo que no nos gusta».⁵⁸ Por eso, la sonrisa que hace aflorar el payaso surge «del reconocimiento de verdades íntimas [...] [y] cuando es una multitud la que sonrío, será, debe de ser, porque se siente vengada en forma pacífica, armoniosa, de algo que soporta, que ha de soportar difícilmente».⁵⁹

En este sentido, Francisco Ayala observó cómo «los niños españoles le ríen el hambre a Charlot, y él también ríe su risa, enseñando los dientes blanquísimos de un desquijaramiento de hambre y carcajada».⁶⁰ Para Arendt, Chaplin representa a ese hombre frágil en constante conflicto con la ley y los representantes de la sociedad en «un mundo del que exagera sus rasgos de forma grotesca» y que «sin embargo es un mundo real de cuyos peligros no le protege ni la naturaleza ni el arte sino las astucias que él mismo máquina y, ocasionalmente, la... humanidad inesperada de alguien».⁶¹ Chaplin evidencia que los invisibles, los excluidos de la sociedad (sus sombras), los parias, los sospechosos porque su existencia cuestiona la justicia y la injusticia, el delito y el castigo, al verse obligados a cargar con la culpa de lo que no han hecho, se rebelan. Si bien todo sospechoso pasa por el miedo a una ley «que se asemeja a un poder natural independiente de lo que uno haga o deje de hacer», también actúa en esa «desvergüenza secretamente irónica contra los representantes de esta ley».⁶² Es por eso por lo que «en este judío frágil, lleno

55. Kracauer, Siegfried, «Chaplin», *op. cit.*, pág. 57.

56. Zambrano, María, «El cine como sueño», *op. cit.*, pág. 305.

57. Zambrano, María, «Charlot o el histrionismo», *op. cit.*, pág. 160. Esta es otra similitud, junto con la justicia, que Zambrano encuentra entre la figura de Charlot y la del Quijote.

58. Zambrano, María, «El payaso y la filosofía», *op. cit.*, pág. 120.

59. *Ibidem*, pág. 118. Zambrano recuerda al payaso Grock (Adrien Wettach) en este mismo texto, que hacía reír a la multitud en «un Madrid ya angustiado, en ese período más angustioso aún que la postguerra, que es la preguerra... Me produjo asombro esa sonrisa, no carcajada, ni siquiera risa colectiva, pues la sonrisa [...] es la expresión que apenas aflora el silencio, y se guarda, como el silencio, ante las verdades demasiado reveladoras», *op. cit.*, págs. 117-118.

60. Ayala, Francisco, «Charlot», *op. cit.*, pág. 32.

61. Arendt, Hannah, «Charles Chaplin: el sospechoso», *op. cit.*, pág. 62.

62. *Ibidem*, pág. 63.

63. *Idem.*

64. Zambrano, María, «Charlot o el histrionismo», *op. cit.*, pág. 160.

65. *Idem.*

66. *Ibidem*, pág. 163.

67. *Idem.*

68. *Idem.*

de imaginación y abandonado, sospechoso a los ojos de todos, se reconocen todos los hombres humildes de todos los países».⁶³

Chaplin busca, de este modo, aparecer ante su público como Charlot, como su propio yo, para que este se mire y escuche en la pantalla. No obstante, nos confiesa en Calvero, no ha logrado ya ese gesto en el público: esa sonrisa en el espectador que permita protegerle en el desamparo, porque Charlot ya no puede amparar al sujeto ante el mundo de sombras en el que se encuentra.

Chaplin: éxito y fracaso

El conflicto entre Chaplin, el artista de éxito, y Charlot, el personaje desamparado, se produce en un doble dimensión, no solo en la propia representación de sí, pues «nada tiene de extraño que le pese el triunfo y hasta lo encuentre un tanto ilegítimo», al no verse ya representado en «Charlot, el vagabundo, el hombre solo, sin patria y sin más oficio que la bondad y la gracia»,⁶⁴ sino también porque el éxito que Chaplin ha obtenido con su representación de Charlot evidencia el fracaso en ofrecer misericordia a ese sujeto solo, vagabundo, sin patria, paria exiliado que, en un momento de la historia, ya no es capaz de reconocerse en el espejo de Charlot para reír y protegerse. Ya no hay cobijo para él, porque ya no hay amparo posible para su desnudez en el mundo. Si bien «de todos sus múltiples episodios» en los que consta el desarrollo del personaje «se desprende una sola lección: que el valor del hombre que sueña y mira al cielo ha de legitimarse aquí sobre la tierra peregrinando solo, sin “papeles” que lo hagan admisible en ninguna sociedad ordenada, que ha de pasar por la miseria y la humillación innumerable»,⁶⁵ esta legitimación de lo condenado y olvidado mostrada a través de la representación de Chaplin/Charlot se convierte en fracaso cuando el público no puede ampararse en ella ante las sombras de mundo.

Por tanto, en *Limelight* Chaplin busca justificarse. Para ello, se vuelve sobre su arte, nos dice Zambrano, no solo por haber proyectado su obra para un público que paga por verle en lugar de haber andado por los caminos y por las calles «dando su alma», como Charlot, sino también porque se da cuenta de que su obra no ha podido eliminar la miseria y el dolor del mundo, porque no ha sido redentor ni ha amparado al sujeto que lo habita.⁶⁶ Chaplin/Charlot, que sabe del sufrimiento del mundo y que es capaz de regalar a aquel sujeto que ya no puede llorar en su desamparo el amparo en la risa, reconoce su fracaso al dejar de otorgar, a los que lloran, «la gracia de reír. Y a los que ya no pueden llorar ese gesto magistral, que vale por todo un tratado de Filosofía, el encogerse de hombros mientras los pies trazan una pirueta».⁶⁷ Un gesto que el sujeto atrapado en su destino opone como «réplica y comentario, inteligencia total de la situación y de su falta de remedio, y en la desesperación, alegría, alegría por el hecho simple de estar vivo y poder sufrir y danzar»,⁶⁸ y que se muestra insuficiente para sostener al sujeto en un mundo en

el que se vive abandonado. Y, por ello, en *Limelight* Chaplin «se vuelve hacia la que le ha prestado su hueco telón de fondo para hacer representable la vida, hacia la Muerte. Muere a dos metros de las candilejas mientras una muchacha danza». ⁶⁹

Hannah Arendt también hablará del fracaso de Charlot en el momento en que Chaplin se enfrenta a un público que ya no podía reírse sin preocupación porque «se había enfrentado a un “destino” frente al cual las argucias individuales [...] están abocadas al fracaso», ⁷⁰ un mundo en el cual ya no vale la risa y las salidas cómicas ante los infortunios que dan paso a la desesperación. En ese momento, indica, cae la popularidad de Chaplin, no tanto por causa del antisemitismo, sino porque la humanidad de su personaje «carecía ya de sentido, porque la liberación fundamental del hombre que lucha por su propia vida ya no servía de ayuda». ⁷¹

El público dejó de encontrar amparo en la risa provocada por Chaplin. Y aquel «hombre pequeño» fue cambiado por el «gran hombre»: «Ya no fue entonces Chaplin», dirá Arendt, «sino el Supermán quien se convirtió en el ídolo del pueblo». ⁷² Será en *The great dictator* (*El gran dictador*, 1940) donde Chaplin se esfuerce «por representar el lado monstruoso y bestial de Supermán; en un doble papel enfrenta al pequeño hombre con el gran hombre para al fin dejar caer la máscara tras la cual aflora Chaplin, el hombre real, el pequeño hombre». ⁷³ Ahí, desesperado, quiere mostrar de nuevo al hombre frágil sin darse cuenta de que, precisamente él, «que había sido el ídolo del mundo habitado, apenas ya es comprendido por nadie». ⁷⁴

María Zambrano también señala el lugar de la representación del fracaso del histrión Chaplin. Se encuentra precisamente en la línea de luces de *Limelight*: «es como si quisiera decir muriendo ante la multitud: “No habéis sido público para mí, yo he buscado en vosotros al hermano”». ⁷⁵

El gesto del payaso y el filósofo: la pregunta abierta por el cine de Chaplin

El arte cinematográfico, esa «suma de sombras» que forma «la pauta de la vida» tiene en este payaso, en sus gestos y mímica, en un Chaplin/Charlot que se encoge de hombros y da media vuelta en una pirueta, que busca en el vacío de la nada el sentido de sí mismo y del mundo, la sombra de nuestros conflictos. Y quizá refleje, en esa representación, el mayor de ellos: el conflicto del sujeto con la libertad de su propia construcción, el propio conflicto del pensamiento navegando entre las luces y sombras del mundo. Para Zambrano, Chaplin/Charlot unifica, en su gesto de hombros, en su andar tropezando con lo cercano, al payaso y al filósofo: su éxito y su fracaso en un mundo que ha dejado de ser habitado por el sujeto. El payaso (Charlot) y el hombre que agoniza en el payaso (Chaplin)

69. *Idem.*

70. Arendt, Hannah, «Charles Chaplin: el sospechoso», *op. cit.*, pág. 64.

71. *Idem.*

72. *Idem.*

73. *Idem.*

74. *Idem.*

75. Zambrano, María, «Charlot o el histrionismo», *op. cit.*, pág. 163.

76. Adorno, Theodor Ludwig, «Dos veces Chaplin», *op. cit.*, pág. 66.

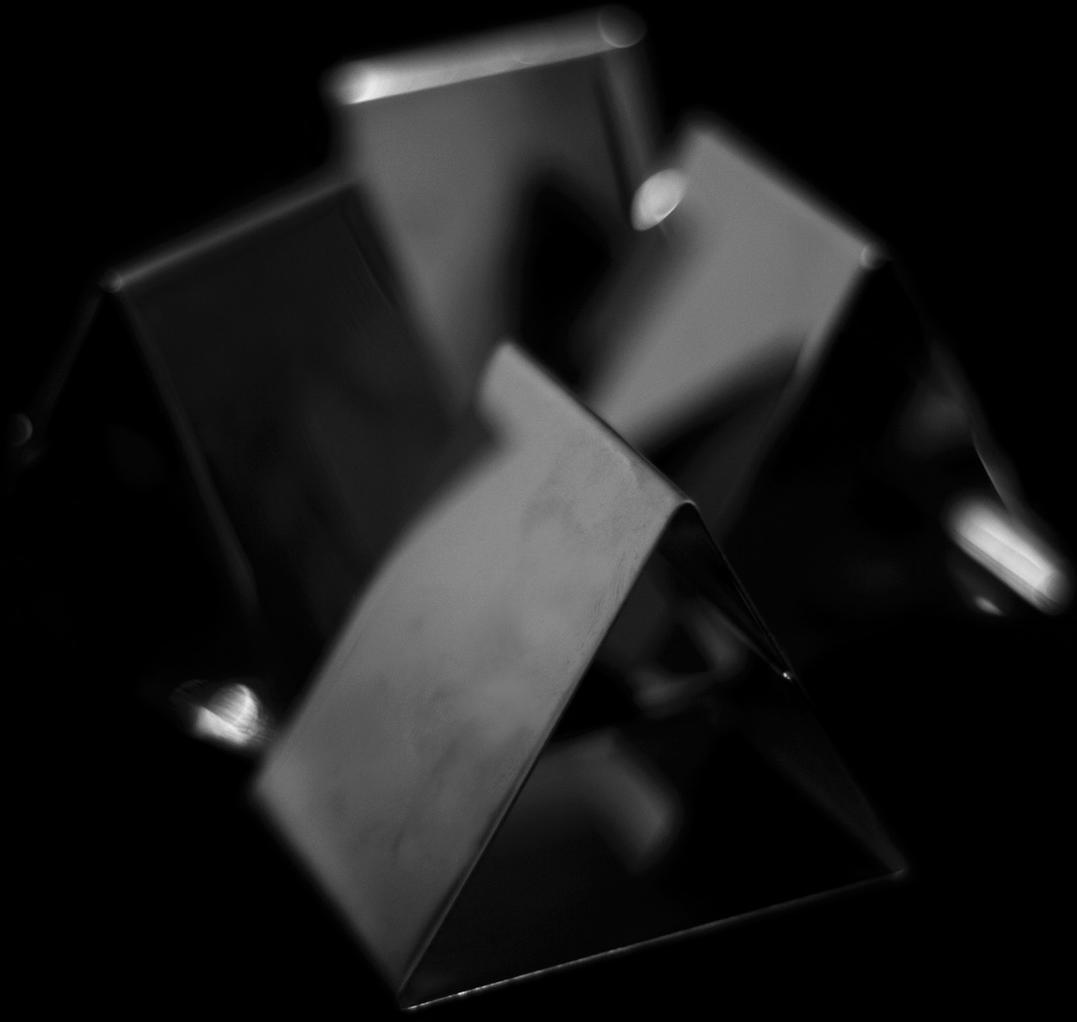
77. *Ibidem*, pág. 67.

78. Zambrano, María, «Charlot o el histrionismo», *op. cit.*, pág. 163.

79. Benjamin, Walter, «Chaplin, una mirada retrospectiva», *op. cit.*, pág. 59.

realizan una danza sobre la vida: una comedia que es a la vez cruel y cómica, del hombre sin amparo en el mundo. Quizá por ello Theodor Adorno, el filósofo, no pudo sino sentirse impresionado por la imitación de sí mismo realizada por Chaplin, el payaso: «En efecto», señala Adorno, «él me ha imitado; seguramente soy uno de los pocos intelectuales a los que les ha sucedido y que pueden dar cuenta del momento».⁷⁶ La escena es significativa: Adorno, invitado a una cena en casa de Chaplin, se despide de uno de los invitados apretándole la mano. Se trataba de un actor que había perdido la mano en la guerra y, en su lugar, extendía a Adorno una prótesis de hierro. Al contacto con el metal, sin obtener respuesta a su apretón, el filósofo realiza un gesto de espanto, de apenas unos segundos, que alcanza a disimular. «Apenas se hubo alejado el actor», relata Adorno, «cuando ya estaba Chaplin reproduciendo la escena. Así de próxima se encuentra toda risa del horror, ese horror que él suscita y que únicamente en tal cercanía consigue su legitimación y su condición salvadora».⁷⁷

Chaplin ha otorgado en su representación de Charlot «su imagen, su personalidad para llegar al fondo de la vida de los otros»,⁷⁸ para llegar al fondo de nosotros mismos, su público. Y, quizá por ello, «cristalizar una imagen definitiva del gran artista»,⁷⁹ como reflexionaba Benjamin, sea aún hoy un rompecabezas, como lo sigue siendo la respuesta a la pregunta sobre el sentido de este «pequeño hombre» frágil, en palabras de Arendt, que camina entre las sombras del espejo filmico del mundo armado con un bombín y un bastón y que, en la representación de su andar vacilante, nos muestra nuestros propios conflictos.



Natàlia Rodríguez Inda

Universitat de Barcelona
 rodriguezindanatalia@gmail.com
 ORCID: 0000-0001-6784-5700

Recepción: 14 de septiembre de 2020
 Aceptación: 19 de octubre de 2021

Aurora n.º 23, 2022, págs. 58-66

*El cine como filosofía: una lectura de
 Lazzaro Felice desde María Zambrano
 El cinema com a filosofia: una lectura
 de Lazzaro Felice des de María
 Zambrano
 Cinema as philosophy: a reading of
 Lazzaro Felice from María Zambrano's
 perspective*

Resumen

El presente artículo pretende realizar una lectura del llamado realismo mágico en el cine, concretamente en la película *Lazzaro felice* (Alice Rohrwacher, 2018), a partir de la obra de María Zambrano. En primer lugar, se intentará erigir lo cinematográfico como filosofía, sobrepasando lo que la tradición ha establecido como pensamiento. Posteriormente, se pasará a la interpretación de dicha película y del mismo realismo mágico a partir de las nociones zambranianas de piedad y de la relación entre el ser y el no ser en la poesía.

Palabras clave

Zambrano, cine, realismo mágico, *Lazzaro felice*.

Resum

L'article que presentem vol fer una lectura de l'anomenat realisme màgic al cinema, concretament en la pel·lícula *Lazzaro felice* (Alice Rohrwacher, 2018), a partir de l'obra de María Zambrano. En primer lloc, s'intentarà erigir el cinematogràfic com a filosofia, sobrepasant el que la tradició ha establert com a pensament. Posteriorment, es passarà a la interpretació d'aquesta pel·lícula i del mateix realisme màgic a partir de les nocions zambranianes de pietat i de la relació entre el ser i el no ser en la poesia.

Paraules clau

Zambrano, cinema, realisme màgic, *Lazzaro felice*.

Abstract

This article is a reading of magic realism in cinema, specifically in the film *Lazzaro Felice* (Alice Rohrwacher, 2018), based on María Zambrano's work. In the first place, an attempt will be made to erect cinema as a philosophy, going beyond what tradition has established as thought. Then, we will go on to the interpretation of this film and magic realism based on Zambranian notions of piety and the relationship between being and not being.

Keywords

Zambrano, cinema, magic realism, *Lazzaro Felice*.

Consideraciones previas: el cine como filosofía

Diversos autores han trabajado la idea del cine como filosofía; entre ellos, Alain Badiou afirma que «el cine es una situación filosófica»,¹ le atribuye a este una nueva forma de síntesis —no llevada a cabo por la filosofía tradicional—, dado que el cine establece nuevas relaciones entre apariencia y realidad, entre una cosa y su doble y entre lo virtual y lo actual. Asimismo, Gilles Deleuze, a quien Badiou lee atentamente, asegura que «el cine forma parte de la historia del arte y del pensamiento».² Lo cinematográfico, pues,

1. Badiou, Alain, «El cine como experimentación filosófica», en Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2004, pág. 53.

2. Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1984, pág. 12.

constituye una forma de pensamiento que, como veremos, y como declara el mismo Deleuze, se diferencia del resto de las artes.³ En la misma línea, las preguntas que se plantearán en este apartado son: ¿es el lenguaje cinematográfico un nuevo *locus* para la filosofía? y ¿es el cine una forma de filosofía?

En 1971 Stanley Cavell publica *El mundo visto*, obra en la que afirma que el cine procura un espacio donde se exhibe la realidad de lo que es, mediante «una sucesión de proyecciones automáticas del mundo».⁴ Una crítica plausible a tal afirmación es que la cámara, pese a que capta lo que tiene delante, parece que nunca va a captar lo que el mundo es sin un ojo detrás que establezca qué aparece y qué no en escena mediante la fijación de un encuadre y no otro. Incluso en las primeras películas que realizaron los hermanos Lumière, donde no hay movimiento de cámara ni cambios de plano, se encuadra una escena y no otra: se decide qué aparece a partir de lo que el director quiere mostrar.⁵ Pensar que la cámara por sí misma muestra cómo es el mundo gracias a una serie de «proyecciones automáticas» es creer que podemos situarnos siempre en una condición de puros espectadores pasivos. Y así afirma Cavell que el cine «mantiene la presencia del mundo al aceptar nuestra ausencia en él».⁶ A mi entender, la caída en este realismo ingenuo no queda justificada en el análisis del hecho cinematográfico, ya que si algo muestra el cine es que no puede darse una ausencia completa, siempre será una «ausencia-presente»: una ausencia que decide qué debe aparecer y que llama al espectador a situarse en un lugar u otro, a mirar una cosa y no otra, al tiempo que insta a mirar de una manera concreta aquello que se mira. En otras palabras, la subjetividad de quien realiza el filme configura las imágenes en signos.⁷ Dichos signos re-presentan el referente —nos lo presentan de nuevo— en un gesto de transformación subjetiva. Sin embargo, Cavell proporciona unas concepciones interesantes en torno a lo cinematográfico: lo presenta como un modo de creación filosófica. Colige, a grandes rasgos, que cualquier elemento que nos permita cuestionar nuestra existencia es ya filosofía. Y tal como señala Javier Ruiz Moscardó, quien ha estudiado en profundidad la obra del autor:

El resultado de este cambio de perspectiva expande el restringido concepto de filosofía hacia un campo más amplio de prácticas y disciplinas, pues todo aquello capaz de compartir motivación y objetivos con aquélla será digno de considerarse, cuando menos, potencialmente filosófico. Tales prácticas devendrán, en síntesis, en algo similar a una filosofía por otros medios. Y cierto tipo de cine será uno de los mejores candidatos al título.⁸

Si consideramos la filosofía como un manejar conceptos en un espacio propio y cerrado, no cabe duda de que no puede sobrepasar sus autoimpuestos límites. Ahora bien, si consideramos la filosofía como respuesta frente al asombro inicial, como la problematización de lo dado y como la pregunta por excelencia, podemos considerar como filosofía otros modos de configurar tales cuestiones. Entonces,

3. «El cine no se confunde con las otras artes». *Ibidem*, pág. 88.

4. Cavell, Stanley, *El mundo visto. Reflexiones sobre la ontología del cine*. Córdoba: UCOPress, 2017, pág. 109.

5. En este sentido, cabe destacar la idea de Arthur C. Danto que Àngel Quintana resume así: «El cine se mueve constantemente entre la transparencia realista que da cuenta de la realidad física y la subjetividad que marca los diferentes procesos que han intervenido en la construcción de las imágenes». Cf. Quintana, Àngel, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acanalado, 2003, pág. 63.

6. Cavell, Stanley, *El mundo visto. Reflexiones sobre la ontología del cine*, op. cit., pág. 52.

7. Quintana, À., *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, op. cit., pág. 125.

8. Ruiz Moscardó, Javier, «El matrimonio entre el cine y la filosofía: apuntes sobre la metafísica de Stanley Cavell», *Diánoia*, vol. 64, núm. 82, mayo-octubre 2019, pág. 179.

9. Badiou, Alain, «El cine como experimentación filosófica», *op. cit.*, pág. 72.

10. Platón, *Teeteto*, 155d1-4.

11. Pruzzo Moyano, Camila, «El optimismo de Michael Haneke», *Revista Séptimo Arte*, 17/10/2015. Disponible en: www.r7a.cl/article/el-optimismo-de-michael-haneke/.

12. Ruiz Moscardó, Javier, «El matrimonio entre el cine y la filosofía: apuntes sobre la metafísica de Stanley Cavell», *op. cit.*, pág. 185.

¿qué diferencia al cine del resto de las artes y lo aproxima a la filosofía al mismo tiempo? Volviendo a Badiou y su análisis sobre el cine, encontramos la siguiente afirmación:

[Cine y filosofía] tienen en común la idea de que es necesario partir de lo que hay, partir de lo real, un real que no está ausente del pensamiento. Contrariamente, tal vez, a las otras artes, que parten de la pureza de sus propias historias; contrariamente a la ciencia, que parte de sus propios axiomas y de su propia transparencia matemática, el cine y la filosofía parten de lo que es impuro. Parten de opiniones, de las imágenes, de las prácticas, de las singularidades, de la experiencia humana.⁹

Se le puede reprochar a Badiou que no siempre la filosofía parte de la experiencia y de lo concreto. De hecho, autores como Zambrano y Unamuno, entre otros, han denunciado la falta de proximidad a la vida que se percibe en amplios sectores de la tradición filosófica occidental. No obstante, cine y filosofía son presentados por Badiou como aquellas disciplinas que dirigen la atención a la experiencia humana, pensando y exponiendo las situaciones y conflictos inherentes a ella.

Queda justificado hablar de la filosofía como sujeta a la singularidad si nos lleva a pensar en el momento inicial que provoca el conocimiento. El asombro del que habla Zambrano aludiendo a Aristóteles en el segundo libro de la *Metafísica* también es tratado por Platón como el momento naciente del pensamiento: «experimentar eso que llamamos la admiración es muy característico del filósofo. Éste y no otro, efectivamente, es el origen de la filosofía».¹⁰ Del mismo modo que el filósofo, el cineasta —no cualquier cineasta, no cualquier tipo de cine— quiere mostrar un mundo que despierta en él admiración, planteando cuestiones acerca de lo que le rodea. Michael Haneke, quien afirma que el cine debe ofrecer preguntas y no respuestas, al ser preguntado por sus películas responde que el sentirse afectado por una situación es lo que le lleva a la reflexión.¹¹ Parece, entonces, que no es necesario tensar en exceso el concepto de filosofía para concluir que el cine proporciona un espacio en el que poder dar salida a algunos elementos considerados estrictamente filosóficos.

El análisis de Cavell no se limita a lo que el cine expresa; también se centra en la recepción del espectador: «[el cine] hace aparecer el mundo con un *aspecto* que nos obliga a ajustar nuestra *atención* de un modo filosóficamente relevante [...] [y] el espectador responde de una manera que lo obliga a replantearse su modo de ser».¹² Es en ese instante, en el que el espectador se replantea su modo de ser, cuando lo humano se pone en cuestión; hecho que, como se ha visto más arriba, es para Cavell lo que define a la filosofía. En ese momento se da la reflexión que nos lleva al ámbito de lo filosófico. Así pues, Cavell entiende la filosofía como aquello que hace nacer una autorreflexión que, a su vez, es producida por la contemplación de algo

que despierta en nosotros, necesariamente, el replantearnos nuestro modo de ser.

Jack Mulhall reformula las nociones asentadas por Cavell y pretende establecer que el cine es una suerte de «filosofía en acción»,¹³ es decir, que no se trata de tomar el cine como un medio de expresión de una filosofía en concreto, sino de concebirlo como una filosofía en sí misma, trocando la escritura o el pensamiento puro por lo cinematográfico. El lenguaje particular del cine se torna, pues, en expresión de un tipo de pensamiento filosófico que va más allá de lo que la tradición ha considerado propiamente como filosofía, y en él se vuelcan y cuestionan las normas que hasta ahora se han considerado pertenecientes en exclusiva a una forma concreta del pensar.

El realismo mágico y la metáfora

En el apartado anterior se ha pretendido mostrar que el cine es, en sí mismo, filosofía. Siguiendo la misma idea, ahora se intentará mostrar la relevancia de la metáfora en el realismo mágico y la posible relación de este con la poesía.

¿Qué es el realismo mágico cinematográfico? Voy a tomar el concepto de género que Rick Altman incluye entre cuatro posibles significados del vocablo: «el género como *estructura* o entramado formal sobre el que se construyen las películas».¹⁴ Si el género se caracteriza por poseer un contorno marcado gracias a su estructura, a su sintaxis, ¿cuál es la estructura del realismo mágico? Tanto en la literatura como en el cine, se caracteriza por contar una historia en un contexto realista, pero incluyendo elementos mágicos o fantásticos sin que ello sorprenda a los personajes y sin que esas situaciones mágicas vayan acompañadas de explicación alguna: lo real y lo imaginario se dan la mano en este género. En otras palabras: las situaciones mágicas pasan a formar parte de la historia como reales. El contexto en que se sitúa la narración debe ser real en cuanto que cotidiano: esto es sumamente importante para no confundirlo con el cine fantástico. Los mecanismos narrativos del realismo mágico llevan al espectador a un mundo que definiríamos como real y cotidiano, y en el que a la vez se introducen elementos mágicos que confieren a la historia un mayor nivel de profundidad: las situaciones fantásticas suelen poder leerse como metáforas. Si más arriba hemos visto que las imágenes del cine se tornan signos, la metáfora aquí se convierte en «signo del signo»: la imagen cinematográfica es un signo y a la vez el referente de la metáfora entendida como signo. Lo que la realidad no permite descubrir se presenta en forma de metáfora capaz de captar lo que es y lo que no es, es decir, de abarcar las diferentes dimensiones de lo real.

Con todo lo visto parece que estamos muy cerca, en este género cinematográfico, de lo que Zambrano le atribuye a la poesía cuando arguye:

13. *Ibidem*, pág. 177.

14. Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000, pág. 35.

15. Zambrano, María, *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013, pág. 22.

16. Maillard, Chantal, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*. Barcelona: Anthropos, 1992, pág. 106.

17. *Ibidem*, pág. 108.

La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás. Quiere la realidad, pero la realidad poética no es sólo la que hay, la que es; sino la que no es; abarca el ser y el no ser en admirable justicia caritativa, pues todo, todo tiene derecho a ser hasta lo que no ha podido ser jamás.¹⁵

La unidad que logra el poeta, en tanto que muestra el ser y el no ser, es la unidad de todas las cosas. El realismo mágico, a través de la metáfora, llega también al no ser. Mostrar el no ser (no visible), incluyéndolo en el ser (visible), haciendo que aparezca entre lo que es, resulta ser el recurso narrativo del realismo mágico por excelencia. Y es precisamente a través de la metáfora, núcleo fundamental de la poesía, donde el no ser encuentra lugar en el ser, donde se muestra la realidad completa que engloba lo que es, lo que no es y lo que es a medias o está por llegar a ser. De la misma manera que el pensar solo puede llegar al ser, el realismo solo llega a lo que es en cuanto que muestra lo que es visible sin más. Si bien se debe poetizar el pensamiento para abarcar una realidad más rica, el realismo, al incluir elementos mágicos, capta también lo que no es o es a medias: no se agota en lo que meramente es. Este paralelismo que se acaba de señalar entre pensamiento y poesía, y realismo y realismo mágico, descansa en el uso o no uso de la metáfora; el empleo de esta representa la acción de vitalizar el lenguaje —también el cinematográfico—, de acercarlo a la vida en su realidad radical. La metáfora es una representación de algo que no puede ser expuesto de forma directa, ya que roza lo inefable de aquellas realidades que no se prestan a ser visibles. La metáfora, por tanto, permite mostrar lo indecible. Pero ¿cómo se dice lo indecible a través de la metáfora? La respuesta a esta pregunta la podemos encontrar atendiendo a las palabras de Chantal Maillard, que resume la idea de Philip Wheelwright del siguiente modo: «[e]l carácter principal de la metáfora [...] podría sintetizarse en dos puntos: la novedad y la multiplicidad. Es mediante la reunión —yuxtaposición— de distintos elementos como mejor podemos dar a entender el carácter pluridimensional de lo real».¹⁶ Un poco más adelante afirma también que «[l]a similitud [en la metáfora] apunta a la destrucción del objeto real. Ambos objetos se fluidifican, pierden sus límites reales para adquirir los caracteres de lo imaginativo».¹⁷ Por tanto, tenemos, por un lado, la capacidad de la metáfora de exponer lo pluridimensional de la realidad y, por otro lado, la destrucción de los objetos que participan en la creación de la metáfora dando lugar a un tercer objeto de carácter irreal. Ambas acciones se llevan a cabo al yuxtaponer dos objetos y tienen como resultado algo que no estaba en el interior ni de uno ni del otro.

Análisis de *Lazzaro felice* a partir de la obra de María Zambrano

r8. En: www.youtube.com/watch?v=aJXEnvjhAtU.

Lo que propongo aquí es analizar una película enmarcada en el realismo mágico, concretamente *Lazzaro felice*, y ver cómo podemos encontrar algunos planteamientos de Zambrano en ella; no porque la directora y guionista haya querido transmitir en su obra el pensamiento de Zambrano, sino porque la película en sí misma expresa un tipo de filosofía muy cercana a lo que en su momento planteó la malagueña. De este modo, algunas de las obras de Zambrano ayudarán a extraer el contenido filosófico del filme.

La película de Alice Rohrwacher, por sus elementos fantásticos situados en una realidad que resulta cotidiana, queda enmarcada dentro del realismo mágico. El filme también posee algunas características que evocan ciertas peculiaridades del neorrealismo italiano, pero con tintes contemporáneos.

La historia recoge la vida de Lazzaro, un joven que vive en el campo junto con otros campesinos en un estado de esclavitud: no cobran por su trabajo y siempre están endeudados con la marquesa Alfonsina de Luna. Lo característico del personaje central es su bondad, de la que todos los demás se aprovechan. En una entrevista con *Días de cine*, la directora afirmó que Lazzaro «es el “bueno” que aparece siempre en la historia de la literatura y el cine [...], es el espejo de lo que no somos, pero podríamos ser».¹⁸ Lazzaro recuerda al personaje creado por Dostoievski en *El idiota* o a Totó, el niño en el que se centra la película *Miracolo a Milano* (*Milagro en Milán*), de Vittorio De Sica: bondades encarnadas e incomprensidas por el resto.

La película narra las vicisitudes que atraviesan dichos personajes al trabajar para una marquesa que los mantiene engañados y alejados del mundo moderno. Y no solo la marquesa ejerce un poder sobre las vidas de los campesinos: estos, a su vez, se aprovechan de Lazzaro y de su bondad. Pese a ello, el protagonista es feliz (de ahí el título, *Lazzaro, feliz*), ya que su bondad viene acompañada de ignorancia. Todo cambia cuando llega la marquesa acompañada de su hijo, Tancredi, quien rápidamente conecta con Lazzaro.

La metáfora se utiliza de forma recurrente durante *Lazzaro felice*, sobre todo a partir de la segunda parte. La penúltima escena de la película muestra cómo los personajes acompañados por Lazzaro entran en una iglesia al escuchar la música que sale de ella. Una vez dentro, la música se detiene y los echan. Cuando el músico quiere seguir tocando el órgano se extraña al comprobar que no suena música. Con la cámara en movimiento saliendo de la iglesia, una de las monjas dice: «¡La música se va!», y Lazzaro y los demás se dan cuenta de que la música los ha seguido. Este elemento mágico se introduce en el relato sin ir acompañado de ningún tipo de explicación, tampoco vemos signo alguno de perplejidad por parte de los

19. Zambrano, María, *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra, 2014, pág. 149.

protagonistas; de esta manera se normaliza la presencia de dicho elemento dentro del discurrir narrativo.

La directora encuentra en la metáfora del lobo un recurso narrativo para expresar la condición humana. El lobo salva a Lazzaro, a quien el espectador podía considerar muerto a medio metraje: lo resucita, lo despierta de la muerte. Introduciendo la idea de *homo homini lupus* de Plauto, la película da cuenta de ello mediante la presencia de un lobo que, como se ha dicho, salva a Lazzaro. Sin embargo, en la última escena del filme, en la ulterior expresión bondadosa del personaje, el lobo aparece para dejarle morir. Aunque con la resurrección se podría pensar que la directora y guionista quería dar un mensaje de esperanza, con la caída final de Lazzaro a manos del hombre, bajo la mirada atenta del lobo, queda desvanecida esta idea. Una vez muerto Lazzaro, el lobo abandona la escena.

En un momento dado, Tancredi le dice al muchacho que quizá son medio hermanos, pero unas escenas después le echa en cara que lo deja solo. El protagonista se entristece hasta el punto de llegar a un estado febril y, poco después, afectado por la fiebre, cae por un acantilado. Parece que Lazzaro ha muerto. Mientras esto pasa, la policía llega a la casa de la marquesa y libera a los campesinos-esclavos. Antonia, una de las jóvenes que vive con él, narra una historia sobre un lobo y un santo al que el lobo no se come porque nota el aroma de «un hombre bueno». Lazzaro despierta gracias a un lobo que se le acerca y lo olfatea sin atacarlo —no sorprende que Alice Rohrwacher haya escogido ese nombre para su personaje: Lázaros de Betania aparece en el Nuevo Testamento resucitado por Jesús—. La historia continúa como si todo siguiera igual. No obstante, alguna cosa sí ha cambiado: el estado febril de Lazzaro ha desaparecido; necesitaba morir y renacer para volver a su ser completo. El protagonista resucita y vuelve de entre los muertos, desciende a los «ínferos», a la oscuridad, donde nacen las raíces de lo humano: «Hay que estar despierto abajo en la oscuridad intraterrestre, intracorporal de los diversos cuerpos que el hombre terrestre habita: el de la tierra, el del universo, el suyo propio. Allá en los “profundos”, en los ínferos el corazón vela, se desvela, se reenciende a sí mismo».¹⁹ Lazzaro despierta, «reenciendido», y encuentra una verdad esencial y velada, representada en la película por la luz cegadora del sol que le ilumina inundando todo el encuadre.

Al llegar a casa, encuentra un lugar abandonado, como si hiciera años que nadie vive allí. El tiempo ha pasado, pero no para Lazzaro, que sigue físicamente igual. El protagonista va a buscar a sus antiguos amigos a la ciudad y los encuentra considerablemente envejecidos; podemos pensar que han pasado unos veinte años. El tiempo se ha fracturado para Lazzaro, no para los demás. En un primer momento, todos se sorprenden de que Lazzaro no haya cambiado, sin embargo, no se hace ninguna otra referencia a este tema. Lazzaro no cuestiona ni juzga su entorno ni a los que lo habitan: él no se pregunta cómo ni por qué los demás han envejecido.

En mi opinión, podemos ver en Lazzaro una representación del ejercicio de la piedad zambraniana, tal y como la autora la entiende en «Para una historia de la Piedad». La piedad es el «género supremo de los sentimientos amorosos o positivos»,²⁰ que permite, para Zambrano, abrazar «lo otro» y adentrarse de otra forma en la realidad y moverse en ella, porque piedad es comprensión de lo otro, conocimiento de lo real. «Lo otro» es todo aquello que escapa del orden impuesto por la razón; entre otras cosas, el sentimiento. Y es que el sentimiento primero, el que engloba a todos los demás, es precisamente la piedad, herramienta que sirve para comunicarse con la otredad, para sentirse en comunidad con «lo otro». Lazzaro encuentra esa comunidad en dos formas antagónicas de relación, tanto en sus compañeros como en Tancredi: los primeros se aprovechan de él para realizar las tareas más arduas y el segundo saca partido de un ser humano entregado al otro, haciéndole creer que son «medio hermanos».

Además, Lazzaro no solo trata con otros sino también con la naturaleza: habla con la Luna —al inicio del filme— y se comunica de forma muy sutil con el lobo. Recordemos que piedad es «saber tratar con lo diferente, con lo que es radicalmente otro que nosotros»,²¹ sin pretender transformar a ese otro en un semejante, es decir, que el trato debe mantenerse con lo otro en cuanto que otro. Piedad es, por consiguiente, el modo fundamental del ser humano para comprender los distintos planos del ser, planos de lo inefable.

Badiou expone, en relación con «lo otro», que «el cine es un nuevo pensamiento de lo otro, una nueva manera de hacer existir lo otro [...]. El cine amplifica enormemente la posibilidad de pensar lo otro, de tal manera que[,] si la filosofía es el pensamiento de lo otro, como dice Platón, entonces hay una relación entre la filosofía y el cine».²² Tal afirmación nos lleva a pensar que mediante la aproximación a lo otro el cine pasa a ser el medio por el cual conocemos los diversos planos de lo real. Sin embargo, Badiou se refiere a conocer culturas o sociedades diferentes a la nuestra.²³ Recogiendo esta cita del filósofo francés, mi intención es ir más lejos y reiterar la suficiencia del medio cinematográfico para mostrar esa pluralidad que define la unidad de lo real.

Lazzaro es la personificación de la piedad en cuanto que nos permite conocer «lo otro» y, sobre todo, el modo de relacionarse con ello. Ese «saber tratar» es la nota característica de Lazzaro, que no emite juicios de valor y no intenta convertir en semejante al otro para poder entenderlo. Lazzaro reparte su bondad a todos por igual y en las mismas condiciones. Trata del mismo modo a los granjeros, al hijo de la marquesa, a la Luna o al lobo. A partir de la determinación de «lo otro» como otro, de esa su diferencia sustancial, se emprende el camino para comprenderlo: no hay un intento de romper con la otredad creando una identificación artificial; tampoco se desdeña ningún plano de lo real. Podemos utilizar las palabras de

20. Zambrano, María, «Para una historia de la Piedad», en *La Cuba secreta y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Endymion, 1996, pág. 125.

21. *Ibidem*, pág. 127.

22. Badiou, Alain, «El cine como experimentación filosófica», *op. cit.*, pág. 56.

23. «Hay actualmente situaciones enteras que sólo conocemos mediante el cine. Tomen el caso de Irán. ¿Qué sabríamos de Irán sin Kiarostami?». *Idem*.

24. Zambrano, María, *Claros del bosque*, *op. cit.*, págs. 181-182.

25. Zambrano, María, «Para una historia de la Piedad», *op. cit.*, pág. 128.

26. *Ibidem*, pág. 123.

27. Zambrano, María, «El cine como sueño», en *Las palabras del regreso*, Gómez Blesa, Mercedes (ed.), Madrid, Cátedra, 2009, pág. 301.

Zambrano para entender a Lazzaro y su relación con lo real: «la multiplicidad, antes de establecerse como tal, se unifica, en equilibrio, sin que se borre ni se sumerja ninguna de las realidades que la integran. Pues que nada de lo que como real llega al corazón humano debe ser anulado ni mandado fuera o dejado a la puerta; nada real debe ser humillado».²⁴ No se trata de homogeneizar lo heterogéneo sino de navegar por esa diversidad, de respetar «lo otro» sin despreciarlo, y ese es precisamente el modo de acercarse a la realidad del protagonista.

El abordaje de lo diferente que encontramos en Lazzaro es primeramente sentimental: entiende porque «con-siente» con el otro —sea ese otro un ser humano o un animal—. Y esta también es una de las particularidades de la piedad, que es: «este sentir cuando es sentido por un sujeto, por un alguien que siente [...]. Una criatura que siente la realidad y al mismo tiempo se siente a sí mismo heterogéneo a ella».²⁵ Sentir y participar en una realidad que es diferente, ya que «[t]odo, todo aquello que puede ser objeto de conocimiento, lo que puede ser pensado o sometido a experiencia, todo lo que puede ser querido, o calculado, es sentido previamente de alguna manera».²⁶ Lazzaro entiende todo lo que no es él a partir del sentimiento y de su actitud, que trasciende la homogeneidad de lo propio para llegar a la heterogeneidad de lo demás. La mirada del protagonista identifica diferencias, pero ni las somete a juicio ni intenta cambiarlas o erradicarlas. La diferencia se mantiene como tal en una realidad plural. Así pues, Lazzaro se aproxima a la realidad de un modo «piadoso».

A modo de cierre de este análisis, pienso que podemos afirmar que la película de Alice Rohrwacher cumple con lo que Zambrano le reclama al cine: «La esencia del cine es ser documento; documento también de la fantasía, de la figuración, aun de la quimera. Ya que lo “humano” nunca será simplemente un hecho o un conjunto de hechos, sino alma [...]. La imagen es la vida propia del alma».²⁷



Alberto Ruiz Samaniego

Universidad de Vigo
 alsama@mundo-r.com
 ORCID: 0000-0002-3438-3295

Recepción: 25 de julio de 2021
 Aceptación: 25 de octubre de 2021

Aurora n.º 23, 2022, págs. 68-80

Cine, o el tiempo fecundado por la luz

Cinema, o el temps fecundat per la llum

Cinema, or times impregnated by light

Resumen

María Zambrano manifestó en multitud de ocasiones, de un modo más o menos explícito, su interés por el cine. Pero es en determinados motivos recurrentes de su pensamiento donde es posible vislumbrar la verdadera armonía que este mantiene con el hecho cinematográfico. Este artículo sondea aspectos fundamentales de una filosofía tomada por la mediación de la penumbra frente a una luz cegadora, por la necesidad de lo intermitente, del corte; por la pasividad y el abandono frente a una imagen que pide ser completada, por la consecución de un renacimiento perpetuo. Estos motivos, como otros muchos también aquí advertidos, definirían con el mismo acierto tanto el mecanismo del obturador en un proyector cinematográfico como una *visión trascendental*, en estado de *delirio*.

Palabras clave

Cine, documental, imagen, visión trascendental, delirio.

Resum

En multitud d'ocasions, María Zambrano va manifestar, d'una manera més o menys explícita, el seu interès pel cinema. Però és en determinats motius recurrents del seu pensament que és possible albirar la veritable harmonia que manté amb el fet cinematogràfic. Aquest article sondeja aspectes fonamentals d'una filosofia presa per la mediació de la penombra enfront d'una llum engegadora, per la necessitat del que és intermitent, del tall; per la passivitat i l'abandó enfront d'una imatge que demana ser completada, per la consecució d'un renaixement perpetu. Aquests motius, com molts altres aquí també remarcats, definirien amb el mateix encert tant el mecanisme de l'obturador en un projector cinematogràfic com una *visió trascendental*, en estat de *deliri*.

Paraules clau

Cinema, documental, imatge, visió trascendental, deliri.

Abstract

María Zambrano expressed on many occasions, in a more or less explicit way, her interest in Cinema. But it is in certain recurring motifs of her thought that it is possible to glimpse the true harmony that it shares with the cinematographic fact. This article delves into fundamental aspects of a philosophy taken by the mediation of the darkness through a blinding light, by the need of the intermittent, of the cut; by passivity and abandonment facing an image that requires to be completed, by the achievement of perpetual rebirth. As with many other matters noted here, these points would also define both the shutter mechanism in a cinematographic projector as well as a *transcendental vision*, in a state of *delirium*.

Keywords

Cinema, documentary, image, transcendental vision, delirium

Darse y ver.

MARÍA ZAMBRANO (testimonio recogido por Joaquín Verdú)

Ella lo alcanzó ya de mayor, era el arte de nuestro tiempo y lo amaba apasionadamente; porque era abstracto aunque concretase; porque hacía ver, regalaba otra pupila y traía la liberación de la mirada y aun de los sueños; debían surgir sueños inéditos tras de ese mundo de sueños regalados, y por sus recorridos a través de las pasiones y de los paisajes y los gestos, los gestos mismos de la tierra, le parecía todo él algo así como el gran documental terrestre. El rostro del planeta. Y ahora le era necesario verlo enseguida, verlo de nuevo. Pero temía que, roto el silencio de las sombras, se rompiera su encanto.

MARÍA ZAMBRANO

Todo indica que, en la interpretación que María Zambrano hace del cine, no siempre coincidente, sin embargo, hay un motivo común: el cine podría ser un buen ejemplo de las posibilidades de desarrollo de lo que ella misma denominaba «delirio». El delirio, ciertamente, no guarda relación con la visión común; se trataría, más bien, de una suerte de metavisión o visión trascendida: una mirada como de sueño en la vigilia. No obstante, para que el desciframiento de esa mirada se produzca y sea lo más intenso y efectivo posible, la acción habrá de estar acompañada —y acompasada— por el cortejo, tal vez acaso solo o nada más que el rumor, de una palabra auroral que abra por completo los párpados del contemplador y ritme todo su cuerpo en pos de esa visión trascendida, como en el modo de pura visión interior. Y algo también importante: esa palabra encantatoria no ha de provenir de la escena que se revela a la visión —de hecho, en un texto en que Zambrano comenta el paso del cine silente al hablado, llega a manifestar su temor de que «roto el silencio de las sombras, se rompiera su encanto».¹ La palabra, pues, no viene de la imagen, no es de ella, sino de un fondo íntimo en el sujeto contemplador que, por decir así, responde y acompaña a la aparición de la imagen, extendiendo, no obstante, su virtualidad de sentido e incluso su destino más allá de lo meramente visto, presentado: revelado.

El juego, pues, entre la palabra y la imagen es ambiguo, cada una depende de la otra; y, todavía más: la que es primera y fundante de la relación, la imagen, pasa a ser desviada —trascendida— por lo que podría haberse iniciado como un comentario, un co-responder a la imagen: el dispositivo lingüístico, que ahora ha sido inflamado, puesto en su máxima intensidad, para comenzar a realizar su propio recorrido sin las trabas exegéticas que impone la dependencia estricta con respecto al curso de la imagen. De esta forma, el sujeto se halla liberado ya de cualquier carga o dependencia con relación a un exterior dado, sea este en la forma *infraleve* de la imagen o en la más gravosa de la materialidad que se coloca ante sus ojos. He ahí el delirio. Es lo que, en testimonio recogido por Joaquín Verdú, la

1. Zambrano, María, *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, Goretti Ramírez en colaboración con Jesús Moreno Sanz (eds.), en *Obras completas VI*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2014, págs. 963-964.

2. Verdú de Gregorio, Joaquín, *La palabra al atardecer*. Madrid: Ediciones Endimiión, 2000, pág. 65.

3. Zambrano, María, en *El manantial* (Segovia), 4, julio-agosto, 1928. Citado en Jesús Moreno Sanz (ed.), *La razón en la sombra. Antología crítica de María Zambrano*. Madrid: Siruela, 2004, pág. 57.

4. Zambrano, María, en «Aire Libre», «Mujeres», *El Liberal*, 8 noviembre 1928. Citado en Jesús Moreno Sanz, *La razón en la sombra, op. cit.*, pág. 62.

5. Zambrano, María, «El liberalismo y la ética», en *Horizontes del liberalismo*, en *Obras completas I, op. cit.*, pág. 88.

pensadora habría determinado con la frase: «Hacia la palabra: una obediencia sonámbula».²

Hay, entonces, dos regímenes de visión: uno que sería el natural y, por decirlo así, profano; y otro que viene tutelado por la palabra —no cualquier palabra: palabra, como decimos, de aurora, iniciática— y que se volverá *el llamado*. En buena medida, este segundo modo, por mucho que germine en el registro de la común mirada, acaba por situarse fuera de él, puesto que salta a la dimensión de lo imaginario y crece, en definitiva y por tanto, al modo de una visión *con los ojos cerrados* y, al tiempo, de una voz escuchada *con el oído interior*. Es en este repliegue de la mirada hacia la visión interior donde debemos situar, sin duda, ese cierto latido místico que el pensamiento de María Zambrano no deja de tener.

Sin embargo, ¿acaso no realiza también el cine mismo esta voluntad de apartamiento del orden de la mirada profana para sumergir al espectador —en un acto de inmersión de todo punto voluntario— en una oscuridad sonambulesca que pueda hacer posible la apertura de la común mirada hacia esas dimensiones más profundas, más reales, podríamos decir, que la mera realidad misma? Este efecto inmersivo de ausencia se aprecia, por cierto, ya en lo que se ha considerado como el primero de los delirios de María Zambrano, publicado en un lejano 1928, «La ciudad ausente»:

Todo desaparecía en la luz lechosa de un lento amanecer; moría la ciudad, se disolvía en el horizonte: por un momento todo quedó vacío —el hueco de la ciudad—, y el aire quieto en soledad oscura. Fue el instante en que se apagó la presencia real de la ciudad y aún no estaba bastante lejos para que naciese la otra, la ciudad ideal, esquema de ciudad, arquitectura de paisaje. Era preciso este instante en que los ojos se quedaron sin la sensualidad de la imagen y el oído, sin el murmullo de confusión, para que el intelecto gozara plenamente con la auténtica belleza de paisaje desnudo.³

El cine, pues, también puede ser visto como un dispositivo placentario donde se vuelva posible experimentar la sombra —o más bien las sombras— de lo real. Una suerte de pasaje a un estadio de inocencia —que podría, asimismo, conducir a la inocencia de ser niño, la que reposa todavía y siempre en el corazón mismo del hombre— y, en consecuencia, un camino, un sendero intrincado o espeso que también podría transportar a uno hacia la razón poética. Cine o pizarra oscura donde, en palabras de Machado muy queridas por Zambrano, se escribe el pensamiento humano. En ese espacio como de entraña cósmica se volvería posible —más acá de todo proceso de definición: «Antes de definir, hay que sentir y ver», escribirá en ese mismo año 1928—⁴ la integración de un mundo en su sentido orgánico; esto es, de nuevo en palabras de la pensadora, «la integración de un mundo estructurado; la vuelta a un universo que conexe al hombre sin disolverle ni encadenarle».⁵

Esa vuelta posible avala además fuerzas que hasta ahora han sido marginadas por la razón y que, en consecuencia, operaban, como las propias salas de cine, en espacios de penumbra; reservados y reservorios subterráneos donde se revelaría —como en las cuevas prehistóricas con signos parietales según lo viera Georges Bataille y lo verá la propia Zambrano: «Nace la pintura en las entrañas de la tierra, en las cavernas», dirá en un artículo escrito para la revista *Semana*—⁶ nuestra noche o nuestra oscuridad esencial: «el reconocimiento de la legitimidad del instinto, de la pasión, de lo irracional, ¿no podrían ser la base y la meta de las tareas de nuestros días?».⁷ Puede que el cine sirviera, en cierto modo, para ello, igual que lo hicieron las grutas de la prehistoria: «Noche o penumbra, la de la caverna primera tan de acuerdo con la condición humana, la de entonces y la de ahora. El hombre animal, amante de la luz, no puede, está probado, permanecer siempre en ella. Ni en la luz física, ni en la luz otra, esa otra luz que debe de ser la primera: la luz del alma o del entendimiento».⁸

Como si esa experiencia característicamente moderna que en sus salas se produce constituyese un pasaje —más o menos secreto, más o menos íntimo— hacia dimensiones atávicas, inmemoriales, donde se promete la alegría inmensa que se encuentra cada uno en el dejarse ir o llevar por esa inocencia de un (tras)mundo revelado a escala inmensa ante los ojos asombrados. Solo los niños y los cinéfilos se sientan en las primeras filas de un cine, venía por ejemplo a decir en algún momento Roland Barthes. El cine, piensa también Zambrano, actúa con más «ingenuidad e inmediatez que arte alguno»,⁹ porque —a su juicio— ofrece la vida en una fluidez directa; lo cual es ciertamente muy cuestionable, dada la innegable abstracción y mediación que su práctica requiere: hay un lenguaje y un artificio, un montaje, despiece, fundido, ampliación, elipsis, recorte, etc., que no por haberse naturalizado o automatizado a lo largo de más cien años deja de evidenciar el carácter hondamente mediado de esta expresión artística.

Una cuestión, para nada menor, viene entonces a ocuparnos: ¿ese poder del rito cinematográfico provocaría la extinción de la propia conciencia, al favorecer su fusión en la pasividad del sonámbulo o, por el contrario, propiciaría una suerte de conciencia más refinada, aligerada, aérea como una visión mística que «va de vuelo» o incluso una conciencia más formada y aumentada? He aquí muchas cuestiones que se juntan en el nudo esencial que hace alternar en diversos pareceres a la pensadora. Podría resumirse en la siguiente antinomia: cine como registro o cine como visión. O, también, en expresión más cercana al decir de la autora: ¿la esencia del cine está en ser documento o está en ser alma?:

A medida que el séptimo arte ha llevado sus ojos por el mundo para traernos la imagen analizada, la imagen «vista» ya, el universo de nuestra imaginación, el número de las imágenes sensibles y de las

6. Zambrano, María, en *Con dados de niebla*, 21-22, *María Zambrano: artículos de la revista «Semana»*, Diputación Provincial de Huelva, 1990, pág. 21.

7. Zambrano, María, «El liberalismo y la ética», *op. cit.*, pág. 88.

8. Zambrano, María, «La cueva de la pintura», *Con dados de niebla*, 21-22, *op. cit.*, pág. 21.

9. Zambrano, María, «El cine como sueño», en *Las palabras del regreso*, Mercedes Gómez Blesa (ed.). Cátedra: Madrid, 2009, pág. 301.

10. *Ibidem*, pág. 300.

11. Zambrano, María, *El sueño creador*. Madrid: Turner, 1986, pág. 77.

12. *Idem*.

13. Zambrano, María, «El cine como sueño», *op. cit.*, pág. 300.

14. Lezama Lima, José, *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*. Madrid: Verbum, 1998, pág. 333.

soñadas ha crecido fabulosamente. Pues la cámara ha soñado por nosotros y para nosotros también; ha visualizado nuestras quimeras, ha dado cuerpo a las fábulas y hasta a los monstruos que escondidos se albergaban en nuestro corazón.¹⁰

Eso afirma por ejemplo en un texto importante en relación con esta materia, donde no parece todavía delimitarse la decisión nítida entre ambas opciones.

Si atendemos a muchas declaraciones de la pensadora, si escuchamos la proximidad en que se despierta la imagen-cine con el onirismo, por ejemplo, en *El sueño creador*, comprobamos que la decantación se vuelve evidente en contra de la virtualidad analítica del cine: «Descifrar una imagen onírica, una historia soñada, no puede ser por tanto analizarla. Analizarla es someterla a la conciencia despierta que se difunde en ella; enfrentar dos mundos separados de antemano. Descifrarla, por el contrario, es conducirla a la claridad de la conciencia y de la razón, acompañándola desde el sombrío lugar, desde el infierno atemporal donde yace».¹¹

Esa razón no es otra que la razón poética «que es, al par, metafísica y religiosa».¹²

Las imágenes cinematográficas se funden, por tanto, con las imágenes del corazón, o de las entrañas, pero no creo que lo importante radique en esa fusión, con no ser poco, sino más bien en la capacidad que estas imágenes tienen de acrecentar el carácter, y el poder, el estatuto actual y virtual que ese material propio de inicio tenía, hasta el punto de elevarlo a un nivel de afección que no es ya el de los meros productos oníricos, sino —diríamos— el de conceder una capacidad estructurante para el propio órgano del soñador, siempre un tanto a oscuras, menesteroso, necesitado de potencia y, aún más, de redención. Por eso, en ese mismo escrito, el cine puede ser comparado con el alimento más necesario y cotidiano: el pan, «el pan de cada día para la necesidad de ver, de imaginar, de hilar y deshacer sueños»,¹³ donde no podemos dejar de notar las implicaciones simbólicas —plenamente sacralizadoras— que la autora le concede a la ancestral metáfora eucarística del pan. De tal manera, incluso, que el cine mismo se definirá —no sin gracia— como una *Summa* que no deja de remitir a la de santo Tomás, solo que, ahora, de sombras.

En sus desvelos estético-paulinos, Lezama Lima, tan cercano a ciertas derivas simbólicas del pensamiento de María Zambrano, nos revelará todo el alcance de esta posibilidad redentora que se le concede a la imagen: «por la imagen», escribirá en carta a Armando Álvarez Bravo, «el hombre recupera su naturaleza, vence el destierro, adquiere la unidad como núcleo resistente entre lo que asciende hasta la forma y [lo que] desciende a las profundidades».¹⁴ Luz, sombra, ascensión, profundidades: infiernos del alma. Son términos

que cualquier lector de Zambrano reconoce en numerosos textos. Pero es que, en un giro sorprendente y hasta espectacular, podríamos decir que, en este caso, la autora concibe la experiencia cinematográfica justamente como una penumbra salvadora, frente a los infiernos de la luz, con lo que no hemos abandonado en absoluto los territorios sinuosos de la teología pero, quizá, le hayamos dado la vuelta.

En principio, la luz habrá de alcanzar tonalidad infernal cuando, a pesar de ser la metáfora eximia del camino del alma y del conocimiento —del mismo modo que la aurora es pensada como un requisito del conocer, pues su luz exige en el hombre un trascender(se) que habrá de conducirle al encuentro de su propio ser—, ciega u obtura la propia pasión del existir humano. Hay, pues, una violencia de la luz cuando provoca o incita en el hombre el abandonar la natural admiración hacia las cosas del mundo —y con ellas las propias apariencias— en favor de una recóndita abstracción llamada precisamente «ser». Por el contrario, como no dejará de insistir Zambrano, el poeta, a diferencia del filósofo, será aquel que se aferre a las apariencias y que evitará —en elegíaca y pasional nominación del mundo— dar el paso (más allá) que la razón exige. Paso que, a no dudarlo, puede conducir al infierno de la obstinación a-pática, de un anhelo racionante —más que razonable— donde el hombre agonice carente de cualquier acceso a la plenitud vital que le ofrecen sus sentidos. Tal como apunta Zambrano en un pasaje decisivo:

Ya que la razón, al desentenderse de los sentidos, renuncia por ello a la plenitud de su uso y nos encierra, por el contrario, en el límite mínimo, tanto que no puede ser ni tan siquiera señal de su nacimiento. La vida de los sentidos se ha ido reduciendo a medida que la razón occidental se yergue. El erguirse de la razón no trae en consecuencia la amplitud del horizonte, su ensanchamiento; ni, y menos aún, el asomarse siquiera de otros espacios, de otros mundos, aquí mismo en el planeta.¹⁵

He ahí el infierno —o, en términos blanchotianos, la locura— de luz, del que tal vez también nos salve, o al menos redima en su dimensión cotidiana, el contacto —sin duda también admirado— con las apariencias que se replican incesantes en las penumbras cinematográficas.

Porque, en definitiva, lo esencial acaso no sea ascender, ni alcanzar las gélidas alturas de la abstracción iluminada, sino saber tratar con lo irrazonable disperso que nos constituye; saber o aprender a vivir en ese desvalimiento que es condena de pasión oscura. Así, en el prólogo que añadió en 1987 a *Filosofía y poesía*, Zambrano afirma:

Sabido es que lo más difícil no es ascender, sino descender. Mas he descubierto que el condescendimiento es lo que otorga legitimidad, más que la búsqueda de las alturas [...]. Vale más condescender ante la imposibilidad, que andar errante, perdido, en los infiernos de la luz

15. Zambrano, María, *De la aurora*, en *Obras completas IV*, tomo I, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2018, pág. 230.

16. Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, en *Obras completas I, op. cit.*, pág. 686.

17. Zambrano, María, *Claros del bosque*, en *Obras completas IV*, tomo I, *op. cit.*, pág. 105.

18. Zambrano, María, *Notas de un método*, en *Obras completas IV*, tomo 2, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2019, pág. 81.

19. Zambrano, María, *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela, 1990, pág. 13.

20. *Idem*.

[...]. He preferido la oscuridad que en un tiempo ya pasado descubrí como penumbra salvadora, que andar errante sólo en los infiernos de la luz. Es mi justificación. Júzgueme, pues, el amor, y si de tanto no soy digna, júzgueme, pues, la com-pasión.¹⁶

Hay algo de la condena de Narciso en el destino de luz que traza el conocimiento. Una impaciencia por alcanzar la plenitud del sí mismo en que se pierde la bella flor —causa de la muerte de Narciso, diremos con Lezama—: el ser que aspira a lograrse, a trascenderse, y que a duras penas se entrevé en medio de los reflejos engañosos de las cosas que pasan. Pues Narciso encarna la voluntad de intuirse sin sombra, de llevar a la luz la propia *physis* escondida o incógnita. Lo condena a muerte el suplicio de no poder abolir la sutil, extrema, durísima *diferencia* que nos separa de nosotros mismos. Por muy terso que sea el espejo en que nos reflejemos, ningún saber nos ofrece esa nuestra imagen idéntica al sí mismo. Narciso, sin embargo, desea volverse imagen pura y diáfana, abandonar su carga y su cuerpo terrestres; desea tornarse, en esta desmaterialización, un ser de luz separado totalmente de cualquier contexto existencial, un ser esclarecido en su integridad completa y autosuficiente. Será sin embargo la contemplación, el pasmo incluso de la belleza, lo que, en definitiva, pueda salvar a Narciso; lo que lo disuada de ese abrazo de muerte con lo inmaterial. Frente al espejismo de un sí pleno que ofrece la imagen vana, la revelación de lo bello —sostiene María Zambrano— *hace el vacío*, sume al sujeto en la perplejidad, el estremecimiento y la oscuridad, el olvido de sí: «Y en el umbral mismo del vacío que crea la belleza, el ser terrestre, corporal y existente, se rinde, rinde su pretensión de ser separado y aun la de ser él, él mismo; entrega sus sentidos que se hacen uno con el alma. Un suceso al que se le ha llamado contemplación y olvido de todo cuidado».¹⁷

Como se afirma en *Notas de un método*, el trascender necesita su instante de vacío: «El sujeto necesita de un vacío para que su pensamiento nazca, heroicamente, como en un sacrificio, al trascender verdadero».¹⁸ Frente al humano afán de llenar el tiempo y tener un presente, saberse estar viviendo en un presente.

Entonces lo que aquí sucede es que, cuando nos precipitamos en el querer comprender integralmente (cuando imaginamos, por tanto, ser enteros, o íntegros), toda figura desaparece, como en la fuente de Narciso. Ante ello, mejor la oscura germinación, y la pasividad umbría en que descansa y acrece el alma, el alma en su aristotélica condición vegetativa: es la pasividad de quien recibe, escucha, alienta o espera el llamado, antes de toda acción. «Es la pasividad la que no ha sido tenida en cuenta ni por el pensamiento ni por la poesía apenas, ni mucho menos por la moral. Todo es acción».¹⁹ La conclusión, característica de toda la teoría final de la pensadora, resulta clara: se vuelve necesario «rescatar la pasividad despertándola».²⁰ O, tal como recogió de nuevo Verdú de Gregorio: «La palabra es sed

continua, mas espera, espera angustiada un torrente que mane para colmar su sed». ²¹ Pasividad —diríamos— de quien se muestra antes que nada como espectador, cuerpo que rumia en la profunda oscuridad su visión, tal como se apunta en *Claros del bosque*:

Y lo que entrevisto puede encontrar su figura, y lo fragmentario quedarse así como nota de un orden remoto que nos tiende una órbita. Una órbita que menos aún que ser recorrida puede ser vista. Una órbita que solamente se manifiesta a los que fían en la pasividad del entendimiento aceptando la irremediable discontinuidad a cambio de la inmediatez del conocimiento pasivo con su consiguiente y continuo padecer. ²²

Atisbamos en esto a uno de los pensadores que siempre asistieron a Zambrano: Friedrich Nietzsche. Cuando Nietzsche hablaba de la «justificación estética de la existencia», pensaba justamente en el arte como «estimulante de la vida»: el arte afirma la vida, la vida se afirma en el arte. Ciertamente, una obra de arte afirmativa no es tomar como carga, ni tampoco es desde luego asumir lo que es, sino liberar, descargar lo que vive. Afirmer es aligerar; no cargar la vida con el peso de los valores superiores y abstractos, sino crear valores nuevos que sean los de la vida, que hagan de la vida una dimensión verdaderamente viviente. No se puede aquí pasar por alto la insistencia en Zambrano de todo el campo semántico del nacimiento o del engendramiento auroral y, por tanto, en un sentido no lejano al de Martin Heidegger, de la necesidad de su cuidado, del cuidado de esta vida frágil e indefensa —como recién nacida— que ha de ser rescatada «de su oscuridad inicial y prestarle ocasión de que renazca, para que nazca de otro modo ya en el campo de la visión». ²³ De esta forma, como se indica en *Notas de un método*, se haría posible «liberar una de las llamadas “vivencias”, o conjunto de ellas apresadas en laberintos nombrados “complejos”, ¿sería acaso el acercarlos a su nada, nadificarlos para que de nuevo nacieran con espacio, tiempo, luz, tal como lo que por un instante vive o espera?». ²⁴

¿Sería entonces este anhelo de luz y de espacio, esta búsqueda de una presencia en su diafanidad, uno de los objetivos que el cine puede cumplir? Pues, en el fondo, nos responde la propia pensadora, «se trata de la búsqueda de la presencia de la diafanidad [en] un trozo de vida o de un conocimiento ya habido, desprendido de su origen, del punto de partida. Y claro está que, una vez se renuncia al encuentro del punto de partida, una vez que el origen no hace sentir su atracción, el futuro como última dimensión temporal también cesa, y aparece el presente como albergue único». ²⁵

Es en este punto —verdadera producción de presencia de lo que ha conseguido saltar por encima de su indecisión auroral, de su oscuro contexto germinativo— que Zambrano reconoce el postulado inicial del conocimiento, la identidad del ser y del pensar. Sin embargo, ¿no es este mismo presente absuelto, transparencia de

21. Verdú de Gregorio, Joaquín, *La palabra al atardecer*, op. cit., pág. 65.

22. Zambrano, María, *Claros del bosque*, op. cit., pág. 80.

23. Zambrano, María, *Notas de un método*, op. cit., pág. 83.

24. *Idem*.

25. *Ibidem*, pág. 84.

26. *Ibidem*, págs. 84-85.

imagen despojada de toda adherencia material original, la definición misma de la hialina proyección cinematográfica?

Convengamos, entonces, que el cine puede propiciar el cuidado de lo vivo, de eso vivo oscuramente perdido, disperso en su inocencia y su no saber. En una suerte de revelación discontinua, cruzada de visiones entreveradas de luces y tinieblas, como si la verdad jugase —de nuevo heideggerianamente— a velarse en el momento mismo de su visualización. Casi en la forma de un efecto estroboscópico o, incluso, de lo que cualquier mecanismo cinematográfico hace evidente: bajo la necesidad del corte, y el fundido a negro, para que las imágenes se vuelvan legibles a nuestra mirada y comprensión. Y aún más: este cuidado de lo vivo lo realiza a través del extremo cuidado mismo de la visión, y de la propia presencia en su darse a visión: la presencia nace de una «insoslayable atención», una «sostenida mirada», por usar expresiones que aparecen en *De la aurora*.

Pero ello —esta necesidad de cuidado atento— se debe precisamente a su fatal intermitencia y su trastorno, a su esquiva desolación nunca del todo redimida. Un apunte de *Notas de un método* podría ajustarse a estos cometidos, y al tiempo servir como una espléndida definición del arte del cinematógrafo. El pasaje, cuya importancia justifica su longitud, contiene todo el campo semántico (luz, sombra, infierno, engendramiento) que estamos abordando:

La búsqueda de algo perdido es, sin duda, el origen de la memoria; algo perdido e irrenunciable que puede darse en diferentes maneras o, más bien, en diferentes grados. Es algo que necesita ser mirado nuevamente. Mas esta necesidad, imperativa hasta el sacrificio, es propia de la función de ver y de verse que el ser humano padece antes que ejercita. Ver lo que se vive y lo vivido, verse viviendo, es lo que íntimamente mueve el afán de conocimiento, lo que de un modo directo o dando un rodeo lo conduce [...]. Sin esta nueva visión, lo vivido no tendría de verdad carácter de nuevo, aunque sorprendiera al llegar. Todo lo vivido, toda la vida, sería un simple pasar sin renacer. Y sin renacer, nada es del todo vivo. Ver nuevamente las cosas y seres aprehendidos siempre a medias por el entendimiento, o captados violentamente por la percepción, o dejados pasar inertemente, caído todo ello en los infiernos donde yace lo a medias visto, lo sustraído violentamente al medio de nacer, donde gime. Pues se diría que todo lo viviente [...] ansíe y esté movido irresistiblemente por completarse, germen, embrión que busca acabar de nacer en un medio más amplio y luminoso donde su total aparición sea posible, su totalidad inacabable. Un medio, se diría, en el que el tiempo sea fecundado por la luz.²⁶

Ahora entendemos las razones del delirio: es la entrecortada respuesta del sujeto perdido, indeciso, fragmentario, que busca la presencia, que ansía habitar su presente, porque aún no lo tiene (¿lo tendrá alguna vez del todo?). Búsqueda afanosa, decisiva y decisión él mismo; decisión que ansía su ahora. Uno es presa de delirios porque no puede alcanzar de inmediato la visión, en medio de los claroscuro-

ros, las discontinuidades y fulguraciones intermitentes de lo que se le manifiesta. Estado placentario. El delirio es el tanteo: «Vivía, en realidad en un estado prenatal en el que inevitablemente había de ser presa de delirios, y recorrería galerías oscuras empujando puertas semiabiertas; su pequeño ser inmóvil se desplegaba. Tenía que llevarse en alto a sí misma a través del desierto, desfalleciendo de vez en cuando, cayendo en pozos de silencio, en negaciones».²⁷

La discontinuidad o la detención de la intermitencia no detiene el devenir, sino que, por el contrario, lo provoca o lo llama en el enigma que le es propio, tal el de la bobina y la imagen-cine. Como afirmaría el propio Nietzsche, la desmembración —el desgajamiento de Dionisos— es el primer saber, la experiencia oscura donde el devenir se descubre en relación con lo discontinuo y como el juego dionisiaco: eterno ciclo de generación y destrucción, de engendramientos, caídas y renacimientos continuos. Así, María Zambrano, a Verdú: «La vida no crece por duración sino por metamorfosis. Y cuando así es, hay que estar como en la larva».²⁸

Alcanzar la presencia, conseguir habitar el presente implica, naturalmente, una lucha con el tiempo:

Vivir es un trabajo que parece en instantes imposible de cumplir; el trabajo de recorrer la larga procesión de los instantes, de oponer una resistencia al tiempo; resistir al tiempo es la primera acción que requiere el estar vivo; luego, saber que el «aquí» es muy concreto, muy determinado y no se le conoce.²⁹

Pero no tanto —diríamos— contra el tiempo (a la manera impropia e impaciente que comentamos de Narciso), sino, más bien, en la forma de una condensación vital, una dimensión vegetativa donde el sujeto —en su inicio pindárico, mera sombra de sueño— habrá de ir creciendo a medida que sea capaz de asimilar el tiempo mismo, tal como ya se presentía en un pasaje de *Hacia un saber sobre el alma* que nos vuelve a situar cerca de una ontología cinematográfica, y de la propia metáfora —tan querida por la escritora— del corazón:

Es la verdad naciente y renaciente, operante, la que sólo cobra su sentido al ser vivida, al transformar una vida, mas no violentando como la vocación filosófica del mito de la caverna, sino sometándose a la ley de la vida que es el tiempo. El suceder temporal. Y por eso no podía aceptar su ascensión al cielo de la objetividad; está sometida al influjo del tiempo, cuenta con él y vive en él. Todo vivir es en el tiempo, y la experiencia no es sino el conocimiento que no ha querido ser objetivamente universal por no dejar al tiempo solo.³⁰

Como el cine, la vida es tiempo fecundado por la luz. No puede no haber dejado marcas esta fermentación sucesiva sobre el cuerpo o la materia que lo espera, lo recibe, lo respira y, finalmente, expira. Y, de hecho, a veces en Zambrano la acción sobre este cuerpo que aguarda

27. Zambrano, María, *Delirio y destino. Los veinte años de una española*. Madrid: Horas y Horas, 2011, págs. 34-35.

28. Verdú de Gregorio, Joaquín, *La palabra al atardecer, op. cit.*, pág. 65.

29. Zambrano, María, *Delirio y destino. Los veinte años de una española, op. cit.*, pág. 35.

30. Zambrano, María, *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza Editorial, 1987, pág. 86.

31. Zambrano, María, *Notas de un método*, *op. cit.*, pág. 81.

32. *Ibidem*, pág. 82.

33. Zambrano, María, *El hombre y lo divino*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1955, pág. 250.

34. *Ibidem*, pág. 254.

su llamado se compara (por ejemplo, en *Notas de un método*, como ya hemos visto) con el sacrificio: es el corte —el vacío o la hendidura— que atraviesa el cuerpo y lo saja «para que su pensamiento nazca, heroicamente, como un sacrificio, al trascender verdadero». Por eso, «la queja monosilábica está más cerca, o es menos enemiga, del trascender que este transitar. No hay que arrancarse tan pronto de la queja, no hay que dejarla perdida, no hay que dejarla dormida, sino que por el contrario tiene que convertirse en dolor».³¹ Esa queja es el rumor que corteja a la visión, tal como apuntamos al inicio de este texto: tal una canción de cuna para un recién nacido.

Hay, pues, como una circulación vida-muerte que no cesa, un circuito que, cual las imágenes en la bobina, no se para:

[Y su] circulación desencadena no la duda, sino la certidumbre ganada paso a paso, instante a instante, renaciente y muriente, lo que permite morir y renacer cuantas veces sea necesario, en la situación propia del hombre. Como la espiral de aquel cuadro San Mauricio del Greco, de cuya pintura dice José Ortega y Gasset que es un poco de materia puesta a arder; pero no, sería a recorrer la órbita, de la luz y de la sombra, creando así la penumbra que salva del consumirse por el fuego.³²

Esto es: que salva de la consumición en la luz, que abrasaría la bobina y arrasaría, en consecuencia, el filme: sería un infierno de luz.

Como rastros de este dolor —sacrificio y tragedia— quedarían los signos o las imágenes en el modo de ruina o de rescoldos: de cenizas, verdaderos supervivientes de la con-moción que dejan ver, en su materia hendida, su cuerpo lacerado, los efectos de la combustión:

Mas la contemplación, la visión de la historia misma, trae en algunos momentos la liberación. Porque lo propiamente histórico no es ni el hecho resucitado con todos sus componentes —fantasma de su realidad—, ni tampoco la visión arbitraria que elude el hecho, sino la visión de los hechos en su supervivencia, el sentido que sobrevive tomándolos como cuerpo. No los acontecimientos tal como fueron, sino lo que ha sobrevivido a su destrucción, lo que ha quedado en ruinas.³³

Materia en supervivencia, efectivamente, habida cuenta que «no hay ruina sin vida vegetal».³⁴

Tan solo nos queda imaginar, entonces, cómo se daría esa forma de visión y cuál sería el cine que mejor le correspondiese. Habría de ser, esto es claro, un cine que atendiese —que no tratase de borrar ni de suturar— tales desencuentros y quejidos, parecidas intermitencias y discontinuidades. Un cine de montaje, por supuesto; cine que incorpore el montaje, este tipo de montaje, añadiéndolo a la discontinuidad entre las imágenes, y lo hace incluso ya no en la relación entre las imágenes, sino dentro del plano mismo. Porque los nuevos significados nacen no solo en los tránsitos entre estos fragmentos de la escritura de las imágenes, o entre la imagen y el sonido, sino

también de los cruces, de los pasajes y tránsitos entre los propios medios: cine, fotografía, texto, música, voz, pintura, vídeo.

35. Zambrano, María, *Notas de un método*, op. cit., pág. 87.

El cine entendido (¿expandido?) esencialmente en una forma musical, pitagórica: polifónica. Una forma polifónica montada. Música del pensamiento. Hecha de fragmentos o capas secuenciales que se superponen o se suceden, que se interrumpen o son repentinamente invadidos por otros átomos en acción. Cine nietzscheano, interválico, entreverado: los fragmentos establecen, así, relaciones de contraste, o de contrapunto, o de complementariedad. Se formarían, asimismo, rimas dentro de la obra, deslizamientos y, al tiempo, también extrañas construcciones armónicas. En la apertura que determina este tipo de lenguaje asociativo, los signos valen mucho más de lo que ellos por sí mismos significan. Los signos, por decirlo así, ahora reverberan, se despliegan en un movimiento que genera un magma de sentido informe —que el receptor tiene la responsabilidad, dura, difícil, de interpretar— más que un contenido preciso y estabilizado, prefijado o determinado de antemano.

Cómo olvidar, en este punto, la convicción, por ejemplo, de Godard —ya legendaria— de que el montaje es la verdadera esencia de lo cinematográfico, pero no bajo la idea —clásica, por ejemplo— del montaje como una suerte de impulso hacia la articulación armónica, sino precisamente la idea del montaje como tensión irresuelta que propicia el despliegue del discurso de las imágenes mismas. Montaje, pues, como impulsión y resistencia y no como articulación armónica:

Jamás una imagen puede ser enteramente diáfana sin que amenace borrarse. Puede ser así, puede inclusive disolverse y entonces, aquello de que era portadora, la carga emotiva, se deslíe en el medio de la visión, lo impregna y puede por ello mismo teñir todo el contenido, todo el campo de la realidad.³⁵

Aprovechamiento hasta la extenuación y el goce del vínculo tremendamente conflictivo —tremendamente significativo: un verdadero pozo y fuente de sentido— que existe entre las imágenes y las palabras, tanto habladas como escritas. La historia del cine —la historia de sus visiones— ha de pensarse como el desarrollo productivo de esa tensión irresuelta, de esa definitiva y significativa no correspondencia. Porque hablamos de delirios, conjuro, invocación, decires, no de tersa escritura.

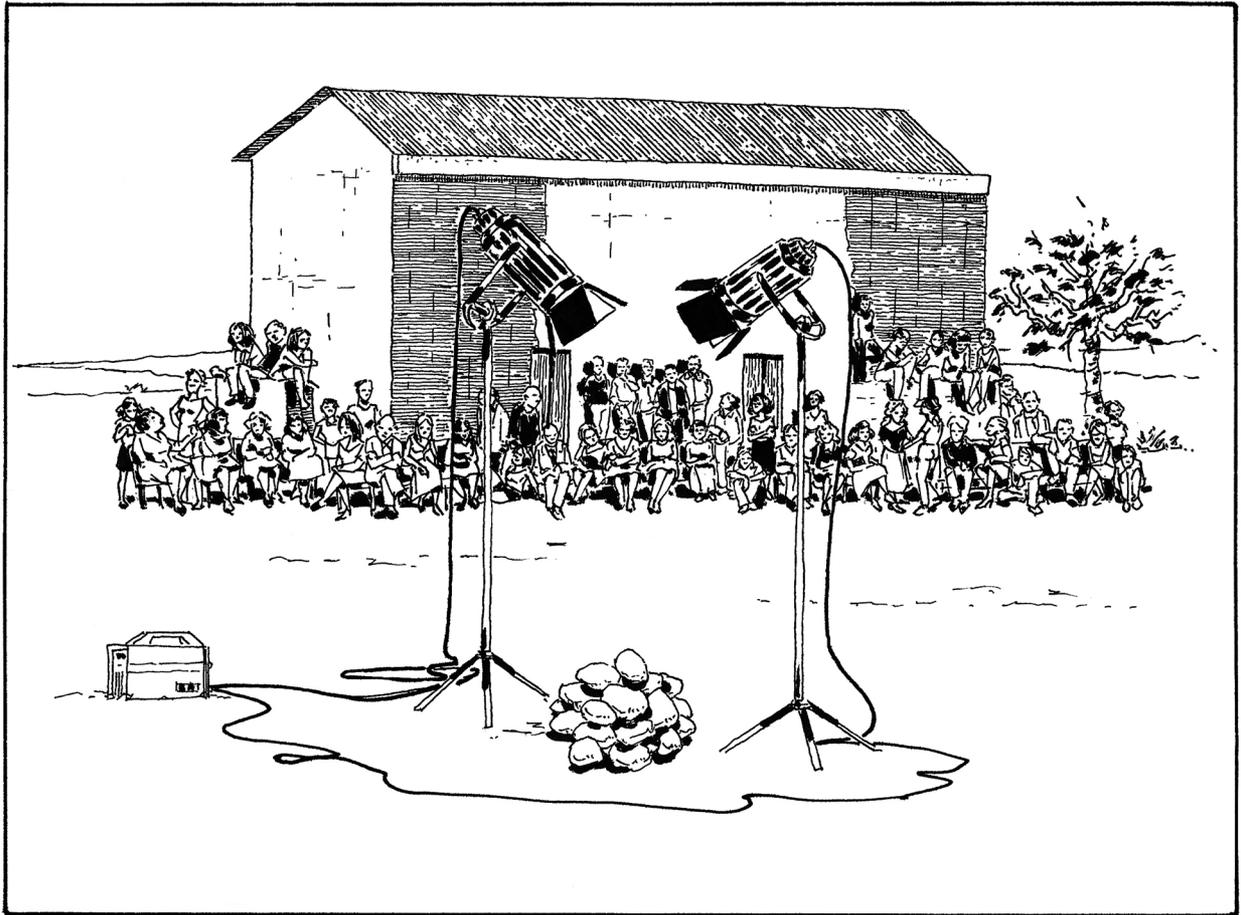
Sería este un cine en el que nada de lo filmado queda intacto. Nada, pues, está simplemente filmado, cortado y pegado. Todo, antes de ser cortado y pegado, ha sido primeramente perdido y reconstituido. Miles de imágenes han sido, por tanto, desmontadas y rearticuladas, en un proceso extraordinario de digestión y enunciación:

Lo perdido en la fugitividad del río temporal puede llegar a convertirse de este modo en su opuesto, si el proceso se ha verificado rectamente,

36. *Ibidem*, págs. 88-89.

sin tergiversación de ninguna clase. Y huelga el advertirlo, si el contenido apresado, rescatado, es portador efectivamente de algo precioso, de algo que brilla por su significación, por su sentido. Mas cabe pensar que la memoria no se hubiese movido en busca de lo que ni siquiera alcanzó a ser presente propiamente, de no estar llamada por una o varias significaciones, de no haber recibido signos a través de la conciencia. [...] a lo caído no se lo ve simplemente al volver. Para que aparezca nuevamente, es necesario que el sujeto descienda a ese fondo donde yace, o bien mirando desde arriba, desde la conciencia, si su medio es transparente. La necesidad de una acción de la mirada que crea un medio transparente es la misma que para aquello que huyó sin más, pero la fatiga es otra. Ya no se trata de ir y venir «discurriendo». Se trata ahora de dar vueltas —quizás a fuerza de insistencia y de velocidad—, de un mirar circular o que tienda a serlo, de un movimiento que aspira a ser de circunvalación.³⁶

«El *collage* es el medio natural del místico», sentenció una vez el poeta Charles Simic. Este es el alimento, el milagro que como pan cotidiano nos regala la oscuridad del cine. Porque —se nos dice en *Claros del bosque*— incluso la luz misma hubo de pasar por las tinieblas para darse a los que bajo las tinieblas vivos y a ciegas se mueven y buscan la visión que los incluya.



Mariano Saba

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso, Universidad de Buenos Aires – CONICET
 marianosaba@gmail.com
 ORCID: 0000-0002-3165-5304

Recibido: 28 de junio de 2021
 Aceptado: 24 de septiembre de 2021

Aurora n.º 23, 2022, págs. 82-91

*El sueño de la razón produce sombras:
 del cine, entre Unamuno y Zambrano*
*El somni de la raó produeix ombres:
 del cinema, entre Unamuno i Zambrano*
*The dream of reason produces shadows:
 about cinema, between Unamuno and
 Zambrano*

Resumen

Existe una coincidencia entre las opiniones de Miguel de Unamuno y las de María Zambrano con respecto al cine. Desde cierto encuadre irracionalista que los vincula, ambos autores consideran que el cine habilita el retorno a una espiritualidad perdida. De ese modo, y a través de la metáfora de *las sombras*, Zambrano parece postular una definición sobre el cine que le permite relacionarlo con géneros como la confesión y la novela, y entenderlo aun como puente hacia un nuevo saber sobre el alma, es decir, hacia una razón ya no lógica sino poética.

Palabras clave

María Zambrano, Miguel de Unamuno, cine, sombras, racionalismo.

Resum

Existeix una coincidència entre les opinions de Miguel de Unamuno i les de María Zambrano respecte al cinema. Des d'un cert enquadrament irracionalista que els vincula, tots dos autors consideren que el cinema habilita el retorn a una espiritualitat perduda. D'aquesta manera, i a través de la metàfora de *les ombres*, sembla que Zambrano postula una definició sobre el cinema que li permet relacionar-lo amb gèneres com la confessió i la novel·la, i entendre-ho fins i tot com a pont cap a un nou saber sobre l'ànima, és a dir, cap a una raó ja no lògica sinó poètica.

Paraules clau

María Zambrano, Miguel de Unamuno, cinema, ombres, racionalisme.

Abstract

There is an intersection between the opinions of Miguel de Unamuno and María Zambrano about cinema. From a certain irrationalist frame that links them, both authors consider that cinema enables a return to a lost spirituality. In this way, and through the metaphor of *the shadows*, Zambrano seems to postulate a definition of cinema that allows her to relate it to the Confession and to the Novel, and to understand it as a bridge to a new knowledge of the soul, that is, of a no longer logical but poetic reason.

Keywords

María Zambrano, Miguel de Unamuno, cinema, shadows, rationalism.

Los excesos de la razón: por una filosofía fuera del sistema

Es factible aseverar que el vínculo entre la obra de María Zambrano y el legado intelectual unamuniano sigue irradiando sentidos cada vez más significativos. Y esto no se debe solamente a sus múltiples coincidencias, o al modo sostenido en que Zambrano leyó y entendió con el pensamiento del escritor vasco. Las intersecciones recurrentes entre ambas obras siguen exhibiéndose como nodos ineludibles del ideario irracionalista español. Sus puntos de contacto, entonces, demuestran familiaridades que sitúan tanto a Unamuno

como a Zambrano dentro de una genealogía de pensadores capaces de hallar filosofía fuera de los grandes sistemas. El encuadre de Zambrano contiene en su interior la antierudición unamuniana, y continúa de esa forma cierta pulsión por filosofar a través de metáforas y de hallar por medio de ellas las virtudes de un conocimiento experiencial y asistemático. Así, resultará destacable el lugar específico de *las sombras* entre aquellas metáforas que irían a nutrir ese discurrir filosófico genuino y vital, vertebrado por una razón ya no meramente lógica sino poética. Y en este sentido, será válido también preguntarse por las resonancias que esas sombras tienen en la definición zambraniana del cine, de sus alcances y de su principal virtud, la cual según la autora consistía en un retorno posible de lo humano a cierta unidad cifrada en lo espiritual, algo que paradójicamente Unamuno —verdadero detractor del séptimo arte— había logrado ver también como concesión inevitable al lenguaje fílmico.

Este derrotero, por tanto, exige comenzar por las coincidencias que vinculan a ambos intelectuales en la pugna con el racionalismo. Es interesante al respecto evocar el reparo de Zambrano en cuanto al pensar sistemático. Su propuesta no sería tanto el rechazo de aquel, sino más bien la desnaturalización de que tal forma de pensamiento fuera «racionalmente» necesaria para la filosofía. «Quizá no se trate de rechazar el sistema», afirma Zambrano, «sino un cierto modo de sistema».¹ Y añade: «Se trata, sobre todo, de examinar el carácter sistemático del pensamiento; de salvar no al pensamiento del sistema, sino de ver si acaso el pensamiento no es siempre sistemático y salvar esta condición de las modalidades que, en ciertas ocasiones, ha tomado».²

La hipótesis de Zambrano parece aludir entonces a la existencia de una filosofía cuya sistemática sería distinta a la tradicional. Y es justamente en ese sentido que sus postulados entroncan con el antecedente de una filosofía unamuniana resistente al encasillamiento «lógico» de sus categorías. Así, ambas obras comparten cierta tensión con el aspecto erudito de una filosofía decimonónica apegada a los grandes sistemas y a los límites de sus categorías, al exceso racionalista del positivismo finisecular del XIX, al afán totalizador del catálogo naturalista. Por eso, a ojos de estos autores el presupuesto de que la filosofía necesita siempre un sistema se vincula directamente con la exigencia científica, y en esa síntesis basada en los supuestos beneficios de la razón, tanto Unamuno como Zambrano impugnan el exceso erudito. De ahí, por ejemplo, la revalorización de lo mítico, de lo metafórico y aun de lo simbólico. Dice al respecto Zambrano:

Ahora se comienza a tomar en consideración la existencia y la función de los símbolos. El racionalismo y el positivismo de la época que estamos por pasar los había simplemente olvidado. Los había olvidado por creerlos una especie de invención de las religiones o confundiendo los también con las supersticiones, y superstición quería decir caprichosa ignorancia.³

1. Zambrano, María, *La razón en la sombra. Antología crítica*, Jesús Sanz Moreno (ed.), Madrid, Siruela, 2004, pág. 115.

2. *Idem*.

3. *Ibidem*, pág. 119.

4. *Ibidem*, pág. 120.
5. *Ibidem*, pág. 121.
6. *Ibidem*, pág. 515.
7. *Idem*.
8. *Idem*.
9. *Ibidem*, pág. 516.
10. *Ibidem*, pág. 517.
11. *Idem*.
12. *Idem*.

La validez de lo simbólico resulta claramente de la incapacidad de las explicaciones racionalistas y materialistas que pretenden «reducir la vida a una serie de hechos determinados solamente por las necesidades elementales y por los instintos».⁴ En esta línea, a juicio de Zambrano, el reconocimiento de los símbolos viene a restituir a la vida humana su carácter poético. La función del símbolo queda, por tanto, muy cerca de la revelación y su lugar «es eminentemente vital; es el lugar en que la vida en todos sus planos se manifiesta concentrándose en una figura».⁵ Es interesante comprender que el efecto poético de lo simbólico es, en buena parte, restaurar la unidad de lo humano. En este aspecto, entonces, conviene emparentar tal efecto con la función metafórica de un nuevo filosofar ya no sistemático. Zambrano considera que el libro de Menéndez y Pelayo *La ciencia española*, «el más conmovedor de su época»,⁶ suena como «lista sagrada, casi como una letanía, del espíritu español que se enumera a sí mismo, para afirmarse».⁷ Sin embargo, a su modo de ver, la intención pelayana de confirmar la existencia de una filosofía española termina provocando la paradójica idea de que no la hubo, incluso exponiendo tan extensa enumeración de filósofos. Es desde ese lugar desde donde propone «deshacer su obcecación al querer probar a toda costa la existencia de la filosofía española al modo occidental».⁸ La filosofía española, desde el encuadre antierudito, reivindica para sí la existencia asistemática de un pensamiento que puede articularse a partir de lo simbólico y de lo metafórico, es decir, desde una razón poética. Y en relación con esto afirma Zambrano que «es necesario ver menos arrebatadamente cómo el hacer filosofía —metafísica— era la solución única de ese estado consuntivo, suicida, de la vida española».⁹ La metafísica a la que alude Zambrano cifra una conversión necesaria que debía tornar a la filosofía española en una opción posible, punto de convergencia ya no de la idea y del sistema, sino de la experiencia vital y de la verdad. Y en esta línea destaca la «solución del Otro, de don Miguel de Unamuno»,¹⁰ consistente en complementar a la filosofía con la poesía. Zambrano describe a Unamuno como poeta trágico que logró proyectar el dilema humano dándole vida poética al «personaje que andaba por las calles, el protagonista de la vida española».¹¹ Aunque es claro, según la autora, que «el personaje lo crea el poeta que sólo recibe de la realidad una especie de monstruo, un engendro que él salva transmutándolo en personaje. El monstruo es un ensueño a medias soñado, pues soñar de verdad, solamente sueña el poeta[,] que, de poder hacerlo todos, no le habríamos menester. Ellos sueñan claramente lo que en nosotros no es más que pesadilla».¹²

Es pertinente vincular esta definición de lo monstruoso con aquel relato fílmico en el cual Zambrano vio reflejados muchos de sus intereses: *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice. Allí, el espanto que implica el monstruo constituye una clave irresuelta para los espectadores de la proyección —baste recordar la brillante imagen de la platea aterrada ante el filme—, con la clara excepción de Ana, que logra tramitar poéticamente su perplejidad por medio

de la «creación» de una versión personal del Frankenstein; es decir, en la constitución de un personaje en el cual consigue depositar su propia escena antes onírica y ahora verdadera, fundada en la comprensión y la solidaridad con el fugitivo. Su perplejidad ante lo siniestro es lo único que logra trascender poéticamente hacia lo vital, incluso trágicamente, a riesgo de su vida. En ella el «monstruo» se torna personaje y, como personaje, termina por constituirse poéticamente en cuanto que parte esencial de la niña. No resulta sorprendente que Zambrano —sobre todo considerando su valoración de la filosofía unamuniana— destacara este filme y lo situara como clave de interés en su pensamiento sobre el cine.

Ahora bien, es recurrente en esta autora la mención de una perplejidad ante lo monstruoso que se torna resistencia de la realidad a trascender poéticamente. La vitalidad poética —capaz de construir la ficción necesaria para ese pasaje— surge muchas veces en su planteamiento como condición antagonica de la simple erudición. Baste recordar, al respecto, toda su reivindicación de géneros «íntimos» cuyo valor expresó muchas veces contraponiéndolos con grandes sistemas filosóficos, con la idea racionalista del conocer y de la «perplejidad» erudita. «La Guía es para los perplejos»,¹³ señala en su artículo sobre ese género que reconocía nítidamente en *Vida de don Quijote y Sancho*. Y la perplejidad, a su juicio, es falta de visión: «Anda perplejo no el que no piensa, sino el que no ve. El pensamiento no cura; antes por su misma riqueza puede producir perplejidad. La visión, la visión de la propia vida en unidad con lo demás, es la que cura la perplejidad».¹⁴ Para Zambrano, entonces, el que está perplejo se encuentra inmovilizado entre alternativas diversas porque está «sobrado de conocimientos»,¹⁵ porque posee «conocimientos deslumbrantes y múltiples»¹⁶ y mira así en todas direcciones aunque «no se fija en parte alguna».¹⁷ El género de la guía, en este caso, le ofrece al perplejo —víctima del exceso racionalista erudito— una intuición o, mejor aún, una visión: «visión y no sistema, porque se trata de visión de la propia vida que no puede ofrecerse en sistema».¹⁸ En otro orden de cosas, la confesión también abre un campo de contención ante la espiritualidad dejada de lado por el afán del conocer:

El conocimiento intelectual ha sido una función privilegiada; era natural que al ejercitarse se diese a conocer, se estableciese a sí mismo. Mas existen otras formas de contacto, otras relaciones que no son conocimiento intelectual ni quizá puedan serlo nunca; tal, por ejemplo, la relación con los que han muerto y entre ellos con los propios antepasados.¹⁹

Según Zambrano, «el entendimiento moderno llegó a su desrealización a través de un cierto racionalismo que pide cuentas».²⁰ En este contexto, la confesión propugna una forma alternativa de contacto con el mundo escindido por la razón, y así reivindica una intimidad perdida con las cosas, «algo que no es conocimiento intelectual ni traducible en él, pero que lo antecede y lo sostiene»;²¹

13. Zambrano, María, *Confesiones y guías*, Pedro Chacón (edición, introducción y notas), Madrid, Eutelequia, 2011, pág. 121.

14. *Idem*.

15. *Ibidem*, pág. 123.

16. *Idem*.

17. *Idem*.

18. *Idem*.

19. *Ibidem*, pág. 93.

20. *Ibidem*, pág. 55.

21. *Ibidem*, pág. 93.

22. *Idem*.

23. Este vector común de redescubrimiento unificador de lo espiritual no implica desconocer la diferencia genérica que se impone entre la guía y la confesión. Tal como señala Pedro Chacón: «la Confesión descubre a quien la escribe, mientras [que] la Guía está enteramente polarizada hacia su destinatario; viene a ser como una carta de ruta para navegar en un laberinto de escollos» (Chacón, Pedro, «Otros caminos del pensar», en Zambrano, María, *Confesiones y guías*, op. cit., pág. 21).

24. Segade Alonso, Carlos, «María Zambrano y el descubrimiento del misticismo de Unamuno», *Aurora: Papeles del Seminario María Zambrano*, 17, 2016, págs. 92-100.

25. *Ibidem*, pág. 96.

26. Unamuno, Miguel de, «El individualismo español», en *Obras completas*, tomo III, Barcelona, Afrodísio Aguado, 1958, pág. 628.

algo que en su condición de soporte, de apoyo de lo intraducible, podría asociarse directamente con el concepto de alma, «como si ella misma, por su contextura, nos hubiese sido dada para esta función tan delicada por lo indefinible».²²

No es difícil asociar estos planteamientos con cierta funcionalidad que también el cine reivindicaría para sí dentro de los postulados de Zambrano. Si la guía viene a desarmar esa indecisión, si su aporte radica básicamente en otorgar una visión de la vida en unidad con todo lo demás, entonces conviene considerar que tal vez el cine posea también cierto aspecto guiador y hasta confesional.²³ Es decir, quizá también el cine, como los géneros de la guía y de la confesión, guarde para sí el efecto de contrarrestar el avance materialista de la razón, de manera que logra redimir cierta unidad perdida con las cosas, a través del redescubrimiento del alma, de una íntima espiritualidad en la que irían a posarse los disgregados elementos ajenos a lo racional, como, por ejemplo, la relación con los que ya han muerto, y el vínculo inefable con *las sombras*.

Es inevitable ligar estas nociones con Unamuno. Por un lado, y tal como ya lo ha explicado Carlos Segade Alonso,²⁴ el descubrimiento del misticismo unamuniano por parte de Zambrano ilumina su propia percepción de lo poético para una filosofía superadora del racionalismo: «el modo unamuniano de expresar su lucha interior, o mejor dicho, su crecimiento interior, es la poesía, instrumento que es capaz de activar las metáforas necesarias para dar forma a lo inefable, a lo intuido que no se puede seguir con la racionalización y los instrumentos usados históricamente por la filosofía».²⁵

Zambrano se emparenta así con la idea unamuniana de esgrimir lo poético como arma contra el blindaje racionalista que ha sometido a lo humano. Por otro lado, Unamuno fue pionero en señalar como elemento constitutivo del individualismo español cierto grado de disgregación reñido con la necesidad unificadora de la personalidad. Al respecto, en su famoso artículo de 1903 «El individualismo español», señalaba cierta «tendencia a la disgregación, a separarnos en tribus».²⁶ Definía entonces a la envidia como origen de la disgregación española y auguraba aún la posibilidad remota de transformar positivamente el rasgo individualista en fortaleza, en complemento de la personalidad de lo español. Pero es seguro que, si Unamuno vio un lugar de comunión entre personalidad e individualidad o entre unidad y disgregación, ese sitio tuvo que hallarse en lo poético. En su obra, el retorno unificador de la espiritualidad pudo ubicarse dentro de la poesía, del mismo modo que luego lo consideraría también Zambrano para los géneros recobrados de la guía y la confesión. Sin embargo, en esta instancia cabe la pregunta: ¿guardarán sus propuestas también en algún punto esa expectativa común en relación con el cine? Y, si así fuera, ¿cuál sería el aspecto poético —guiador o confesional— de lo fílmico? Entre los postulados de Unamuno y de Zambrano con respecto a lo cinematográfico,

¿dónde pudo haber radicado específicamente ese elemento común, metafísico e irracionalista, capaz de proyectar un retorno al alma que permitiera finalmente la unificación del sujeto? En este sentido es factible arriesgar que la instrumentalización de la metáfora de *las sombras* se erige de algún modo como factor común de esta genealogía intelectual y su valoración de lo fílmico. Algo que resulta significativo, además, en una genealogía que supo ver en el cine cierto regreso posible a una espiritualidad capaz de restituir la unidad de lo disgregado por el exceso de la razón.

A la sombra del cine: filosofía y pertinencia de lo metafórico

En sus *Paradigmas para una metaforología*, Hans Blumenberg intentó responder bajo qué presupuestos pueden tener legitimidad las metáforas en el lenguaje filosófico. De su argumentación al respecto ha surgido la categoría de *metáforas absolutas*, es decir, metáforas que vienen a responder a «preguntas tan objetivamente incontestables como imposibles de eliminar, toda vez que están ya siempre planteadas en el fondo de la existencia: preguntas por la estructura del mundo, por el todo de la realidad». ²⁷ La metaforología de Blumenberg se postula entonces como ciencia auxiliar de la historia conceptual, como disciplina capaz de revisar las imágenes que subyacen al acontecer y que habilitan cierto juego de transformaciones históricas que va atravesando el campo de lo preconceptual. Las metáforas, en este sentido, contienen restos del pasaje entre el *mito* y el *logos*, y como tales pueden funcionar de manera pragmática, en cuanto que «reglas de reflexión» ²⁸ aplicables al uso variable de las ideas de la razón. Así, la metaforología de Blumenberg exhibe notables puntos de contacto con la consideración de las metáforas en el propio discurso filosófico de exponentes como Unamuno o Zambrano, y más aún cuando se piensa en las resonancias que se desprenden de algunas «metáforas absolutas» utilizadas por estos autores para el abordaje crítico del cine. Al respecto, y no solo para su noción sobre lo fílmico, conviene detenerse en la dimensión metafórica que *las sombras* adquieren en la obra zambraniana, y en el modo en que esa imagen coincide con el único juicio positivo de Unamuno en torno a lo cinematográfico.

En el apartado anterior se ha señalado la condición de perplejidad que, a juicio de Zambrano, adquirió la postura erudita a través de un conocimiento científico racional. Atrapada en la indecisión entre múltiples alternativas, pero sin acceso posible a un saber de la experiencia, la perplejidad racionalista demandaba cierta guía que le permitiera recobrar su intuición. Ya no habría necesidad de un sistema de razones, sino de una visión ligada a lo experiencial. Esta idea de Zambrano se complementa con la metaforología de Blumenberg, ya que en ambas opciones la filosofía consigue legitimar lo metafórico como antídoto poético contra la perplejidad. Y entre la diversidad de metáforas, *las sombras* cobran especial sentido al pensarlas en su ligazón con la poesía. Dice Zambrano que el *logos* se

27. Blumenberg, Hans, *Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Trotta, 2003, pág. 23.

28. *Ibidem*, pág. 46.

29. Zambrano, María, *La razón en la sombra*, op. cit., pág. 324.

30. Fernández Urbina, José Miguel, «Unamuno y el cinematógrafo: no ver, sino verbo», *Los Cuadernos del Norte*, año 10, 52, 1988-1989, pág. 78.

31. Rodríguez Díaz del Real, Alejandro, «Metáfora en “Persona y democracia” de María Zambrano», *Colindancias*, 4, 2013, pág. 257.

escinde por medio de la poesía, ya que esta es palabra puesta al servicio de la embriaguez. Lo poético enaltece la condición de lo sombrío, y en relación con el mito platónico queda clara su valoración positiva: «No sólo se conforma con las sombras de la pared cavernaria, sino que, sobrepasando su condena, crea sombras nuevas y llega hasta a hablar de ellas y con ellas». ²⁹ La poesía entonces produce sombras, si se entiende que —aun siendo apariencia— esas sombras permiten un refugio posible ante los excesos de la razón. En esta línea, es correcto pensar que la apreciación del cine por parte de Zambrano también se encuentra ligada estrechamente con la potencia poética de las sombras. El caso de Unamuno había sido diferente: su expresa aversión por el cine parece haber coincidido con cierta reacción general ante la técnica, la cual desde su exceso racionalista venía a sustraer el alma de las cosas. Unamuno rechazó además el cine de su época por la marginación de la palabra que imponía en su mutismo. Esto queda claro en la cita que hace José Miguel Fernández Urbina del propio escritor vasco declarando su cinematofobia: «¡El cine! ¡Espectáculo característico para una sociedad dominada por el sentimiento de la transición! ¡Y espectáculo para sordos! Para sordomudos, más bien. De donde se acaba creyendo que la historia viva, la presente, es cinematografía muda y que nada dice». ³⁰

Y, sin embargo, y a pesar de todos los contrastes, es inevitable registrar la coincidencia de Zambrano y Unamuno en torno a un retorno posible que implicaba el cine en cuanto a lo espiritual. Si bien Unamuno nunca soslayó el componente monstruoso que percibía en lo fílmico, coincidía con Zambrano en que la época moderna, regida por la técnica, volvía paradójicamente al alma, gracias a las sombras proyectadas en el cinematógrafo. Unamuno temía la posibilidad de que la imagen-copia de lo fílmico horadara la identidad —algo que el Frankenstein de Erice también parece dimensionar—; aun así, llega a apreciar expresamente el valor poético de esas *sombras* como retorno a cierta espiritualidad perdida. Es indudable, por tanto, la «herencia metafórica» que Alejandro Rodríguez Díaz del Real supo ver entre Unamuno y Zambrano; sobre todo en relación con esa función compartida de la metáfora «que establece un estrecho vínculo con la *razón poética*, lo cual tiene una doble lectura, filosófica y filológica». ³¹ La metáfora se relaciona con la nueva razón poética estimulando no solo una nueva filosofía sino también un nuevo modo de construir la dimensión literaria de sus imágenes, su proyección simbólica. Por eso, *las sombras* en particular parecen irradiar tanto sentido alrededor del cine y de sus valoraciones.

Zambrano describe positivamente la idea de la sombra; de hecho, a su juicio, el poeta es quien resulta capaz de multiplicar las sombras, reteniendo gozosamente su alma dentro de la caverna, en una imagen platónica que puede incluso pensarse como remedo de la posición del cinéfilo. Tal como ha indicado Jesús Sanz Moreno, Zambrano busca dar cauce a todo aquello que la pura razón raciona-

lista ha dejado sin luz: «la sombra sin razón o la sombra yugulada de la razón».³² Y esta actividad es la que vertebra sus merodeos en torno a numerosos temas, entre ellos, los tocantes al cine. Las sombras, en este sentido, cumplen con su carácter de símbolo, de aquello que es, en definitiva, la realidad misma pero transportada a un grado de ser distinto. No resultan distantes esta idea de la sombra y, por ejemplo, su elogio del cine neorrealista italiano: de hecho, el cine, a través de sus sombras, se torna vehículo de lo real y lo proyecta simbólicamente por medio de una apreciación racional y poética a la vez. Como señala Sanz Moreno, «el símbolo, así, actúa filosóficamente como la repetición de una realidad que se está dando en otro plano», diferente al del mundo real.³³ La poesía, como el cine, concilia entonces con el poder simbólico de las sombras y las multiplica en la constitución de un saber del alma, de un saber destinado a religar la verdad de la razón y de la vida. Tal como indica la misma Zambrano en su artículo sobre la Confesión, ese divorcio racionalista impuso una pregunta impostergable: «¿cómo salvar la distancia, cómo lograr que vida y verdad se entiendan?»;³⁴ es decir, cómo saldar la desproporción que percibe la experiencia entre la verdad y la vida. Sin duda, los géneros redimidos por Zambrano en este sentido fueron la confesión y la guía, pero el cine, señalado por la autora justamente como *summa de sombras*, no resultaría para nada catalizador menor de esa alianza necesaria entre vida y verdad.

A propósito de estos planteos, en su artículo «El cine como sueño», Zambrano se ocupa de señalar detalladamente la dimensión filosófica que implicaba el género cinematográfico, superficie de contacto entre las sombras y lo real, entre lo inefable y la vida. Y afirma al respecto: «Si todo arte tiene mucho de sueño realizado, el cine[,] por su carácter huidizo, por estar hecho con la materia misma de los sueños, con sombras, y por su continuidad[,] alcanza más que ninguno este carácter de ser el pan, el pan de cada día[,] para la necesidad de ver, de imaginar, de hilar y deshacer ensueños. Mas sus sueños son reales, parten de la realidad sensible».³⁵

A partir de esta definición, y a pesar de reconocer la huella que en el futuro podría significar el cine como documento de culturas perdidas, Zambrano llama al cine «*summa de sombras*»,³⁶ y reconoce en él una atracción total por la vida presente, por la vida múltiple e innumerable. Y en tanto se deja llevar por esa atracción, resulta el cine un documento de lo humano, y específicamente de su alma: «Sobre el dechado de la realidad que nos rodea», opina Zambrano, «el arte borda, diseña el alma y sus misterios últimos, proyecta el enigma que es siempre el hombre, todo hombre».³⁷ De este modo, el cine comparte con la tragedia su carácter reflejo de lo humano, su «esencial humanismo»,³⁸ capaz de «acoger a todos los que le van con el cuento de sus vidas»,³⁹ acorde siempre con su función necesaria de permitir que todos observen pero que también todos sean observados. Bajo el «realismo» inevitable del cine, parece decir Zambrano, subyace el más férreo humanismo, replegado sobre la conciencia de

32. Zambrano, María, *La razón en la sombra*, op. cit., pág. 30.

33. *Ibidem*, pág. 38.

34. Zambrano, María, *Confesiones y guías*, op. cit., pág. 44.

35. Zambrano, María *Las palabras del regreso*, Mercedes Gómez Blesa (ed.), Madrid, Cátedra, 2009, pág. 300.

36. *Ibidem*, pág. 301.

37. *Idem*.

38. *Ibidem*, pág. 305.

39. *Idem*.

40. Mouriño, José Manuel, y Arroyo Serrano, Santiago, «María Zambrano y el cine (Entrevista)», *Monograma. Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento*, 7, pág. 376.

41. Zambrano, María, «La novela: «Don Quijote». La obra de Proust», en *El sueño creador*. Madrid: Turner, 1986, pág. 78.

42. Zambrano, María, *Confesiones y guías*, *op. cit.*, pág. 45.

43. Conviene tener en cuenta a su vez la significativa coincidencia existente entre la novela y la confesión entre sí. Como señala David Ferragut, «tanto la confesión como la novela desarrollan un curso vital: una vida que se acerca al tiempo real, a la vida propiamente vivida, en el caso de la confesión; y una vida segunda, un tiempo imaginario (estético), en el caso de la novela» (Ferragut, David, «La confesión: género cinematográfico», *Aurora: Papeles del Seminario María Zambrano*, 22, 2021, pág. 33).

44. Fernández Urbina, José Miguel, «Unamuno y el cinematógrafo: no ver, sino verbo», *op. cit.*, pág. 80.

sí, con el objeto de escucharse y de poder entender su propia alma. Y en este sentido, tal como ha afirmado José Manuel Mouriño, Zambrano ha entrevistado la posibilidad de «hacer filosofía a través de las imágenes y observar los resultados».⁴⁰

Por fuera de sus rasgos confesionales y guiadores, en la cosmovisión zambraniana el cine también parece compartir rasgos con otro género literario: la novela, la cual, a pesar de sus rasgos diferenciales, también aportaría detalles precisos a la descripción del retorno que implica lo fílmico con respecto a la espiritualidad. En «La novela: Don Quijote. La obra de Proust», texto de 1965, Zambrano concibe a la novela como «fatal contrapartida del racionalismo europeo clásico».⁴¹ Como registro del soñar, sostiene, el ensueño novelesco propicia el primer despertar. En la novela se daría otro modo del despertar, divergente del trágico, ligado a la actualización de una libertad que se da en esa ficción, en ese cuadro de sombras. En este sentido la novela permite la aparición de un tiempo «otro», alterno de lo real, un tiempo de ensoñación que paradójicamente habilita el despertar. Años antes, Zambrano ya había contrastado la novela y la confesión, y al respecto había señalado que, frente a la verificación simultánea de la lectura confesional, la novela provocaba un desdoblamiento de la percepción en un tiempo múltiple:

La novela tiene su origen en la linterna mágica, en el desván de las musarañas. La novela, ya en su comienzo, y más en sus comienzos, nos crea otro tiempo en el doble sentido de un tiempo mitológico —pues la novela conserva el rastro del mito— en el sentido en que hace nacer en nuestra conciencia otro tiempo.⁴²

De este modo, cabe invertir la analogía y considerar la capacidad de multiplicar el tiempo que tendría esa «linterna mágica» que, en definitiva, es el cine. Su complejidad aglutinaría, entonces, rasgos propios de ese repliegue confesional hacia lo íntimo, hacia la cohesión de lo espiritual, combinados a su vez con el novelesco poder multiplicador de un tiempo otro, del tiempo mítico de un despertar que parece proyectarse a través de sus sombras.⁴³

Es inocultable en este plano la coincidencia con una de las pocas concesiones que Unamuno realizó con relación al cine. Como ha expresado Fernández Urbina, a pesar de sus reparos, el escritor vasco llegó a entrever en el fenómeno fílmico una potencial «reactivación de las prácticas mágico-religiosas, podía suponer una revitalización de la fe aplastada por el omnipresente materialismo de las sociedades industrializadas».⁴⁴ En su comentario «Las ánimas en pena», publicado en *Ahora* el 18 de marzo de 1933, Unamuno responde a la consulta de un extranjero acerca de si se observaba en España «alguna reacción espiritualista». Al respecto, Unamuno recuerda cierta anécdota sobre la impresión que causó a un amigo suyo ver a los huérfanos de un hombre proyectar en un cine casero una película en la que aparecía «su difunto padre moviéndose, accionando, sonrien-

do como lo hizo en vida». ⁴⁵ De esta referencia extrae entonces la idea de que el cine, subrepticamente, posee la capacidad de religar el individualismo con su posibilidad de trascendencia espiritual:

La física moderna, al inmaterializar en cierto modo la materia dinamizándola, ha espiritualizado nuestros oscuros sentimientos. Y esto sin tener que acudir a las complicadas teorías, muy por sobre la comprensión del vulgo, de la física matemática moderna. Sólo aquello que en maravillas —milagros— de aplicación técnica llega al vulgo, basta para despertarle su fe, dormida, pero no muerta, en las ánimas, a que los antiguos llamaron manes. ⁴⁶

Como puede inferirse de esta declaración, para Unamuno, el cine poseía al menos un beneficio: la capacidad de portar un saber sobre el alma y, de ese modo, despertar en lo humano la fe espiritual dormida, aplastada por el racionalismo materialista. Se trata de un anticipo claro de los postulados zambranianos que permite ratificar una coincidencia en torno al cine, y que viene a confirmar también cierta genealogía irracionalista en la cual se habrían situado de forma común el escritor vasco y la autora de *El sueño creador*. Ambos parecen acercarse por medio de esta intuición: el cine habilita un retorno hacia el alma, a la constitución de una *summa de sombras* capaz de contrarrestar la disgregación individualista por medio de cierta cohesión espiritual. Así, puede afirmarse que la posibilidad de entender lo filmico como uno de los puentes entre la vida y la verdad logró vincular a ambos creadores y relacionarlos en torno a la chance de superar el racionalismo avasallante del siglo xx por medio de un salvataje de otro tipo de razón, esta vez poética y trascendente.

De este modo, cabe concluir que entre Unamuno y Zambrano medró cierta confianza en la potencia espiritualista del cine, considerando su efecto como antídoto efectivo contra el racionalismo desmedido y la disgregación individualista. El cine, desde este encuadre común, habría logrado religar vida y verdad produciendo al menos dos movimientos: por un lado, la resistencia ante el descarte del alma que había propuesto el yo cartesiano —cuestión que puede asociarse en Zambrano con los géneros de la confesión y de la guía—; y, por otro lado, la producción de un tiempo alterno, mítico, capaz de provocar el ensoñado despertar de lo humano a su espiritualidad perdida. Así, en la consolidación de esta tarea, la metáfora de *las sombras* pudo haber funcionado para Zambrano como signo novedoso para la descripción de una potencia poética intrínseca a la ficción y, específicamente, al cine. Por tanto, el cine, desde la mirada zambraniana, pasaría a nutrir el saber experiencial sobre el alma, forma poética de una sombra cavernaria donde poder cobijar a la razón y contrarrestar la disgregación del individuo entre la vida y la verdad. El rastro unamuniano en estos postulados resulta palpable y constituye, una vez más, para el caso español, la confirmación de cierto legado filosófico sostenido en la continua valoración de lo poético y en su lucha emancipadora contra los excesos de la razón.

45. Unamuno, Miguel de, «Las ánimas en pena», *Ahora*, 18/3/1933, pág. 5.

46. *Idem*.

Jorge Valle Álvarez

Universidad de Salamanca
 jor_valle@usal.es
 ORCID: 0000-0002-7332-1257

Recibido: 2 de agosto de 2021
 Aceptado: 24 de septiembre de 2021

Aurora n.º 23, 2022, págs. 92-99

Cine en la universidad: un artículo olvidado de María Zambrano
Cinema a la universitat: un article oblidat de María Zambrano
Cinema at the University: a forgotten article by María Zambrano

Resumen

En 1952, durante su estancia en Cuba, María Zambrano publicó en la revista *Bohemia* el artículo «Cine en la universidad», que ha permanecido en el olvido desde entonces. Dada la escasez de textos que la filósofa dedicó al cine, son de indudable interés las reflexiones cinematográficas que Zambrano vierte en este artículo, que nos proponemos contextualizar y dar a conocer, y que amplían los horizontes de un campo de estudio, el de la relación entre Zambrano y el cine, aún por investigar en su totalidad.

Palabras clave

María Zambrano, cine, Universidad de La Habana, Cuba, José Manuel Valdés Rodríguez.

Resum

El 1952, durant la seva estada a Cuba, María Zambrano va publicar en la revista *Bohemia* l'article «Cine en la universidad», que ha romàs en l'oblit des de llavors. Donada l'escassetat de textos que la filòsofa va dedicar al cinema, són d'indubtable interès les reflexions cinematogràfiques que Zambrano aboca en aquest article, que ens proposem contextualitzar i donar a conèixer, i que amplien els horitzons d'un camp d'estudi, el de la relació entre Zambrano i el cinema, encara per investigar íntegrament.

Paraules clau

María Zambrano, cinema, Universitat de l'Havana, Cuba, José Manuel Valdés Rodríguez.

Abstract

During her stay in Cuba, María Zambrano wrote an article for *Bohemia* magazine called "Cinema at the University", which has remained forgotten until now. Given the small number of texts that she dedicated to cinema, the cinematographic reflections that Zambrano pours into this article are of undoubted interest. We aim to contextualize and present the article, which broadens the horizons of the relationship between Zambrano and the cinema, not fully investigated to date.

Keywords

María Zambrano, cinema, University of Havana, Cuba, José Manuel Valdés Rodríguez.

1. Gunning, Tom, «The cinema of attractions: early film, its spectator and the Avant-Garde», en Elsaesser, Thomas, *Early cinema: space, frame, narrative*. Londres: British Film Institute, 1999, págs. 56-62.

«Cine en la universidad»: un artículo olvidado de María Zambrano

A pesar del indudable éxito del que gozó el cine a lo largo de todo el siglo XX, en un primer momento los intelectuales y escritores no se sintieron demasiado atraídos por la novedad cinematográfica. La vertiente popular y juguetona del cine de los inicios, denominado por André Gaudreault y Tom Gunning como el «cine de la atracción», provocó que muchos negaran su condición artística y relegaran las imágenes cinematográficas a la condición de simple divertimento para las masas populares.¹ No fue hasta las décadas de 1910 y

1920 cuando el cine empezó a hacer aparición tanto en las tertulias de escritores y artistas como en las revistas especializadas.² En 1914, Ricciotto Canudo, artista italiano destacado como dramaturgo y considerado uno de los primeros teóricos y críticos del cine, lo incluyó en su *Manifiesto de las siete artes*, junto con la arquitectura, la pintura, la escultura, la música, la danza y la poesía.³ Así pues, el cine, pese a su temprano éxito, tardó en ser admitido en el selecto club de las artes y en ser pensado, valorado y estudiado como tal.

La propia María Zambrano reconocía haber llegado tarde al séptimo arte en su obra más autobiográfica, *Delirio y destino* (1952), a pesar de declarar en la misma que «lo amaba apasionadamente».⁴ El cine era para ella el arte de su tiempo, pues recogía como ningún otro la visión que el ser humano tenía de la realidad y de sí mismo. Así como el siglo XVI tuvo el teatro de Lope de Vega como entretenimiento y ventana al mundo por excelencia, en su época el cine constituía el «pan nuestro de cada día que había que repartir».⁵ Aun así, no son muchos los estudios dedicados a la relación entre Zambrano y el cine —carencia suplida, en parte, este último año con la publicación de dos monográficos sobre María Zambrano y el cine en esta revista—, como tampoco fueron muchos los textos que la filósofa dedicó al cinematógrafo. Hasta el momento, se pensaba que los únicos artículos que Zambrano había escrito sobre el cine eran «El realismo del cine italiano», publicado en 1952 en la revista *Bohemia* —reeditado en 1990 en *Diario 16* con el título de «El cine es sueño»—, y «Charlot o el histrionismo», publicado, también en *Bohemia*, en 1953.

En esta revista Zambrano publicó asimismo «Cine en la universidad», texto que ha permanecido en el olvido desde entonces, y que Luis Ortega Hurtado, secretario de la Fundación María Zambrano, ha tenido la amabilidad de darme a conocer durante mi estancia de investigación en la Fundación. Quizá la poca atención que ha recibido el cine dentro de los estudios zambranianos explique por qué este artículo ha pasado desapercibido, a pesar de aparecer publicado en la revista *Bohemia*, uno de los magazines más importantes de América Latina, y que cuenta además con todos sus números digitalizados en la Biblioteca Digital del Caribe, puestos a disposición de cualquier investigador interesado. El artículo, editado en diciembre de 1952 en el número 49 de *Bohemia*, ocupa tres páginas de la revista, pero las reflexiones que vierte Zambrano en él son de indudable interés, más aún cuando la filósofa no fue muy prolija a la hora de hablar del cine.

Zambrano demuestra conocer su historia y su origen como atracción de feria, así como la reacción de asombro y fascinación que causó en el público primigenio, su posterior encumbramiento como fenómeno de masas y la aparición de los primeros directores de vanguardia y los primeros «clásicos» del cine, entre ellos, el inolvidable Charlot de Charles Chaplin. También anticipa algunas de las reflexiones en

2. Las primeras críticas regulares de películas que aparecieron en Madrid fueron incluidas por Ortega y Gasset en su revista *España* en 1915 (Cebollada, Pascual, y Santa Eulalia, Mary G., *Madrid y el cine. Panorama filmográfico de cien años de historia*. Madrid: Consejería de Educación – Comunidad de Madrid, 2000, pág. 28).

3. Canudo, Ricciotto, «Manifieste desde Sept Arts», [*Gazette des Sept Arts*, París, 25 enero 1923], *Filosofía en Español* [en línea], 2017. Disponible en: www.filosofia.org/hem/192/9230125.htm.

4. Zambrano, María, *Delirio y destino*, en *Obras completas VI*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, págs. 963-964.

5. Zambrano, María, «Cine en la universidad», *Bohemia*, 49, La Habana, 7 diciembre 1952, págs. 23, 120-121, pág. 120.

6. Sobre la estancia de María Zambrano en Cuba, véanse: Dosil Mancilla, Francisco Javier, «El exilio en Cuba de María Zambrano», en Sánchez Cuervo, Antolín, y Sánchez Andrés, Agustín (coords.), *María Zambrano: pensamiento y exilio*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010, págs. 125-172; Viñalet, Ricardo, «María Zambrano en la Institución Hispano-Cubana de Cultura», en Beneyto Pérez, José María; González Fuentes, Juan Antonio (coords.), *María Zambrano. La visión más transparente*. Madrid: Trotta, 2004, págs. 545-560; y Arcos, Jorge Luis (ed.), *Islas*. Madrid: Verbum, 2007.

7. Lezama Lima, J., «María y Lezama: encuentros en la Habana», en Javier Fornieles Ten (ed.), *Correspondencia: José Lezama Lima – María Zambrano / María Zambrano – María Luisa Bautista*. Sevilla: Escuela de Plata, 2006, pág. 19.

8. Dosil Mancilla, Francisco Javier, «El exilio en Cuba de María Zambrano», *op. cit.*, pág. 134.

9. Zambrano, María, «Cine en la universidad», *op. cit.*, pág. 23.

10. *Idem*.

torno a la relación entre las sombras cinematográficas, los sueños y el tiempo, que estarán en la base de «El realismo del cine italiano», y elogia la inclusión del cine en el plan de estudios universitario a través de la creación, en 1949, del Departamento de Cinematografía en la Universidad de La Habana, la cual ella presenció durante su estancia en Cuba.

Aunque el primer contacto entre la isla y María Zambrano se produjo en octubre de 1936 —ella y su marido hicieron una breve parada en La Habana durante su viaje a Santiago de Chile, donde Alfonso Rodríguez Aldave había sido nombrado secretario de la Embajada de la República—, no fue hasta enero de 1940 cuando la filósofa, ya exiliada tras el fin de la guerra de España, se estableció en la capital cubana. En La Habana, Zambrano pronto entró en contacto con las instituciones académicas y con el ambiente cultural de la isla, pues recibió invitaciones para colaborar en la Universidad y en el Instituto de Altos Estudios e Investigaciones Científicas, publicó en las revistas *Nuestra España*, *Ultra* y *Bohemia*, y dictó conferencias en el Ateneo, el Lyceum, la Sociedad Universitaria de Bellas Artes, la Institución Hispano-Cubana de la Cultura y la Escuela Libre de La Habana, entre otras.⁶ Hasta su abandono definitivo en 1953, y con varias estancias intermedias en Puerto Rico y Europa, Zambrano vivió en la isla, su «patria prenatal», los que fueran los años más felices de su vida.⁷

En sus años cubanos, Zambrano coincidió en varias conferencias y en el Congreso de Cooperación Intelectual con intelectuales y profesores que mostraron gran interés por el cine, como Luis A. Baralt, José Manuel Valdés Rodríguez o Jorge Mañach, responsable este último de la cátedra de Historia de la Filosofía, y que aprovechó su favorable posición académica para ayudar a la pensadora veleña en numerosas ocasiones.⁸ Por lo tanto, Zambrano no fue ajena a las actividades que se llevaban a cabo en la Universidad y en el resto de las instituciones y ateneos de La Habana, y no es de extrañar que la puesta en marcha del Departamento de Cinematografía llamase su atención, ni que dedicara todo un artículo a dar a conocer la iniciativa y calificarla de «ejemplar» y «audaz», a pesar de la tardanza con que la intelectualidad y las instituciones académicas y universitarias aceptaron el cine como objeto de estudio.

Aunque la Universidad incorporase «calladamente» y sin hacer mucho ruido la novedad que suponía el estudio del cine en un programa universitario, Zambrano estuvo sin duda atenta al proceso, pues la presencia del cine en la universidad le parecía una «realidad cumplida».⁹ La labor «paciente y constante» de la Comisión de Extensión Universitaria y de Valdés Rodríguez, director del Departamento, hizo posible que «el cine, el recién llegado de las Artes, encontrara cabida y asistencia en el recinto de una Universidad tradicional».¹⁰ En 1939 se había creado la Escuela Libre de La Habana, organismo conformado por profesores cercanos a la Universidad

y por españoles republicanos —la propia Zambrano fue invitada a dar conferencias—, y allí se ofrecía desde 1942 el curso de valoración social y estética del cine «El cine: industria y arte de nuestro tiempo», que pasó a formar parte del currículum de la Escuela de Verano de La Habana y que tenía el objetivo, en palabras del propio Valdés Rodríguez, de:

[...] promover en el alumnado universitario y entre la juventud en general el interés serio en el cine de calidad por razón del contenido y de los valores formales específicos y estéticos, y desarrollar un conocimiento sistemático del film como hecho social y como fenómeno artístico. Intentaba, por tanto, el curso estimular el sentido crítico, el hábito de enjuiciar a fondo los films [...]. Era, y es, el curso, un intento de acrisolar la actitud ante el hecho cotidiano del cine como fenómeno social y estético e inicio, por tanto, de una cultura cinematográfica en el sentido riguroso del término.¹¹

La organización del curso no fue tarea fácil —Valdés Rodríguez tuvo que hacer frente a la carencia de material para las proyecciones—, a pesar del gran interés que despertó no solo en el alumnado universitario, sino también en personas ajenas a la Universidad. En 1948 se habilitó el anfiteatro Varona, en la Facultad de Educación, para convertirlo en una sala de proyecciones, y pocos meses después se creó la Sección de Arte del Departamento de Cinematografía, un cine-club que organizaba sesiones mensuales de dos turnos cada una, y en las que se proyectaban películas y se conversaba acerca de ellas.¹² Mañach, Baralt y Valdés Rodríguez dictaban además conferencias antes de las proyecciones, para dar a conocer las películas y los aspectos sociales, estéticos y artísticos más destacados de las mismas.

Así, entre sus actividades, el Departamento de Cinematografía impartía clases y enseñanzas sobre el nuevo arte, valiéndose de material adecuado para ello —contaban con un fondo propio de filmes en la cineteca de la Universidad, primer organismo de su clase habido en Cuba—; y organizaba proyecciones cinematográficas, a las que podían acudir no solo los miembros del Departamento y los alumnos de los cursos, sino también personas ajenas a la propia universidad. Estas actividades del Departamento coincidían, para Zambrano, con el espíritu y el valor intrínsecos de toda institución universitaria: enseñanza metódica y regular, investigación e «irradiación» que llegase a todos y contribuyese a crear un ambiente «más exigente».¹³

En definitiva, el Departamento Cinematográfico fue, en palabras de su director, «el primer organismo de su clase en nuestro país y en Hispanoamérica».¹⁴ En su artículo, Zambrano elogia el trabajo de Valdés Rodríguez, al que definía como una «gota de agua que parece huir, pero que no huye y forma columnas, milagrosas arquitecturas que nadie apenas ve, y un día se descubren repentinamente».¹⁵ La filósofa lo admiraba por sus logros en la Universidad y llegó a

11. Valdés Rodríguez, José Manuel, *El cine en la Universidad de la Habana*. La Habana: Publicaciones Mined, 1966, pág. XIV.

12. *Ibidem*, pág. XVI.

13. Zambrano, María, «Cine en la universidad», *op. cit.*, pág. 23.

14. Agramonte, Arturo, y Castillo, Luciano, *Cronología del cine cubano III (1945-1952)*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2013, págs. 155-161.

15. Zambrano, María, «Cine en la universidad», *op. cit.*, pág. 23.

16. *Ibidem*, pág. 121.

17. *Idem*.

18. Rosario, Lennys Ders del, «A propósito de la temática de “lo humilde-cotidiano” en Habana del centro de Fina García Marruz», *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 1-4, Cuba, 2009, pág. 137.

19. Carta de Josefina Tarafa a María Zambrano, 12 de febrero de 1957. Archivo de la Fundación María Zambrano.

20. Valdés Rodríguez, José Manuel, *El cine en la Universidad de la Habana*, op. cit., pág. XVIII.

conocerlo personalmente. Así explicaba ella la reacción que le causó la reversibilidad del sonido, hecho sobre el que le hizo reparar el propio Valdés Rodríguez:

Es posible escuchar el lenguaje hablado del revés, es decir, hacia atrás, con solo pasar a la inversa las bandas en que está grabado el sonido. Confieso la enorme impresión que me hizo esta experiencia, que yo sepa única de la reversibilidad del tiempo, de una acción; claro está que no en la realidad sino en la virtualidad del Arte, pero jamás Arte alguno nos había proporcionado tamaña experiencia, es sentir el tiempo correr hacia atrás como es un desnacer.

No es difícil imaginar a Zambrano acudiendo asiduamente al anfiteatro Varona a las proyecciones cinematográficas programadas por el recién creado Departamento y compartiendo sus impresiones sobre las películas no solo con Valdés Rodríguez o con Jorge Mañach, sino también con el amplio grupo de amigos que reunió en La Habana. La filósofa da noticia en su artículo de un ciclo de cuatro filmes sobre el personaje de Charlot, uno de los «clásicos» del cine, y que estaba destinado, según ella, a «salvar el honor de una época más que deshumanizada, anti-humana, como la actual». ¹⁷ El interés de Zambrano por Chaplin y su entrañable creación fue compartido además con su amiga Fina García Marruz, que sentía asimismo predilección por la «pobreza, ingenuidad e inteligencia prístinas» del personaje cinematográfico de Charlot. ¹⁸

Zambrano alude también en su artículo a otro ciclo de cuatro películas, esta vez sobre obras de Shakespeare: *Romeo y Julieta* (George Cukor, 1936), *Macbeth* (Orson Welles, 1948), *Hamlet* (1948) y *Enrique V* (1944), estas dos últimas, protagonizadas y dirigidas por Laurence Olivier. De la pasión de Zambrano por el teatro clásico y sus adaptaciones cinematográficas, así como por la figura de Olivier, dan cuenta las cartas que recibió de su amiga Josefina Tarafa, y en las que las menciones al actor británico son una constante: «Recuerdo que el *Hamlet* de Olivier lo vi 4 veces —quedándome sin habla después, tan fuerte fue el efecto. No olvidaré de «pescarlo» —el *Ricardo III*». ¹⁹ Zambrano acudió en la primavera de 1950 a este ciclo, de cuyo éxito dice Valdés Rodríguez lo siguiente:

En cada sesión estuvo el Anfiteatro Varona colmado, con un número parecido de espectadores de pie, sentados en el suelo y en las ventanas. Y en cada caso quedó sin acceso un número de personas igual, o mayor, de la cantidad de espectadores. Esta última razón nos obligó a presentar cuatro veces el film *Hamlet*, de Laurence Olivier. Comenzado el Ciclo con Hamlet se lo proyectó para cerrar esa jornada y se hizo indispensable ofrecerlo dos veces más. Y en esa última ocasión hubo el lleno acostumbrado. ²⁰

En su artículo, además de abordar la creación del Departamento de Cinematografía y la inclusión del cine en el plan de estudios universitario, Zambrano desarrolla algunas de sus impresiones y sentires

acerca del cine, que las actividades del Departamento y de la Sociedad Cine de Arte debieron sin duda enriquecer. Y es que, más que un arte, el cine le parece a Zambrano un «artículo de primera necesidad», debido a su enorme éxito y a su condición de medio de comunicación de masas, que lo habían convertido en el fenómeno popular por excelencia de las sociedades occidentales. Zambrano criticaba, no obstante, que la industria cinematográfica estuviese regida por las leyes del mercado capitalista, que subordinaban la creación cinematográfica a esa «terrible deidad» que era, para ella, el gusto del público. Que el nuevo arte se hubiese convertido en un fenómeno de masas le parecía también «paradójico», pues el nacimiento del cine había coincidido con la eclosión de las vanguardias y el proceso de «deshumanización» de las artes.

Su maestro José Ortega y Gasset había elogiado el vanguardismo en su ensayo *La deshumanización del arte* (1925) por corresponderse con su visión de las minorías intelectuales. Las vanguardias, para él, representaban un arte elitista, intelectual, que dividía «al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden».²¹ Un arte, en definitiva, «deshumanizado», en cuanto que se desechaban las emociones humanas y se apostaba todo al placer estético, que era el placer necesariamente inteligente.²² Era también un arte «desrealizado» que debía desentenderse de la realidad, abandonar la representación mimética del mundo y jugar con sus propios recursos técnicos para elaborar un lenguaje propio e independiente de la realidad. Las vanguardias también se sintieron atraídas por el incipiente lenguaje cinematográfico y exploraron las potencialidades del nuevo arte que, aunque pasó a ser un espectáculo de minorías, nunca dejó de serlo de la inmensa mayoría. Así, para Zambrano el cine constituía al mismo tiempo «la atracción de las mentes más cultivadas y de la multitud».²³

Sin embargo, y frente a la deshumanización del arte, la generación de María Zambrano apostó por su «rehumanización», en consonancia con las ideas que José Díaz Fernández expuso en su obra *El nuevo romanticismo* (1930), y que fueron suscritas por casi todos los escritores e intelectuales de la generación del 30. Mientras la pintura y las artes plásticas abandonaban todos los «vasallajes» de la realidad, el cine representaba y servía a la realidad, la capturaba y la ponía al servicio de los espectadores, que asistían al espectáculo de la realidad misma. Zambrano, que valoraba una obra de arte no por criterios estéticos sino por su capacidad de revelar algún aspecto oculto de la realidad, criticó enormemente este proceso de deshumanización del arte y se sintió atraída por el cine por ser el «rostro del planeta», el «documental terrestre» en el que el ser humano conocía la realidad y se reconocía a sí mismo.²⁴ Para ella, ni el artista ni el cineasta podían ensimismarse en su soledad creativa y ampararse en su libertad total, pues la realidad exigía un arte comprometido con ella. El artista individualista que se aleja de la realidad y se preocupa únicamente por su libertad creativa termina, en suma, «solo» e «incomunicado».

21. Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa Calpe, 1987, pág. 50.

22. Bundgard, Ana, *Un compromiso apasionado. María Zambrano: una intelectual al servicio del pueblo (1928-1939)*. Madrid: Trotta, 2009, pág. 55.

23. Zambrano, María, «Cine en la universidad», *op. cit.*, pág. 23.

24. Zambrano, María, *Delirio y destino*, *op. cit.*, págs. 963-964.

25. Zambrano, María, «Cine en la universidad», *op. cit.*, pág. 120.

26. *Idem.*

27. Erice, Víctor, «El llanto de las máquinas», en VV. AA., *Galaxia Val del Omar*. Madrid: Instituto Cervantes, 2002, pág. 85.

28. Patronato de Misiones Pedagógicas. *Patronato de Misiones Pedagógicas: septiembre de 1931-diciembre de 1933*. Madrid, [s.n.], 1934, pág. 39.

29. Zambrano, María, «Cine en la universidad», *op. cit.*, pág. 120.

30. *Idem.*

31. *Idem.*

Zambrano también conocía perfectamente los inicios del cine, un arte nacido «humildemente» en las barracas, las ferias y los circos, como una atracción más junto con el hombre elefante y la mujer barbuda. La pensadora situaba los antecedentes del cine en el circo, el guiñol y el teatro de sombras, puesto que, como todo arte, había nacido de una «acción infantil, espontánea». ²⁵ El cine era toda una rareza, «pasto ofrecido al anhelo de lo maravilloso», que satisfacía la necesidad que tiene el ser humano por lo extraordinario. ²⁶ Zambrano conocía de primera mano la reacción primigenia que causaban las imágenes en movimiento en un público virgen que, como bien señalaba el director de cine Víctor Erice, se dejaba arrebatar por una visión que concentraba toda la atención de sus sentidos. ²⁷ Durante su participación en las Misiones Pedagógicas, que acercaron el cinematógrafo a un mundo rural que nunca había asistido a la proyección de imágenes en una pantalla, Zambrano fue testigo de cómo el cine hechizaba la mirada de quien nunca lo había mirado. Adultos enmudecidos, niños levantándose para tocar la pantalla y deshacer el hechizo... Sobre la reacción de este público primigenio, el Patronato de las Misiones nos dice que, en definitiva, «se podría escribir todo un libro». ²⁸

Así, en sus inicios el cine constituía fundamentalmente un espectáculo «para los niños y para las multitudes inocentes». ²⁹ Tenía sus antecedentes en las sombras proyectadas en la pared, las cuales, para Zambrano, se asemejan a las sombras de nuestros sueños, sobre los que la filósofa estaba reflexionando en ese momento, aunque sería pocos años después, ya en Roma, cuando comenzase a investigarlos en profundidad. Ella define las sombras cinematográficas como «deseos de evasión y de aventura, anhelo de ver concretarse y tomar figura la vaga ensoñación que nace espontánea del alma». ³⁰ En el sueño, como en el cine, se proyectan cataratas de imágenes en movimiento que son reflejo y espejo de nuestros deseos más secretos y de nuestra ansia por vernos y conocernos. El alma se ve a sí misma en el cine, pues la vida requiere visión, y el cine satisface también esa necesidad de ver(nos). El cine cumple así, para Zambrano, la función de todo arte: alimentar el alma, permitiendo que esta se conozca a sí misma, abriendo «esa puerta cerrada que nos aísla de nuestro secreto universo», y acercándola a los demás creando un «sueño común». ³¹

La creación del Departamento de Cinematografía, así como la puesta en marcha de los cursos de verano en la Universidad de La Habana y de las proyecciones cinematográficas en el anfiteatro Varona, despertaron indudablemente el interés de María Zambrano y contribuyeron a ampliar su cultura cinematográfica. No es casualidad, pues, que fuese durante sus años cubanos, especialmente a partir de 1949, fecha de creación del Departamento, cuando el cine hiciese aparición en su producción escrita. «Cine en la universidad» completa, junto con «El realismo del cine italiano» y «Charlot o el histrionismo», una tríada de artículos de temática cinematográfica

que nos permite ampliar un campo de estudio, el de María Zambrano y el cine, aún por investigar en su totalidad, y que nos descubre además a la Zambrano más desconocida, la Zambrano cinéfila, a la que imaginamos sentada en la butaca, o de pie, o incluso en el suelo, con la mirada hechizada por la magia de las imágenes cinematográficas, como una alumna más aprendiendo a mirar el cine: «Enseñar a mirar... es lo esencial de la Universidad; enseñar a comprender, a situar; enseñar a mirar que es crear un orden».³²

32. *Idem.*

Cristina de Peretti

UNED

mperetti@fsof.uned.es

ORCID: 0000-0001-5070-1620

Recepción: 26 de junio de 2021

Aceptación: 22 de octubre de 2021

Aurora n.º 23, 2022, págs. 100-113*Derrida y el cine (asediando lo visible)*
*Derrida i el cinema (assetjant el visible)**Derrida and the cinema (hunting for the visible)***Resumen**

En este artículo se aborda la relación de Derrida con el cine y sus reflexiones al respecto desde tres ángulos diferentes, pero relacionados: 1) el de su experiencia, desde la infancia, como espectador «no experto» en la materia; 2) el de su «aprendizaje» como actor ante las cámaras; y 3) el de su trabajo y consideraciones como escritor y filósofo.

Palabras clave

Derrida, cine, espectralidad, huella, reproductibilidad técnica.

Resum

En aquest article s'aborda la relació de Derrida amb el cinema i les seves reflexions sobre aquest tema des de tres angles diferents, però relacionats: 1) el de la seva experiència, des de la infància, com a espectador «no expert» en la matèria; 2) el del seu «aprenentatge» com a actor davant les càmeres; i 3) el del seu treball i les seves consideracions com a escriptor i filòsof.

Paraules clau

Derrida, cinema, espectralitat, petjada, reproductibilitat tècnica.

Abstract

This paper tackles Derrida's relationship with cinema and his reflections on it from three different, though related, points of view:

1) his experience, since childhood, as a 'non-expert' viewer; 2) his 'learning' as an actor in front of the camera; and 3) his work and thoughts as a writer and philosopher.

Keywords

Derrida, cinema, spectrality, trace, mechanical reproduction.

1. Como es sabido, siempre hay una «excepción a la regla». En este caso, dicha excepción es *Shoah*, película documental francesa dirigida por Claude Lanzmann (Les Films Aleph / Historia / Ministère de la Culture de la République Française, 1985) de la que Derrida habla extensamente —destacando muy especialmente las interrelaciones entre imagen, testimonio y espectralidad, todas ellas vinculadas a su vez al motivo de la huella (sobre varias de estas cuestiones volveré más adelante)—, en «Le cinéma et ses fantômes. Entretien avec A. de Baecque et Th. Jousse», texto publicado, en un primer momento, en *Cahiers du Cinéma* y, posteriormente, en Derrida, Jacques, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*, Ginette Michaud, Joana Masó y Javier Bassas (comps. y eds.), París, Éd. de la Différence, 2013 (libro por el que citaré

Frente a los numerosos escritos dedicados a textos filosóficos y literarios, así como a las llamadas prácticas artísticas «de lo visible» y «del espacio», aquellos que Derrida dedica al cine son más bien escasos. Y, a diferencia también de aquellos escritos —en los que, con frecuencia, trabaja con textos específicos—, poquísimas son las veces en las que, en el terreno cinematográfico, sus reflexiones conciernen a películas concretas —a excepción de aquellas en las que él «actúa»—.¹ Quizá estas cautelas se deban, al menos en parte, a que, pese a su confesada «pasión» por el cine y a sus episódicas experiencias como actor, Derrida, como él mismo señala, nunca se ha considerado un especialista en la materia, un entendido «cinéfilo en el sentido clásico del término».²

Por otro lado, puede resultar extraño que, a pesar de la mala relación que siempre tuvo con su propia imagen,³ con el paso de los años Derrida se convirtiese, sin embargo, no solo en uno de los pensados-

res que más ha sido filmado en innumerables entrevistas y vídeos de cursos, seminarios y conferencias (que actualmente circulan profusamente por internet),⁴ sino también, probablemente, en el pensador que ha participado en más películas, que más se ha expuesto ante las cámaras. Como explica en la entrevista «La danse des fantômes», esta implicación suya en —y con— el cine está muy vinculada con su manera «cuasi política» de apostar, pese a ciertas reticencias que estas no dejan de generarle, por las nuevas teletecnologías: «diré “sí, desarrollemos lo más deprisa posible, tanto como sea posible, todo el potencial tecnológico nuevo, incluso en la escritura, incluso en la enseñanza”. Y, por eso, estoy a favor, aunque personalmente no me sienta cómodo ante las cámaras. No creo que haya que decir no a las cámaras. Creo que la cámara, la televisión y el vídeo deben entrar en la universidad».⁵

En cualquier caso, es en la entrevista titulada «Le cinéma et ses fantômes» donde Derrida expone más extensamente —y doy con ello comienzo a la primera etapa del recorrido por su «triple» relación con el cine— su experiencia como consumidor insaciable aunque inexperto de películas, como asiduo «mirón invisible» en las salas de cine. Cuenta, así, que, desde los 10 años más o menos, frecuenta dichas salas, aunque «sin gran discernimiento. Lo veía todo». «Soy muy buen público»; «podría permanecer horas y horas en una sala, para ver incluso cosas mediocres», reconoce. Ir al cine suponía para él, por aquel entonces, una forma de «emancipación» familiar y, al mismo tiempo, un «aprendizaje intenso», sensual, erótico, una «emoción sexual» («Se aprende lo que es un beso en el cine antes que en la vida») así como «un viaje extraordinario» («Viajábamos como locos con el cine»). Más tarde, en sus tiempos de estudiante en París, el cine se convirtió para él en una suerte de «droga, la diversión por excelencia, la evasión inculta, el derecho al salvajismo». Y, con el paso de los años, aprovechando sobre todo sus incontables estancias en distintas universidades estadounidenses («Es un momento en el que tengo la libertad y la posibilidad de recuperar esa relación popular con el cine que me resulta indispensable»), el cine —que, para él, nunca dejó de constituir «un gran goce oculto, secreto, ávido, insaciable y, por consiguiente, infantil» ni de desempeñar ese papel de «pura emoción de evasión», de «liberación inigualable, [de] desafío a las prohibiciones de todo tipo» que da lugar a «todas las proyecciones posibles, [...] todas las identificaciones, sin la más mínima sanción y sin el más mínimo trabajo»— también le permitirá «olvidar el trabajo».⁶

Ahora bien, Derrida también confiesa que esa emoción, esa «suerte de fascinación hipnótica» que sobre él ejerce el cine, curiosamente nunca ha dejado ninguna huella en él:

[...] carezco totalmente de la memoria del cine. Es una cultura que, en mí, no deja huella alguna. Está registrado virtualmente, no he olvidado nada, también tengo libretas en las que anoto, para acordarme, títulos

dicha entrevista). Por otra parte, las películas en las que, desempeñando el papel de sí mismo, Derrida trabaja como «actor» son: 1) *Ghost dance*, película inglesa para la televisión dirigida por Ken McMullen (Looseyard Productions for Channel 4 & ZDF, 1983, DVD), que —como su título ya indica— versa fundamentalmente sobre el asedio (*bantise*) y las reparaciones (*revenances*) de fantasmas; 2) el «documental» francés *D'ailleurs Derrida*, dirigido por Safaa Fathy (Gloria Films, 1999, DVD Éditions Montparnasse, París); y 3) el «documental» estadounidense *Derrida*, dirigido por Kirby Dick y Amy Ziering Kofman (Jane Doe Films, 2002, DVD, Zeitgeist Films, Nueva York). En ninguna de estas dos últimas películas que he denominado «documentales» se realiza un recorrido lineal por su vida y su pensamiento. Los directores de ambas cintas cinematográficas aseguran que no han pretendido filmar su biografía ni tampoco hacer un documental sobre él, sino reflejar, a través del diálogo, algunos motivos de su pensamiento, así como los entornos más relevantes en los que se desarrolla su vida. Sobre estas dos últimas películas, cfr. respectivamente Derrida, Jacques, y Fathy, Safaa, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, París, Galilée / Arte Édition, 2000, y el libro —que incluye algunas entrevistas con Derrida— de Dick, Kirby, y Ziering Kofman, Amy, *Screenplay and essays on the film Derrida*, Manchester, Manchester University Press, 2005. El resto de las consideraciones más o menos extensas acerca de estas películas (incluida *Ghost dance*) se encuentran recogidas en una serie de entrevistas escritas o filmadas. Varias de ellas las mencionaré a lo largo de mi artículo. Y, para concluir esta demasiado larga nota, una última precisión: a fecha de hoy, hay otras dos películas más en torno a Derrida a las que no aludiré aquí porque, por motivos obvios (Derrida murió en 2004), todas sus imágenes son de archivo: me refiero al documental francés *Derrida, le courage de la pensée*, dirigido por Virginie Linhart y Benoît Peeters (Arte France & Morgane Productions, 2014) y a la película inglesa, inspirada en «Envois» (cfr. Derrida, Jacques, *La carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, París, Flammarion, 1980), titulada *Love in the post: from Plato to Derrida*, dirigida por Joanna Callaghan (Heraclitus Picture, 2014, DVD). Cfr. al respecto Callaghan, Joanna, y McQuillan, Martin, *Love in the post: from Plato to Derrida. The screenplay and commentary*, Londres, Rowman & Littlefield, 2014.

2. Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, pág. 316. En «Les arts de l'espace. Entretien avec P. Brunette et D. Wills», en *Penser à ne pas voir*, *op. cit.*,

Derrida se refiere a su «incompetencia» en varios campos del saber: «Me gusta mucho el cine, he visto muchas películas, pero, en comparación con quienes conocen la historia y la teoría del cine, soy —y se lo digo sin falsa modestia— incompetente. Lo mismo me ocurre con la pintura y todavía más con la música. Y, con respecto a otros ámbitos, podría decir lo mismo con la misma sinceridad» (pág. 16). Un poco más adelante, añade: «También es necesario recordar [...] que nunca he tomado personalmente la iniciativa de hablar acerca de nada en esos ámbitos. Cada vez que lo hago es porque me han invitado a hacerlo; debido a mi incompetencia, yo nunca habría tomado la iniciativa de escribir acerca de arquitectura o de dibujo si la ocasión o la invitación no hubiese llegado de otra parte. Y eso vale para todo lo que he hecho: no creo que hubiese escrito nada si otro no me hubiese provocado en cierto modo a hacerlo [...]. Se trata, por consiguiente, de una intersección entre el azar y la necesidad» (*Ibidem* pág. 18).

3. En un precioso librito que Jean-Luc Nancy dedica a Jacques Derrida en 2007 y que gira en torno a un retrato alegórico de este último que Valerio Adami dibujó a lápiz menos de un año antes de su muerte, Nancy nos recuerda algo de sobra conocido para todos los lectores de Derrida, a saber, que este «tenía con su retrato en general, tanto en fotografía como en pintura, pero todavía más pintado o dibujado, una relación muy mala» (Nancy, Jean Luc, *À plus d'un titre. Jacques Derrida. Sur un portrait de Valerio Adami*. París: Galilée, 2007, págs. 86 y 87). En efecto, durante cerca de veinticinco años, Derrida se negó tajantemente a dejarse fotografiar, a que se hiciera pública cualquier imagen suya. En una entrevista de 1986, Derrida explica el porqué diciendo que lo que le molestaba no era tanto el mostrarse públicamente cuanto la forma en la que suele estar programado ese modo de aparición en el así denominado campo cultural: «el código que domina a la vez la producción de esas imágenes, el encuadre al que se lo somete, las implicaciones sociales (enseñar la cabeza del escritor, encuadrarla delante de sus libros, en fin, toda esa escenografía) me parecían ante todo terriblemente aburridos..., contrarios a lo que trato de escribir y de trabajar; por lo tanto, me parecía consecuente no prestarme a ello sin oponer cierta defensa. No todo se limita probablemente a esa vigilancia. Es probable que tenga una relación con mi propia imagen bastante complicada» (Derrida, Jacques, «“Il n’y a pas le narcissisme” (autobiophotographies)», en *Points de suspension. Entretiens*. París: Galilée, 1992, pág. 210) (cfr. asimismo, por

de películas de las que no recuerdo ninguna imagen [...] una represión constante borra el recuerdo de esas imágenes que, sin embargo, me fascinan [...].

Si no son los nombres de las películas, ni las historias, ni los actores los que han imprimido algo en mí, es seguramente otra forma de emoción que nace de la proyección, de la capacidad misma de la proyección. Una emoción totalmente distinta de la de la lectura que sí imprime en mí una memoria más presente y más activa [...]. Por eso también, sin duda, esa emoción cinematográfica, para mí, no puede adquirir la forma de un saber, ni siquiera de una memoria efectiva. Puesto que dicha emoción pertenece a un registro totalmente diferente, no debe ser un trabajo, un saber, ni siquiera una memoria.⁷

Derrida entiende el cine, ante todo, como un arte popular, «aun si eso», añade, «resulta injusto para quienes, productores, directores, críticos, lo practican con mucho refinamiento o experimentación. Es incluso el único gran arte popular».⁸ Ciertamente, en cuanto que representación colectiva, el cine —que nace y se desarrolla en la «época de la reproductibilidad técnica», por decirlo con palabras de Walter Benjamin— pertenece a la industria de masas.⁹ Sin embargo, no por eso está reñido con ese disfrute estrictamente singular, personal, incluso secreto, que permite que, en la soledad y oscuridad de la sala de cine, cada espectador sea libre de realizar sus propias transferencias, de proyectar sus propios «fantasmas» y de fantasear con ellos: «El cine, esa es su definición misma —la de la proyección en sala—, requiere lo colectivo, el espectáculo y la interpretación comunitarias. Pero, al mismo tiempo, existe una desvinculación fundamental: en la sala, cada espectador está solo. Es la gran diferencia con el teatro, cuyo modo de espectáculo y cuya arquitectura interior contrarían la soledad del espectador».¹⁰

Esta «experiencia de disociación social [...], por lo demás, le debe sin duda mucho al modo de existencia de América»,¹¹ afirma Derrida. Para él, en efecto, el cine está estrechamente ligado a lo que denomina la cultura «americana» —nosotros diríamos «estadounidense»: «[...] el cine es más americano que otra cosa. Hoy en día, la experiencia mundial del cine está ampliamente regida, nos guste o no, por la cultura americana».¹² Una cultura utilitaria y manipuladora,¹³ además de seductora, que fomenta, aunque sea solo de forma efímera y pasajera, tanto el entretenimiento, la diversión, como los recuerdos, los sueños y los deseos más íntimos y secretos de los espectadores. En cuanto al cine americano, éste ha representado para mí, que nací en 1930, una expedición sensual, libre, ávida de tiempo y de espacio que conquistar. En 1942 es cuando llegó a Argel el cine americano, acompañado de aquello que, asimismo, muy rápidamente, constituyó su poder (incluso de soñar), la música, el baile, los cigarrillos... El cine, antes que nada, quería decir «América».¹⁴

En gran medida, el poder del cine radica efectivamente en eso: en que permite soñar. Una de las definiciones que el *Diccionario* de la

Real Academia Española ofrece de este verbo es: ‘discurrir fantásticamente y dar por cierto y seguro lo que no lo es’. Ahora bien, ¿acaso soñar no puede consistir asimismo en fantasear sin dar necesariamente por cierto lo que no lo es? O, por decirlo con otras palabras, ¿soñar no puede consistir, acaso, en «creer sin creer»? Porque eso es lo que también caracteriza al cine para Derrida: el ser una creencia sin creencia, esto es, una experiencia —una curiosa y paradójica aunque muy extendida relación, actitud, con respecto a la verdad— en la que el espectador finge en cierto modo, haciendo, a sabiendas, «como si» creyese que la película, esa «representación» que está viendo, fuese real, creíble (lo que —como se comprobará más adelante— Derrida denomina el «efecto» de verdad¹⁵ del cine) pese a saber perfectamente que no lo es, que lo que está viendo y escuchando tan solo es una ilusión: algo irreal, virtual, ficticio, si no artificial. Con el descubrimiento y creación del cine, asegura Derrida, «se inventó, hace un siglo, una experiencia sin precedentes de la creencia», «[un] modo y [un] régimen de creencia [...] absolutamente singular»,¹⁶ que se debe a los efectos de reproducción y de virtualización, a esa dimensión espectral que no es otra que la del cine —un arte, como ya apuntaba Benjamin y corrobora Derrida, muy vinculado, por lo demás, con el psicoanálisis—:¹⁷ «Puesto que la dimensión espectral no es ni la del ser vivo ni la del muerto, ni la de la alucinación, ni la de la percepción, la modalidad del creer que se refiere a aquélla ha de ser analizada de una manera absolutamente original. Esa fenomenología no era posible antes del cinematógrafo, pues esta experiencia del creer está unida a una técnica particular, la del cine».¹⁸

Más adelante, volveré sobre algunas de estas cuestiones. Sin embargo, por el momento, me limitaré a destacar —iniciando de este modo el segundo enfoque de mi recorrido— las primeras palabras que pronuncia Derrida en sus incipientes y más o menos breves comparecencias como actor de la película *Ghost dance*, en la que interpreta el personaje de un innostrado, aunque no desconocido ni irreconocible, profesor de filosofía que no es otro que él mismo, con lo que, de alguna manera, se convierte en su propio fantasma, en el fantasma de sí mismo, que deja, que reclama incluso, que los fantasmas, los suyos, aquellos que lo asedian, (re)aparezcan, retornen. Dichas palabras son precisamente las siguientes:

Aquí, el fantasma soy yo. Desde el momento en que se me pide que haga mi propio papel en un escenario fílmico más o menos improvisado, tengo la impresión de dejar hablar a un fantasma en mi lugar. Paradójicamente, en lugar de hacer mi propio papel, dejo —sin darme cuenta— que un fantasma me ventriloque, es decir, que hable en mi lugar. Y esto es quizá lo más divertido [...].

El cine es un arte, una fantomaquia, si se prefiere, y creo que el cine [...] es eso, es un arte de dejar que el fantasma retorne. Así pues, eso es lo que estamos haciendo aquí. Por consiguiente, si soy un fantasma,

ejemplo, «La danse des fantômes. Entrevue avec M. Lewis et A. Payne», en *Penser à ne pas voir*, *op. cit.*, págs. 311-312). No cabe duda de que todo el discurso de Derrida sobre la escritura, la literatura, etc., está en efecto destinado, entre otras cosas, a la desfetichización del autor. Por consiguiente, su deseo de romper con esas convenciones culturales, sociales y, en cierto modo, también políticas en torno al mismo es totalmente coherente con su pensamiento. Cfr. asimismo, para la complicada relación de Derrida con su imagen, el artículo de Michel Lisse, «Iconographies de Jacques Derrida», en *Interférences Littéraires*, nueva serie, núm. 2, mayo 2009.

4. Dado que tanto unas como otros son demasiado numerosos para citarlos aquí, remito al apartado «Filmographie» de *Penser à ne pas voir*, *op. cit.*, págs. 380-383.

5. Derrida, Jacques, «La danse des fantômes», *op. cit.*, pág. 310. Aunque en determinados momentos aludirá a ellas, no me puedo extender acerca de la inmensa problemática de las teletecnologías, a las que Derrida ha dedicado tantas páginas. Me limitaré, pues, simplemente a remitir a uno de los textos más relevantes al respecto: Derrida, Jacques, y Stiegler, Bernard, *Échographies de la télévision: entretiens filmés*. París: Galilée/INA, 1996.

6. Para todos estos entrecorillados: Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, págs. 316-319.

7. *Ibidem*, págs. 316-317.

8. *Ibidem*, pág. 318.

9. «[...] esta técnica espectral de apariciones se ha unido muy rápidamente a un mercado mundial de miradas que permite que toda bobina impresa sea reproducida en miles de copias susceptibles de afectar a millones de espectadores en el mundo entero, y ello casi simultánea, colectivamente, puesto que si el cine hubiese sido una forma de consumo estrictamente individual o incluso doméstico eso no habría funcionado. Este cruce es inédito dado que reúne en un tiempo muy corto la inmediatez de las apariciones y de las emociones (de un modo en que ninguna otra representación puede proponerla) y una inversión financiera que ningún otro arte puede igualar. Para comprender el cine hay que pensar juntos el fantasma y el capital, siendo este último a su vez algo espectral» (*Ibidem*, págs. 322-323). Cfr. también, a propósito del espectro y del capital: Derrida, Jacques, *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. París: Galilée, 1993.

10. Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, pág. 323.

11. *Ibidem*, pág. 324.

12. Vídeo «American Attitude» (unos pocos minutos de esta entrevista a Derrida se encuentran en Youtube: www.youtube.com/watch?v=u2j578jTBCY).

13. *Idem*.

14. Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, págs. 317-318.

15. *Ibidem*, pág. 329.

16. *Ibidem*, pág. 321.

17. Cfr., por ejemplo, *Ibidem*, pág. 320.

18. *Ibidem*, pág. 321.

19. *Ibidem*, pág. 329.

20. Cfr.: Derrida, Jacques, «Lettres sur un aveugle. "Punctum caecum"», en Derrida, Jacques, y Fathy, S., *Tourner les mots*, *op. cit.*, *passim*.

21. Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, pág. 330.

22. «Más de un Derrida, más de un Jacques o de un Jackie, más de una J., más de una D., más de un trazo. | *Más de uno*; nada le gustaba tanto como eso, nada le gustaba tanto como repetir "más de uno" [...]. | *Más de uno* no quiere decir ni dos ni varios en general, sino que quiere decir *que ya no hay uno*: se acabó, ya no lo hay más. Jamás lo hubo. Él jamás estuvo ahí como uno, siempre se supo a sí mismo como no siendo uno ni estando ahí, en ninguna parte ni en sí en manera alguna *uno*. Eso fue su verdad, su tormento, su placer, su perpetua alegoría: lo otro y todavía otro más, más que lo otro mismo, más otro que otro y clavado a más de uno» (Nancy, J.-L., *À plus d'un titre*, *op. cit.*, págs. 95-96) (las cursivas son mías). Y esta es, sin duda, una de las vertientes de la *différance* derridiana: la divisibilidad infinita, es decir también, la escisión radical, la alteridad interior, la no-identidad consigo mismo, lo radicalmente otro de uno mismo e, igualmente, la ausencia de origen único, idéntico, o dicho también de otro modo, la no-pertenencia a un determinado lugar, lengua, cultura o religión. Derrida: siempre *d'ailleurs*, siempre de otra parte, de otro lugar. Y siempre difiriendo de un supuesto «sí mismo» que nunca es tal: «en el fondo, lo que me permite soportar, sin demasiado sufrimiento ni demasiada gratificación experiencias como ésta, volver a verme en esta película [*D'ailleurs, Derrida*] es que no soy yo. Así pues, soy

es decir, si, actualmente, creyendo que hablo con mi voz, precisamente porque creo que hablo con mi voz, dejo que ésta se parasite con la voz del otro, no de cualquier otro sino de mis propios fantasmas, por así decirlo, en ese momento, hay, hay fantasmas [...].

En el fondo, es para tentar a los fantasmas por lo que he aceptado actuar en esta película, diciéndome que quizá, quizá, tendríamos unos y otros la oportunidad [*chance*] de dejar que los fantasmas viniesen a nuestro encuentro (Película *Ghost Dance*).

Dicho esto, su primer y genuino «film de aprendizaje»¹⁹ —como él mismo lo llama— no será, sin embargo, *Ghost dance*, sino *D'ailleurs, Derrida*, la película con la que inicia su auténtica experiencia (experiencia, la misma pero distinta —esa diferencia en la repetición que Derrida denomina «iterabilidad»—, que retomará en esa otra película titulada *Derrida*) como actor o, mejor, como «Actor»²⁰ —como jugará («pero [era] un juego serio», precisa)²¹ a designarse a sí mismo en sus «Lettres sur un aveugle. "Punctum caecum"»—: Derrida, el Actor, que desempeña a su vez el papel de Derrida, el pensador, el filósofo, ahora ya sí, con nombre y apellido declarados, pero siempre «más de uno», «más de un Derrida», como afirma Nancy.²² Más de un Derrida-Actor. Y siempre —en cuanto que «pensador» que tampoco deja nunca de ser en «sus» películas— en más de una lengua, con más de una entonación, de un discurso, de un silencio, de un secreto, de una estrategia...

Durante el rodaje de esas dos últimas películas, cercado por las cámaras, asediado también por la idea de su ex-posición, de la reproducción múltiple, de la diseminación infinita de su imagen, hostigado por la idea de que, con la proyección de esas cintas, va a ser irremediabilmente visto, mirado, observado por otros, por multitud de espectadores en cualquier parte del mundo, Derrida vive y describe su experiencia de objetivación visual como algo que le produce una inmensa inquietud,²³ cuando no una gran crispación: una «experiencia inflexible que deja poco espacio para que el cuerpo se sustraiga»,²⁴ «una verdadera transformación del cuerpo», una auténtica ex-posición de «su cuerpo y [de] su nombre»²⁵ (como él asegura a propósito de Friedrich Nietzsche) no exenta de una enorme extrañeza: «Este tipo de técnica a la que no estoy acostumbrado, con su pesadez, su rigidez, este entorno, este ritmo, esto es lo que me...», confiesa dejando la frase en suspenso.²⁶

Pero tampoco se queda impasible ante lo ficticio y artificial de la situación, del rodaje, de las tomas y, como siempre lo ha hecho sistemáticamente en otros campos, no deja de denunciar toda esa artificialidad encubierta, disfrazada de autenticidad, de naturalidad:

Antes de tratar de responder a su pregunta, me gustaría hacer una observación preliminar acerca del carácter totalmente artificial de esta situación. No sé quién verá lo que estamos rodando, grabando, pero me

gustaría subrayar, en lugar de borrarlas, estas condiciones técnicas. No fingir la naturalidad allí donde esta no existe. Ya he empezado a contestar a su pregunta sobre la deconstrucción porque uno de los gestos de la deconstrucción consiste, en parte, en no otorgar carta de naturaleza, en no hacer como si lo que no es natural fuese natural, como si lo que está condicionado por la historia, por la técnica, por la institución fuese un dato natural [...].

¿Esto es lo que ustedes llaman *cinéma vérité*? Todo es falso. Casi todo es falso. Yo no soy así exactamente. En primer lugar, no voy así vestido (Película *Derrida*).

Ese contacto con las cámaras, así como los bruscos cambios de plano, de imagen y, sobre todo, de ritmo de las grabaciones (algo similar le ocurría también con las entrevistas grabadas y/o filmadas), le generan, pues, inevitablemente una gran tensión. Tan pronto tiene que esperar, quieto y callado, durante el tiempo que haga falta —y que a veces le resulta desesperadamente largo— las órdenes que, además, siempre proceden de otro, del director, y tan pronto, de repente, le apremian para que acelere, para que vaya más rápido, se dé prisa, hable con celeridad, resuma todo lo que tiene que decir. Derrida se exaspera cuando tiene que improvisar, que simplificar, que limitarse a decir lo que considera que son una serie de generalidades sobre cualquier cuestión. Prefiere que le pregunten, que le hagan preguntas concretas y que le den tiempo, que no le interrumpen:

Cuando empiezo a pensar en responder a una pregunta y hay que interrumpir para ajustar la luz, el reflejo y, luego, me interrumpen por segunda vez, es...

—No consigue usted olvidarse de las cámaras, ¿verdad?

—En cuanto me empiezo a olvidar, hay un problema y, por lo tanto, se me recuerda que hay que interrumpir en medio de la frase para colocar bien —¿cómo se llama eso? El protector, el reflector, perdón—. Entonces, empiezo a reflexionar sobre la respuesta y el reflector interrumpe la reflexión. Es difícil. ¿Me vuelve a repetir su pregunta? (Película *Derrida*).

A estas molestias y contratiempos del rodaje, se suma otra preocupación más que le desasosiega enormemente: una vez terminado el rodaje, se realizan toda una serie de cortes, de montajes, también artificiales, antes de dar por terminada la película: «¿Qué va a hacer usted con todo esto? Hace dos horas, hace veinticinco años, que estamos hablando así y sé que va a quedar una hora de esto. ¿Qué va a conservar en una hora de todo esto?», pregunta Derrida, entre indignado y desesperado, a uno de los directores de la película que, por título, lleva su apellido. Bien es verdad que la técnica del montaje, de los cortes —hay que seleccionar: cortar, eliminar algunas secuencias, excluirlas, suprimirlas, hay que pegar, recomponer, insertar, intercalar—, tiene ciertas semejanzas con la práctica discursiva y escritural de las citas y, más concretamente en su propio

yo, no cabe duda, pero lo que, al mismo tiempo, muestra esta película es el punto en el que no soy yo; no es, por lo demás, un punto, es el veredicto implacable que me impide reapropiarme de esta película y, por consiguiente, verla, me atreveré a decirlo, como si yo fuese otro» (Derrida, Jacques, «Trace et archive, image et art. Dialogue», en *Penser à ne pas voir*, op. cit., págs. 93-94). Para esta última cuestión de la imposibilidad de reapropiación o, mejor todavía, de la «exapropiación», cfr. más adelante nota 42.

23. En un breve texto titulado «Le survivant, le sursis, le sursaut», publicado por primera vez en 2004, poco tiempo antes de su muerte, Derrida asegura que siempre le ha resultado imposible tener una imagen propia, única, de sí mismo. Y ello debido precisamente a la mirada del otro, a la imagen que los demás tienen de él: «tengo demasiada tendencia a tomarme únicamente por quien me toman, a tomarme ahí donde me pillan (*pris*), tal y como soy pillado (*pris*), sorprendido (*surpris*), comprendido (*compris*) por los otros y, por consiguiente, a cambiar a mis ojos mi propia imagen dependiendo de aquella que me reenvían [...]. Intento a cualquier precio, pero en vano, escapar a esta reflexión, dentro de mí, de la imagen que me reenvía el otro, resistirme a ella, orientar los análisis hacia aquello que, dentro de mí, no tiene nada que ver con mis "rostros", con la imagen pública que algunos se hacen de mí o que querrían, debido a múltiples intereses, hacerse o hacer que se acredite respecto a mí» (Derrida, Jacques, «Le survivant, le sursis, le sursaut», en *Penser à ne pas voir*, op. cit., pág. 365).

24. Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», op. cit., pág. 329.

25. Derrida, Jacques, *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. París: Galilée, 1984, pág. 45 (los corchetes son míos).

26. Derrida, Jacques, y Stiegler, Bernard, «Le marché de l'archive: la vérité, le témoignage, la preuve», en *Échographies de la télévision*, op. cit., págs. 109 y 101 respectivamente. Y Derrida añade: «Esta relación con la técnica no es algo a lo que un cuerpo determinado tenga que plegarse, ajustarse, etc.; es, ante todo, algo que transforma el cuerpo. No es el mismo cuerpo el que se desplaza y reacciona ante todos estos aparatos. Poco a poco otro cuerpo se va inventando, modificando, procediendo a su sutil mutación» (*Ibidem*, pág. 109).

27. «Entre la escritura de tipo deconstructivo que me interesa y el cine hay una relación esencial. Se trata de la explotación en la escritura [...] de todas las posibilidades de montaje, es decir, de juegos sobre los ritmos, de injertos de citas, de inserciones, de cambios de tono, de cambios de lenguas, de cruces entre las “disciplinas” y las reglas del arte, de las artes» (Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, pág. 328). Ya en «La dissémination», Derrida aseguraba: «Escribir quiere decir injertar. Es la misma palabra. El decir de la cosa es devuelto a su ser-injertado. El injerto no sobreviene a lo propio de la cosa. No hay cosa como tampoco hay texto original. | De este modo, todas las extracciones textuales [...] no dan lugar —como se hubiera podido suponer— a “citas”, a “collages”, ni siquiera a “ilustraciones”. Aquellas no se aplican a la superficie o en los intersticios de un texto que ya existiría sin ellas. Y ellas mismas no se leen sino en la operación de su reinscripción, en el injerto. Violencia insistente y discreta de una incisión inaparente en el espesor del texto, inseminación calculada de lo alógeno en proliferación, gracias a la cual ambos textos se transforman, se deforman uno al otro, se contaminan en su contenido, tienden a veces a rechazarse, pasan elípticamente del uno al otro y, así, se regeneran en la repetición, en el borde de un *punto por encima*. Cada texto injertado continúa irradiando hacia el lugar de su extracción y también lo transforma afectando al nuevo terreno. Es definido (pensado) por dicha operación a la vez que él define (piensa) la regla y el efecto de la operación» (Derrida, Jacques, «La dissémination», en *La Dissémination*. París: Seuil, 1972, pág. 395).

28. Derrida, Jacques, *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*. París: Galilée, 1987, pág. 91. Cfr. asimismo nota 33.

29. Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, pág. 329.

30. Cfr. Derrida, Jacques, «Les arts de l'espace», *op. cit.*, págs. 17, 41 y 25, respectivamente.

31. Derrida, Jacques, *De la grammatologie*. París: Minuit, 1967, págs. 71-72 (los corchetes son míos).

trabajo, con la del injerto textual.²⁷ Sabiendo, por eso mismo, los riesgos que esto entraña, coherente y responsablemente Derrida no dejará de preguntarse, por ejemplo, en *Ulysse gramophone*: «¿Con qué derecho extraer o interrumpir una cita [...]? Esto es siempre legítimo e ilegítimo, hay que legitimarlo como a un bastardo».²⁸

Para resumir —y dar con ello por finalizadas las impresiones y acotaciones de ese Derrida «convertido en actor cinematográfico»—, podría decirse que su «aprendizaje» en este terreno lo obliga con frecuencia a desarrollar —según él mismo confiesa— una «paciencia infinita», y a experimentar unas sensaciones y sentimientos muy similares a los que piensa que deben ser los de esos peces presos en un acuario a los que observa mientras comenta:

La impaciencia de los peces, lo que pienso que es la paciencia y la impaciencia de esos peces. No solo han sido apresados, encarcelados, colocados tras un cristal, sino que son de mi misma especie. Me siento un pez aquí, ¿no es cierto?, obligado a mostrarme ante el cristal, detrás del cristal, ante una mirada. Me hacen esperar el tiempo, el tiempo, el tiempo que haga falta, el tiempo que haga falta. Y, con frecuencia, me pregunto: ¿cuál es su experiencia del tiempo? Me la imagino a veces infernal, una imagen del infierno. Es decir que, cada vez que estoy ante un animal que me mira, una de las primeras preguntas que me planteo acerca de la proximidad y de la infinita distancia que nos separa, es el tiempo. Vivimos en el mismo momento y, sin embargo, ellos tienen una experiencia del tiempo totalmente intraducible a la mía. Y, además, son como yo, están sometidos impacientemente a lo que quieran los amos (Película *D'ailleurs, Derrida*).

A posteriori, Derrida no dejará, sin embargo, de reconocer que *D'ailleurs, Derrida*, ese «film de aprendizaje», le sirvió también para aproximarse al cine, a su técnica y a su mercado y, así, conocerlos y comprenderlos mejor.²⁹ Por otro lado, en otra entrevista, confiesa asimismo que, cuando se acerca a ámbitos distintos de la filosofía, lo que más le interesa es, precisamente, «descubrir aquello que, en un campo determinado, lo libera de la autoridad filosófica», comprobar «que comporta algo que la filosofía no puede controlar»: «Mantendría casi la opinión», añade, «[...] de que la deconstrucción más eficaz es aquella que no se limita a los textos discursivos ni, ciertamente, a los textos filosóficos».³⁰ Por tanto, este va a ser, asimismo, el punto de partida para mi última aproximación a su relación con el cine.

Si considerásemos, sin más, que la técnica cinematográfica se asienta en el predominio de la imagen aparentemente «asistida» por la voz, podríamos concluir que el así convencionalmente denominado «séptimo arte» es un arte de la presencia: presencia que —unida al «deseo exigente, poderoso e irreprímible de [...] significado [trascendental]» —³¹ siempre se ha erigido como el gran pilar de la metafísica occidental (en sus distintas manifestaciones a lo largo de la historia) y cuya hegemonía Derrida, ya desde sus primeros escritos, nunca ha

dejado de «solicitar», de hacer temblar en su totalidad. Dicho de otro modo: en el cine, al privilegio que, en la tradicional y antropocéntrica jerarquía filosófica de los sentidos, recae en la dimensión óptica —prerrogativa de la visión («la instancia de una visión satisfecha, saciada por la presencia»)³² que se impone en virtud de la aparente proximidad inmediata de lo visual, de lo visible—, se sumaría ese otro predominio que, en la también jerarquizada lógica binaria del logofonocentrismo, se otorga a la voz (por su supuesta relación necesaria e inmediata con el *logos*) en detrimento de la escritura.

Ahora bien, con el desarrollo de las nuevas tecnologías de grabación y difusión de la imagen y de la voz, ambos privilegios se ven inevitablemente desestabilizados. Recuérdese, por un lado, lo que ya se ha dicho acerca de la «creencia sin creencia» que se genera en y con el cine. Y, por otro lado, que en el contexto de las nuevas tecnologías y los medios de comunicación de masas, Derrida utiliza el término «artefactualidad» para referirse a la fabricación o producción y difusión ficticias, jerarquizadoras y, por ende, selectivas de la actualidad que, en cuanto que tales, pretenden privilegiar esa supuesta y tradicional presencia inmediata, directa, del instante, ese supuesto «presente vivo» en el que, sin embargo, lo real se confunde con lo virtual (lo que Derrida denomina a su vez «activirtualidad»)³³. Desgraciadamente, no puedo detenerme a comentar aquí las consecuencias sociales, geográficas, políticas, etc., que comporta esta artefactualidad y que Derrida no deja de abordar en tantos textos.

Por si esto no fuera suficiente, esa tradicional supremacía de la presencia se tambalea asimismo si, con Derrida, ponemos el acento en el cine como escritura³⁴ —en cuanto que grama, trazo, posibilidad de toda inscripción en general (grafía: *cinematografía*, *filmografía*)— y si, como él, consideramos las películas como texto (algo que él sigue denominando así «por razones parcialmente estratégicas»), es decir, como un proceso significativo general no necesariamente escrito ni discursivo, que conforma una realidad más amplia y más compleja:³⁵

No creo excederme al decir que, conscientemente, cuando escribo un texto, «proyecto» una especie de película. Lo que más me interesa en la escritura no es tanto, como suele decirse, el «contenido» cuanto la «forma»: la composición, el ritmo, el esbozo de una narratividad particular. Un desfile de poderes espectrales que producen algunos efectos bastante comparables al desarrollo de una película. A eso lo acompaña una palabra que trabajo como en una cinta aparte, por paradójico que parezca. Es cine, no cabe duda. Cuando disfruto, y si disfruto, escribiendo, lo que me hace disfrutar es eso. Mi disfrute no es, ante todo, decir «la» verdad, o el «sentido» de la «verdad»; se debe a la puesta en escena, ya sea por medio de la escritura en los libros o por medio de la palabra en la enseñanza. Y me dan mucha envidia esos cineastas que, hoy en día, trabajan en el montaje con máquinas

32. *Ibidem*, pág. 164, n. 8. La tradición metafísica concibe la visión como un sentido ideal que estaría en la base de los discursos heliocéntricos tradicionales, así como de esos valores del aparecer ontofenomenológico que son la claridad, la evidencia, la verdad y el desvelamiento (Cfr. Derrida, Jacques, «Penser à ne pas voir», en *Penser à ne pas voir*, *op. cit.*, pág. 73). Por su parte, David Wills comenta que «los escritos derridianos sobre las artes plásticas apuntan pues a un oclocentrismo que se manifiesta tan fuerte como el fonologocentrismo del que habla en sus primeros textos» (Wills, David, «Arts plastiques: la question du cadre», *Magazine Littéraire*, núm. 430, París, abril 2004, pág. 52).

33. Derrida, Jacques, «Artefactualités», en *Échographies de la télévision*, *op. cit.*, págs. 11 y ss. En otro texto de este mismo libro, Derrida puntualizará: «en todas partes donde hay montaje, cortes, recontextualización, citas incompletas en la prensa escrita, radiofónica o televisiva, hay falsificación en curso. No siempre tiene ese aire de tráfico codificado, pero hay falsificación. No tenemos que disimulárnoslo» (Derrida, Jacques, y Stiegler, B., «Artefactualité, homohégémonie», en *Échographies de la télévision*, *op. cit.*, págs. 59-60). Para las cuestiones relativas a la mentira y la mistificación —al «directo» o *direct live*— que conlleva la teletecnología mediática, cfr. asimismo: Derrida, Jacques, «Du mensonge en politique», en *Sur parole. Instantanés philosophiques*. París: Éd. de l'Aube, 1999, y Derrida, Jacques, *Histoire du mensonge. Prolégomènes*. París: Galilée, 2012.

34. Cuando Derrida habla de «escritura» ya no se está refiriendo, en efecto, a su concepto tradicional, sino a «un nuevo concepto de escritura. Se lo puede llamar *grama* o *différance*» (Derrida, Jacques, *Positions*. París: Minuit, 1972, pág. 37): una escritura generalizada, «antes del habla y en el habla», que abarca el campo de todos los signos lingüísticos: escritura o (archi) escritura en cuanto condición de posibilidad de todo el lenguaje, esto es, tanto del habla como de la escritura en sentido restringido. Para toda esta problemática, cfr. más específicamente la primera parte de *De la grammatologie*, *op. cit.*

35. Cfr., por ejemplo: Derrida, Jacques, *Parages*. París: Galilée, 1986, págs. 127-128.

36. Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, pág. 329. A pesar de la «envidia» que dice sentir de esos cineastas que pueden montar sus películas con máquinas ultrasensibles, en una entrevista de 1997 Derrida afirma: «creo que las experiencias tipográficas [...], las de *Glas*, en particular, ya no me habrían interesado, ni las habría deseado en un ordenador y sin esos constreñimientos del papel, de su dureza, de sus límites, de su resistencia» (Derrida, Jacques, «Le papier ou moi, vous savez... (Nouvelles spéculations sur un luxe des pauvres)», en *Papier Machine*. París: Galilée, 2001, pág. 247).

37. «Hay por ejemplo una concurrencia en mí de dos miradas por lo menos ante una película, o incluso ante la televisión. Una viene de la infancia, puro goce emocional; la otra, más docta, rigurosa, descripta los signos emitidos por las imágenes en función de mis intereses o cuestiones más “filosóficas”» (Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, pág. 319).

38. «Huella (de lo) que no se puede presentar nunca, huella que a su vez no se puede presentar nunca: aparecer y manifestarse como tal en su fenómeno. Huella más allá de lo que vincula profundamente la ontología fundamental y la fenomenología. Siempre difriente, la huella no es(tá) nunca como tal en presentación de sí. Se borra al presentarse, se ensordece al resonar, como la *a* que se escribe, que inscribe su pirámide en la *différance*» [...]. | Al no ser la huella una presencia sino el simulacro de una presencia que se disloca, se desplaza, se reenvía, no tiene propiamente lugar, el borrarse pertenece a su estructura. No solo el borrarse que siempre ha de poder sorprenderla, a falta de lo cual aquella no sería huella sino indestructible y monumental sustancia, sino el borrarse que la constituye de entrada en huella, que la instala en cuanto cambio de lugar y la hace desaparecer en su aparición, salir de sí en su posición» (Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, *op. cit.*, págs. 23-25). Para un tratamiento pormenorizado del motivo de la huella, cfr. sobre todo la primera parte de este libro.

39. Derrida, Jacques, «Les arts de l'espace», *op. cit.*, pág. 39. No hay que olvidar, en efecto, que, aunque el cine llamado «mudo» carece de sonido sincronizado para la voz, en ocasiones, las imágenes van acompañadas de música en directo y también, a intervalos, se les intercalan unos rótulos —elementos gráficos denominados «(inter)títulos»— para comentar una situación o mostrar un diálogo.

40. Cfr. por ejemplo, al respecto, el capítulo titulado «... Ce dangereux

ultrasensibles que permiten componer una película de una manera extremadamente precisa. Eso es lo que yo busco constantemente en la escritura o la palabra, aun cuando, en mi caso, ese trabajo sea más artesanal, y aun cuando tenga la debilidad de creer que el «efecto» de sentido o el «efecto» de verdad siguen siendo el mejor cine.³⁶

Si bien, por una parte, ese Derrida más «infantil» e «inexperto» en cine retorna brevemente, cual espectro, al final de esta cita para confesar su «debilidad» por «el “efecto” de sentido o el “efecto” de verdad» —condición de posibilidad, sin duda, del ya mencionado «creer sin creer»— de aquel, por otra parte, el Derrida pensador-escritor³⁷ reivindica, para la escritura cinematográfica, eso que, también en esta última cita, llama «un desfile de procesos espectrales» (que, en su propia escritura, van unidos a la estructura y movimiento de la huella,³⁸ indisociable de la *différance*, y a ciertas estrategias como pueden ser, por ejemplo, el ya mencionado injerto textual, los términos indecibles —«Ni/ni [que] es *a la vez*, o bien o *bien*»— o esa dispersión y multiplicación generativa de sentido que es la diseminación, etc.) cuyos efectos (se) resisten a los imperativos y restricciones del montaje, además de a las reglas primordiales del discurso y del rodaje, interrumpiendo el discurrir lineal de la película y desbaratando las supuestas transparencia y verdad del sentido, así como la ilusoria totalidad de ese texto que aquella es.

Por eso mismo, sin duda, en el cine, las palabras tampoco son, para Derrida, un mero «suplemento», algo accesorio con respecto a las imágenes («el cine mudo nunca es mudo», asegura),³⁹ sino, de acuerdo también con su forma de entender el «suplemento»,⁴⁰ tan importantes y necesarias como estas últimas. Y, como estas, también se ruedan, como nos recuerdan Derrida y Safaa Fathy desde el título mismo de su libro *Tourner les mots. Au bord d'un film*.

La grabación de las palabras es uno de los fenómenos más importantes del siglo xx. Proporciona a la presencia viva una posibilidad de «ser/ estar ahí» de nuevo sin equivalente ni precedente alguno. La grandeza del cine, por supuesto, ha sido integrar la grabación de la voz en un momento de su historia. No fue un añadido, un elemento suplementario, sino, antes bien, una vuelta a los orígenes del cine que permitió realizarlo mejor todavía. La voz, en el cine, no añade cualquier cosa: es el cine, pues su naturaleza es la misma que la de la grabación del movimiento del mundo.⁴¹

Por otra parte, en «Le cinéma et ses fantômes», Derrida asegura que «la imagen en cuanto imagen está trabajada en el cuerpo por la invisibilidad». Y continúa diciendo:

No forzosamente la invisibilidad de las palabras sino otra invisibilidad, y creo que el anacoluta, la elipsis, la interrupción conforman quizá lo que esta película [una vez más, se refiere aquí a *D'ailleurs*, Derrida] conserva como lo que es suyo propio. Lo que se ve en la película tiene

sin duda menos importancia que lo no-dicho, lo invisible, que es lanzado como una tirada de dados, reemplazado o no (el destinatario es el que ha de responder) por otros textos, por otras películas.⁴²

Lo no-dicho («el anacoluto, la elipsis, la interrupción») tiene tanta importancia como lo dicho, si no más. Lo mismo ocurre con lo que no se ve con respecto a lo que se ve. Si bien, por un lado, Derrida puntualiza que «lo invisible [...] no es simplemente lo contrario de la visión»,⁴³ por otro lado, considera asimismo como un «axioma absolutamente inamovible» que «lo que torna visible las cosas visibles no es visible, dicho de otro modo, [que] la visibilidad, *la posibilidad esencial de lo visible*, no es visible».⁴⁴ Al hablar, pues, de esa invisibilidad que trabaja el cuerpo de la imagen en cuanto que imagen —y que no se refiere «forzosamente [a] la invisibilidad de las palabras»—, Derrida está poniendo en entredicho la plenitud de lo visible y, por ende, el ya mencionado y tradicional privilegio filosófico y antropocéntrico de la visión. Pero, al dar a entender que dicha invisibilidad procede de la estrecha relación que el cine mantiene con la espectralidad (que nada tiene que ver con las películas de vampiros, de fantasmas o de reaparecidos),⁴⁵ también está, una vez más, haciendo temblar como un todo la primacía de la presencia y la secular ontología que se transforma así en una *hantologie*: «esa lógica del asedio no sería solo más amplia y más potente que una ontología o que un pensamiento del ser [...]. Abrigaría dentro de sí, aunque como lugares circunscritos o efectos particulares, la escatología y la teleología mismas. Las *comprendería*, pero incomprensiblemente».⁴⁶

Que Derrida asegure que «la experiencia cinematográfica pertenece, de arriba abajo, a la espectralidad»⁴⁷ y que considere que el cine es ante todo «una fantomaquia», «un arte de dejar que el fantasma retorne»,⁴⁸ no es algo que nos pille de improviso. Ya se ha apuntado anteriormente en varias ocasiones. Lo que sí constituye una novedad es que, si bien, en «Le cinéma et ses fantômes», afirma —como ya hemos comprobado también— que el cine «no debe ser un trabajo, un saber, ni siquiera una memoria», en esta misma entrevista, un poco más adelante, también asegura: «El espectro, ni vivo ni muerto, está en el centro de algunos de mis escritos, y eso es lo que hace que, para mí, un pensamiento del cine quizá sea posible».⁴⁹

Esos espectros «ni vivos ni muertos», estos *revenants*, «simulacro[s] de [...] presencia» siempre ya ahí y siempre todavía por venir, que en un tiempo sin tiempo, desquiciado, *out of joint* (que altera y desajusta el curso de la historia, la sucesión homogénea y lineal de «ahoras» pasados, presentes y futuros del tiempo),⁵⁰ comienzan por re-aparecer una y otra vez, cada vez como si fuese la primera vez,⁵¹ por re-tornar imprevisiblemente y siempre a destiempo, a contratiempo, dan así cuenta del im-propio tener lugar del acontecimiento, a la vez que su re-aparecer espectral requiere una operación distinta de la memoria dado que lo que se re-presenta es un pasado que ya no es, que quizá no se ha producido nunca pero que, no obstante, re-torna

supplément...» de *De la grammatologie*, *op. cit.*, págs. 203-234.

41. Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, pág. 327. Ahora bien, las palabras se ruedan no solo porque se registran o se graban, sino también —como hace Derrida en sus textos, en su escritura— porque se les puede dar infinitas vueltas e incluso darles la vuelta, como en los innumerables «*jeux de mots*» —que no «*jeux de mots*»— a los que Derrida alude con Lucette Finas (Derrida, Jacques, «Entretien de Lucette Finas avec Jacques Derrida: “Avoir l’oreille de la philosophie” (2)», en Finas, Lucette; Kofman, Sarah; Laporte, Roger; *et al.*, *Écartés. Quatre essais à propos de Jacques Derrida*. París: Fayard, 1973, pág. 311). Y, en *Glas*, Derrida asegura: «No se puede saber lo que quiere decir propiamente una palabra remitiéndose a una supuesta primitividad u originariedad auténtica [...]. La prueba de que una palabra no es nunca un concepto reside en que la misma palabra o dos palabras de raíz análoga pueden tener dos significaciones conceptuales diferentes, incluso opuestas. Lo que descalifica de inmediato la instancia etimológica, al menos en cuanto recurso filosófico, lógico, conceptual [...]. Que esto no impida utilizar las mismas palabras, palabras homófonas, para conceptos diferentes y, con el fin de traicionar la lengua, utilizar homónimos y falsas etimologías para conceptos análogos. | Las palabras están pues desatadas. Enfurecen el diccionario. La lengua no tiene lugar, lugar seguro. El discurso da sentido, pero como un chivato que viene a traicionar toda una red» (Derrida, Jacques, *Glas*. París: Galilée, 1974, págs. 13a y 14a^b). Por otra parte, también se pueden soslayar las palabras, eludir las, omitirlas («el anacoluto, la elipsis, la interrupción»), rodando así lo no-dicho, convirtiéndolas en silencios in-(re)presentables que hablan, en un decir sin decir, un secreto quizá... Palabras que acompañan a su vez (a) otras tantas digresiones e improvisaciones, cambios de lengua, de tono, de ritmo, que perturban la cadencia de la voz y el encadenamiento de una frase, de un discurso filmados deslizándose e interponiéndose de repente en medio de estos, de la misma manera que en *D’ailleurs*, Derrida lo hacen esas imágenes «cuasi espectrales» del ciego y del gato toledanos que no dicen nada (o dicen mucho sin decir nada) y que, de improviso, se cuelan —como se dice coloquialmente— en medio de alguna que otra secuencia de la película.

42. Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, pág. 332 (los corchetes son míos). Por otra parte, cuando Derrida habla de «lo que esta película conserva

como lo que es suyo propio», se está refiriendo, probablemente, a esa singularidad irreductible, irremplazable y, sin embargo, no reapropiable que, en tantas ocasiones, denomina asimismo «el efecto de idioma» o «el efecto de idioma para el otro» (una cuestión que no podré desarrollar aquí y que, sin confundirse necesariamente con ellas, supone también otras problemáticas, como son la de la firma y la del autor): «hay un deseo, en cualquiera que habla o escribe, de firmar de manera idiomática, es decir, irremplazable. Pero, desde el momento en que hay una marca, es decir, la posibilidad de una repetición, desde que hay un lenguaje, la generalidad ha entrado en escena y el idioma contemporiza con algo que no es idiomático; con una lengua común, con conceptos, leyes, normas generales [...]. De hecho, esa singularidad no es pura, pero existe. Existe, por lo demás, independientemente de la voluntad deliberada de cualquiera que escribe. Hay, finalmente, una firma que no es la firma que hemos calculado, que no es naturalmente el nombre patronímico, que no es el conjunto de estratagemas que hemos elaborado para proponer algo original o inimitable. Pero, querámoslo o no, finalmente hay un *efecto de idioma para el otro*» (Derrida, Jacques, «“Il n’y a pas le narcissisme” (autobiophotographies)», *op. cit.*, págs. 213-214). Y, en otro texto, asegura: «Lo que es absolutamente singular en cada uno de nosotros, lo que es absolutamente idiomático, la firma por ejemplo, es paradójicamente aquello que no me puedo reapropiar. Es absolutamente mío propio, pero no puedo reapropiármelo, esa es la paradoja. Y es lo que una película nos hace pensar. La película me dice: “No te puedes reapropiar eso. El idioma, tu idioma absoluto, lo que eres, lo que piensas, lo que dices desde la primera circuncisión, todo eso que es tu idioma, que es lo tuyo propio absoluto, pues bien, es un propio que no aparece más que al otro y que, por consiguiente, no es reapropiable, no puedes reapropiarte lo tuyo propio, lo tuyo propio pertenece al otro” [...]. Es lo que denomino en alguna parte la “exapropiación”, es decir, que la apropiación es una expropiación» (Derrida, Jacques, «Trace et archive, image et art. Dialogue», *op. cit.*, págs. 94-95).

43. Derrida, Jacques, «Les arts de l’espace», *op. cit.*, pág. 41.

44. Derrida, Jacques, «Penser à ne pas voir», *op. cit.*, pág. 72 (los corchetes son míos). En *Mémoires d’aveugle*, Derrida analiza toda una serie de dibujos y pinturas de ciegos con el fin de poner de manifiesto cierta invisibilidad que afecta al ojo, a la visión. Se detiene así, por ejemplo, 1) en las lágrimas, las cuales,

como una presencia virtualmente viva en un aquí-y-ahora aparentemente efectivo. Este «efecto» de tiempo real —juego de huellas, efecto de *différance*— que es el de los espectros y que el cine registra y (re)produce a su vez nos lleva a asistir a unos sucesos que, sin embargo, no estamos viviendo aquí y ahora y que solo nos llegan a través de unas imágenes y voces grabadas y diferidas. De ahí —insisto una vez más— el ya mencionado y paradójico «crear sin crear» tan singularmente vinculado a lo espectral y lo virtual (sin olvidar tampoco la estrecha relación que la creencia mantiene a su vez con la cuestión del testimonio⁵² y con la promesa, otros dos motivos relevantes del pensamiento derridiano).

Para Derrida, la «esencia» misma del cine es, sin duda alguna, el «simulacro absoluto de la supervivencia absoluta». ⁵³ Desde el momento en que algo se inscribe, se archiva y se reproduce de una manera técnica (en su sentido más amplio), ese algo se torna de inmediato susceptible de ser virtual y artificialmente repetido infinitas veces, así como de ser transformado, alterado, manipulado. Ya se ha apuntado anteriormente en un contexto más amplio. En la medida en que la reproductibilidad técnica permite que eso que se ha grabado, archivado (un texto, una imagen, una voz, etc.), pueda ser re-presentado en ausencia de aquel(lo) que lo ha producido, también sucede que puede sobrevivirle, con lo que da así cuenta (de la posibilidad por venir) de la ausencia, desaparición y muerte de su portador y/o creador: «sabemos que, una vez tomada, una vez captada, esa imagen podrá ser reproducida en nuestra ausencia; como *ya* lo sabemos, ya estamos asediados por ese porvenir que porta nuestra muerte. Nuestra desaparición ya está ahí». ⁵⁴ Ahora bien, a la vez que anuncia esa desaparición, la repetición que conlleva dicha reproductibilidad también otorga a la vida —o a esa «no más vida» que es la muerte— un «plus de vida», un suplemento de vida, una super-vivencia. ⁵⁵ La vida sigue viva más allá de la vida / más allá de la muerte, y retorna de forma diferente, a modo de huella, de espectro:

[...] si muriésemos después de la grabación o incluso durante ella, eso estará o seguirá estando «vivo», simulacro de vida: el máximo de vida (el plus de vida [*le plus de vie*]), pero de vida ya doblegada a la muerte («no más vida» [*plus de vie*]); esto es lo que se torna exportable durante más tiempo y lo más lejos posible —pero de modo finito: no está inscrito para la eternidad, pues es finito y no solo porque los sujetos son finitos, sino porque el archivo del que hablamos también se puede destruir. ⁵⁶

En efecto, de acuerdo con la (a)lógica derridiana de la *restance* (de la que forman parte, entre otros, la huella y los espectros «infinitamente finitos»⁵⁷ y que es a su vez una lógica de la resistencia: resistencia a dejarse asimilar a toda ontología; resistencia al nombre mismo de origen, a cualquier totalidad previa, etc.), el resto siempre es susceptible de borrarse, de destruirse: «El resto siempre puede no permane-

cer [*rester*] en el sentido clásico del término, en el sentido de la sustancia. Solo a esa condición hay resto. A condición de que pueda no permanecer, de que le pueda suceder no permanecer. Un resto es finito —o no es un resto».⁵⁸

Junto con el ya citado texto titulado «Trace et archive, image et art. Dialogue», es en *Mal d'archive*⁵⁹ donde, interpretando la pulsión de muerte freudiana como «pulsión de archivo», Derrida analiza el «archivo» en toda su complejidad, incluida la posibilidad —dado que los archivos no dejan de ser, en cierto modo, otras tantas huellas, otros tantos restos— de su destrucción total.

Mal de archivo, de lo que estamos hablando es de eso. La idea de que eso, ya en cierto modo, vive sin mí. De todas formas, eso ya vive sin mí, pertenece a la experiencia de esa acumulación. Se trata de acumular cosas que no me necesitan. Yo necesito cosas que no me necesitan. Eso también es el amor, el deseo, una huella que prescinde de mí, que se acumula destruyéndose. Las cenizas (Película *D'ailleurs*, Derrida).

Las cenizas: marcas o huellas ilegibles que tan solo dan cuenta de esa aniquilación total de la memoria, del archivo. El «anarchivo», lo denomina Derrida.

Aquí lo dejo, sin saber muy bien ni dónde ni cómo poner el rótulo «Fin» a esa (a)lógica espectral que, para Derrida, es la del cine. Sin duda han quedado cuestiones pendientes de un mayor desarrollo y otras, quizá, que se hubieran podido o debido abordar y ni siquiera se ha hecho. «Pero», como apostilla a menudo Moustache (Lou Jacobi), el dueño del bar en la película *Irma la dulce* (Billy Wilder, 1963), «eso ya es otra historia...».

creando un velo ante los ojos, velan la visión: «Luz velada, lágrimas y velos, recubrimiento de los cuerpos y de los ojos» (Derrida, Jacques, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. París: Louvre, Réunion des Musées Nationaux, 1990, pág. 34. Cfr. asimismo, por ejemplo, *Ibidem*, págs. 125 y 128) e impiden así una visibilidad plena; 2) en ese *punctum caecum*, mancha ciega, «borde o [...] cerco que rodean el ver» (Derrida, Jacques, «Lettres sur un aveugle. "Punctum caecum"», *op. cit.*, pág. 86), y 3) en el «trazo», esa experiencia del espaciamento que es la del pintor, la del dibujante, el cual, en un momento dado, siempre ha de prescindir de la visión y componérselas con lo invisible: «En su momento originario de abrirse paso, en la potencia trazante del trazo, en el instante en el que la punta en la punta de la mano (del cuerpo propio en general) se avanza al contacto de la superficie, la inscripción de lo in-escrutable no se ve. Improvisada o no, la invención del trazo no sigue, no se regula según aquello que es presentemente visible» (Derrida, Jacques, *Mémoires d'aveugle*, *op. cit.*, págs. 48 y 50. Cfr. también *Ibidem*, pág. 57).

45. Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, pág. 320. Recordemos que, en *Spectres de Marx*, Derrida incide con frecuencia en la invisible visibilidad de los espectros: «visibilidad furtiva e inaprensible de lo invisible o [...] invisibilidad de un X visible», comenta Derrida citando a Marx en «*El Capital* [...] a propósito de un cierto valor de cambio» (Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, pág. 27); en su intangible y casi siempre inadvertida presencia la cual —lo mismo que la huella— «*n'arrive qu'à s'effacer*» («No puede sino borrarse» o —y a la vez— «llega únicamente cuando se borra») (Derrida, Jacques, «Le retrait de la métaphore», en *Psyché. Invention de l'autre*. París: Galilée, 1987, pág. 89).

46. Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, pág. 27.

47. Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, pág. 319.

48. «[...] creo que hoy todo el desarrollo de la tecnología, de las telecomunicaciones, en lugar de restringir el espacio de los fantasmas, como se podría pensar —se podría pensar que la ciencia, hoy, la técnica, dejan tras de sí la época de los fantasmas, que era la época de los caserones, de cierta tecnología obsoleta, en fin, de cierta época caduca—... Así pues, creo, por el contrario, que el porvenir pertenece a los fantasmas y que la tecnología moderna de la imagen, de la cinematografía, de la telecomunicación centuplica el poder de los fantasmas, el

retorno de los fantasmas» (película *Ghost dance*).

49. Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, pág. 319.

50. «¿Cuál es el tiempo y cuál es la historia de un espectro? ¿Hay un presente del espectro? ¿Ordena el espectro sus idas y venidas según la sucesión lineal de un antes y un después, entre un presente-pasado, un presente-presente y un presente-futuro, entre un “tiempo real” y un “tiempo diferido”? | Si hay algo como la espectralidad, hay razones para dudar de ese tranquilizador orden de los presentes, y sobre todo de la frontera entre el presente, la realidad actual o presente del presente, y todo lo que se le puede oponer: la ausencia, la no-presencia, la ineffectividad, la inactualidad, la virtualidad o, incluso, el simulacro en general, etc. En primer lugar, hay que dudar de la contemporaneidad consigo del presente. Antes de saber si se puede diferenciar entre el espectro del pasado y el del futuro, del presente pasado y del presente futuro, puede que haya que preguntarse si el *efecto de espectralidad* no consiste en desbaratar esta oposición, incluso esta dialéctica, entre la presencia efectiva y su otro» (Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, págs. 71-72).

51. *Ibidem*, pág. 31.

52. Cfr., por ejemplo: Derrida, Jacques, «Poétique et politique du témoignage», en Marie-Louise Mallet y Ginette Michaud (eds.), *Cahier de L'Herne: Jacques Derrida*. París: L'Herne, 2004, págs. 521-539.

53. Derrida, Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, pág. 326.

54. Derrida, Jacques, y Stiegler, Bernard, «Spectrographies», *op. cit.*, pág. 131.

55. «Siempre me ha interesado esta temática de la supervivencia cuyo sentido *no se añade* al vivir y al morir. Es originaria: la vida *es* supervivencia. Sobrevivir en el sentido corriente quiere decir seguir viviendo, pero también vivir *después de* la muerte [...]. Todos los conceptos que me han ayudado a trabajar, especialmente el de la huella o el de lo espectral, estaban vinculados al “sobrevivir” como dimensión estructural y rigurosamente originaria. Esta no deriva ni del vivir ni del morir» (Derrida, Jacques, *Apprendre à vivre enfin. Entretien avec Jean Birnbaum*. París: Galilée / Le Monde, 2005, pág. 26).

56. Derrida, Jacques, y Stiegler, B., «Droit de regard», en *Échographies de la télévision*, *op. cit.*, pág. 48 (los corchetes son míos).

57. Derrida, Jacques, *Apories. Mourir —s'attendre aux «limites de la vérité»*. París: Galilée, 1996, pág. 141.

58. Derrida, Jacques, «Istrice 2. Ich bünn all hier», en *Points de suspension, op. cit.*, pág. 333. Y añade en otro texto: «Allí donde se guardase todo, no habría archivos. El archivo comienza con la selección, y esa selección es una violencia. No hay archivo sin violencia [...]. Por consiguiente el archivo comienza ahí donde la huella se organiza, se selecciona, lo cual supone que la huella siempre es finita [...]. La huella es finita. ¿Qué quiere decir eso? Quiere decir que una huella siempre puede borrarse» (Derrida, Jacques, «Trace, archive, image et art. Dialogue», *op. cit.*, págs. 114-115).

59. Derrida, Jacques, *Mal d'archive. Une impression freudienne*. París: Galilée, 1995.

Xon de Ros

University of Oxford
xon.de-ros@mod-langs.ox.ac.uk;
xon.de-ros@lmh.ox.ac.uk
ORCID: 0000-0002-6417-0063

Recepción: 13 de abril de 2021
Aceptación: 25 de octubre de 2021

Aurora n.º 23, 2022, págs. 114-124

Matricidio y reparación en María Zambrano

Matricidi i reparació en María Zambrano

Matricide and reparation in María Zambrano

Resumen

Este artículo propone una reflexión sobre la relación madre-hija en la obra de María Zambrano y, por extensión, en la dinámica generada en torno a su legado, desde los presupuestos del psicoanálisis relacional feminista. Entre las aportaciones del feminismo de la diferencia, además de la recuperación de genealogías culturales femeninas, figura una labor encaminada a elaborar un modelo de subjetividad articulado sobre la noción del matricidio, desplazado en el psicoanálisis tradicional de Freud y Lacan. Un examen de la estructura psíquica subyacente en la obra de Zambrano a la luz de su tratamiento del mito homérico de Deméter y Perséfone, y de su resonancia en la autobiografía *Delirio y destino*, revela una afinidad con el proyecto de Luce Irigaray.

Palabras clave

Genealogía, feminismos, psicoanálisis, madre-hija, mitología, patriarcado.

Resum

Aquest article proposa una reflexió sobre la relació mare-filla en l'obra de María Zambrano i, per extensió, en la dinàmica generada al voltant del seu llegat, des dels pressupostos de la psicoanàlisi relacional feminista. Entre les aportacions del feminisme de la diferència, a més de la recuperació de genealogies culturals femenines, hi ha una tasca encaminada a elaborar un model de subjectivitat articulat sobre la noció del matricidi, desplaçat en la psicoanàlisi tradicional de Freud i Lacan. Un examen de l'estructura psíquica subjacent en l'obra de Zambrano a la llum del seu tractament del mite homèric de Demèter i Persèfone, i de la seva ressonància en l'autobiografia *Delirio y destino*, revela una afinitat amb el projecte de Luce Irigaray.

Paraules clau

Genealogia, feminismes, psicoanàlisi, mare-filla, mitologia, patriarcat.

Abstract

This essay offers a discussion of the mother-daughter relationship in the work of María Zambrano, and of how this dynamic is played out in the reception of her legacy. Among the contributions from Difference Feminism, as well as the elaboration of feminist genealogies, there are interventions in the formulation of a model of subject formation around the notion of matricide, which is disregarded in Freudian and Lacanian psychoanalysis. An examination of the psychic structure underlying Zambrano's work, focusing on her treatment of the Homeric myth of Demeter and Persephone and its resonance in *Delirio y destino*, reveals an affinity with Luce Irigaray's theories.

Keywords

Genealogies, feminisms, psychoanalysis, mother-daughter, mythology, patriarchy.

Se puede soportar todo el dolor si se lo pone en una historia o se cuenta una historia de él.

HANNAH ARENDT, *Tiempos de oscuridad*

Los derechos de autor y su legado se encuadran en la categoría jurídica del patrimonio intelectual, cuya etimología ratifica la filiación patriarcal de una tradición filosófica y literaria sustentada en la idea de una hegemonía masculina. La problemática de la producción del discurso de la mujer bajo estas premisas ha ocupado parte de la crítica feminista dedicada a la labor de reconfigurar una genealogía intelectual femenina, desmembrada y disgregada, en los márgenes de una normativa en la que la presencia de la mujer era considerada como anomalía. Una jerarquía que parece confirmarse en el reverso genérico del término «patrimonio», al coincidir con el nombre de la institución que tradicionalmente subordinaba a la mujer al poder jurídico del hombre. Originalmente la palabra «matrimonio» denotaba la ceremonia que otorgaba el estatus de madre legítima a la contrayente. No sorprende que la figura de la madre se haya convertido en piedra de toque de la teoría feminista. Frente al modelo que articula el mecanismo generativo de la tradición literaria adoptando la estructura edípica del romance familiar freudiano, en el modelo matrilineal se articula la relación madre-hija.

La complejidad de este proceso puede observarse en la dinámica generada en torno a la figura de María Zambrano. Su asimilación a la función generadora de la madre presenta, por un lado, la dificultad de reunir y recomponer los fragmentos dispersos de su obra, desperdigados en libros y reediciones corregidas y modificadas, ensayos y artículos publicados e inéditos, contenidos en diarios, apuntes, cuadernos y hojas sueltas. La magnitud del aparato crítico que acompaña los volúmenes de las obras completas —que llevan editándose desde 2011 bajo la dirección de Jesús Moreno Sanz— pone de relieve la ardua labor de recuperación, complicada por «la dificultad en la fijación de sus textos, dados los avatares de su vida y la dificultad en las publicaciones con distorsiones importantes entre la fecha de la escritura y de la edición».¹ Por otro lado, la proliferación de publicaciones sobre su obra da testimonio no solo de la variedad temática y el carácter híbrido de su producción en cuya combinatoria se barajan varios géneros, sino que además refleja el esfuerzo por recomponer su pensamiento otorgándole una cohesión orgánica a la que su escritura parece empeñada en resistirse. Los textos de Zambrano son densos; su radio y complejidad solicita exégesis expansivas. A menudo presentan la resonancia enigmática del relato mitológico, una de sus grandes pasiones, y como señala la misma Zambrano: «Los mitos suelen ser polivalentes o al menos ambivalentes».² Una observación que injerta en medio de su reflexión sobre el mito de Deméter y Perséfone, el *locus classicus* de la relación madre-hija, cuyo papel en el pensamiento de Zambrano nos proponemos

1. Mora García, José Luis, «María Zambrano. Una filosofía para afrontar el fracaso», *Aurora: Papeles del Seminario María Zambrano*, 16, 2015, pág. 53.

2. Zambrano, María, «Eleusis», *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973 (1.ª ed. 1955), pág. 360.

3. Elena Laurenzi cita a Zambrano en una entrevista de 1984: «Mire, esa cuestión feminista es un tremendo error y atroz equivocación. Un error», donde se reitera el pensamiento ya expresado en 1945: «Nada es ni nada vale el moderno feminismo: nada» (véase: Laurenzi, Elena, «Desenmascarar la complementariedad de los sexos: María Zambrano y Rosa Chacel frente al debate de la Revista de Occidente», *Aurora: Papeles del Seminario María Zambrano*, 13, 2013, pág. 27). El cuestionamiento por parte de Zambrano del feminismo en el contexto de una sociedad dominada por valores e instituciones patriarcales se corresponde con la actitud hacia la categoría de Luce Irigaray, a quien Laurenzi también menciona en su artículo.

4. En relación con las teorías de Hélène Cixous, véase: Nimmo, Clare, «The poet and the thinker: María Zambrano and feminist criticism», *The Modern Language Review*, 92, 4, 1997, págs. 893-902. En relación con Julia Kristeva, véase mi capítulo «La tumba de Antígona»: *Psychoanalysis and feminism*, Xon de Ros y Daniela Omlor (eds.), *The cultural legacy of María Zambrano*. Bernal/Oxford: Legenda, 2017, págs. 122-138. La crítica reciente menciona a Luce Irigaray con relación a Zambrano, pero no tengo noticia de ninguna publicación donde se elabore la conexión.

5. Sobre las inconsistencias de Zambrano con respecto al sujeto femenino y al feminismo, véase, además del trabajo citado de Laurenzi (2013): Revilla, Carmen, «Complicidades y distancias: lectoras de María Zambrano», *Archipiélago: Cuadernos de Crítica de la Cultura*, 59, 2003, págs. 75-79; Trueba, Virginia, «Figuras femeninas de la razón poética (el pensamiento de María Zambrano desde una perspectiva de género)», *Sociocriticism*, 28, 1-2, 2013, págs. 15-50; Fogler, María, «Las diferentes perspectivas de lo femenino en la obra de María Zambrano», *Aurora: Papeles del Seminario María Zambrano*, 17, 2016, págs. 44-52.

6. Zambrano, María, «El origen de la tragedia: Edipo», *El sueño creador*. Madrid: Turner, 1986, pág. 61.

7. Amber Jacobs sitúa en el origen un mito anterior a la Orestíada: el matricidio de Metis, madre de Atenea, en: Hesiodo, «Towards a structural theory of matricide: Psychoanalysis, the “Oresteia” and the maternal prohibition», *Women: A Cultural Review*, 15(1), 2004, págs. 19-34.

8. Pittarello, Elide, «Lo materno en María Zambrano (Notas sobre “Delirio y Destino”)», *Rassegna Iberistica*, 81, 2005, págs. 3-23.

examinar en este ensayo desde los parámetros de la metapsicología feminista.³ En varias ocasiones, Zambrano manifestó su rechazo a los planteamientos del feminismo; sin embargo, al menos en su estructura de la relación madre-hija se pueden identificar algunas facetas de dicho discurso.⁴

Uno de los desafíos que presenta la organización genealógica estriba en dominar el impulso por resolver ambivalencias y pasar por alto contradicciones, en lugar de intentar comprender sus motivaciones, como quizá correspondería a la relación madre-hija.⁵ Entre las ambivalencias que registra la obra de Zambrano, una de las más flagrantes concierne precisamente a la figura de la madre. Esto puede producir desconcierto dentro de los círculos del feminismo de la diferencia, cuya valorización de la maternidad es una de las reivindicaciones de mayor resonancia en medios sociales y culturales, y ha propiciado la presencia de la madre en el discurso político actual. En contraste, la animosidad de la generación de los años sesenta se basaba en la complicidad tácita de las madres con un patriarcado que identificaba a la mujer con la maternidad, una imposición condenada por Simone de Beauvoir en su celebrado libro *El segundo sexo* (1949). Ahora bien, ¿cómo se explica la hostilidad hacia la madre en alguien como Zambrano, que no comparte los principios del feminismo de la igualdad, como deja claro con su desdén hacia el pensamiento de Beauvoir y su censura respecto a la actitud poco maternal de Lou Andreas Salome hacia Friedrich Nietzsche, pero cuya obra al mismo tiempo cuestiona los valores patriarcales del pensamiento occidental y condena la situación social y cultural de la mujer en la historia?

El matricidio figura en el trasfondo de al menos dos de las heroínas de Zambrano: Antígona y Electra. Yocasta, la madre de Antígona, se suicida por causa de su hijo y esposo Edipo, que ha sido el mito utilizado para formular el desarrollo del sujeto en el psicoanálisis freudiano. La frase con la que Zambrano describe el destino de Edipo («quedó apegado a la placenta oscura»)⁶ deja claro dónde están sus simpatías. Anterior a la historia de Edipo, el asesinato de Clitemnestra a manos de su hijo Orestes, que, a su vez, es instigado por su hermana Electra, es el mito fundacional del psicoanálisis feminista.⁷ Ambos modelos descolocan a la hija. Una se convierte en el bastón del padre ciego y la otra se queda enajenada a la sombra del fantasma de la madre. Si bien el imaginario mitológico revela el orden simbólico patriarcal, la posición otorgada a la mujer está irremediablemente comprometida y hay muy pocas madres que salgan bien paradas.

Lo cierto es que las referencias de Zambrano a su propia madre son escasas y distantes entre sí. En un lúcido ensayo, Elide Pittarello se esfuerza en trazar la presencia (más propiamente, la ausencia) de la madre en *Delirio y destino*.⁸ Su figura queda prácticamente eclipsada por la del padre, cuya ascendencia sobre la hija se ve magnificada

hasta el punto de dar pie a una fantasía de partogénesis paterna. Él es quien la introduce en el lenguaje y en la vida social, y a través de él conoce a otros *padres* tutelares, literarios y reales. La hija crece melancólica y enfermiza al cuidado de Blas Zambrano, el padre maestro, una profesión que comparte con su esposa, aunque este hecho nunca se mencione en la obra. La madre apenas se deja ver en un recuerdo de infancia llevando de la mano a la hija, o apostillando en un par de ocasiones al padre, con la frase «se me figura», que subraya su posición pasiva. La espectralidad de la madre se pone de manifiesto en vagas referencias al «origen; el paraíso primero», en relación con una temprana vocación musical abandonada por la filosofía. Roberta Johnson, en el ensayo que acompaña la traducción inglesa, «The Context and Achievement of *Delirium and Destiny*», también ha notado que en el curso del relato el enfoque se desplaza de un mundo dominado por el hombre a otro centrado en relaciones femeninas, tras la muerte de la madre y la aparición de la figura de Antígona proyectada en la hermana. La segunda parte consiste en una serie de narraciones cortas o delirios inconexos.⁹ Este cambio se realiza, casi literalmente, sobre el cadáver de la madre, al que se alude indirectamente al final de la primera parte: «Europa era *otra* madre despedazada, una madre que se había vuelto loca».¹⁰

Un año antes, Zambrano había publicado el único libro que iba a dedicar a su madre desde el exilio, cuyo título, *La agonía de Europa* (1945), parece anunciar su inminente deceso. La imagen del cadáver despedazado ya había aparecido en un sueño que Zambrano narra en una carta dirigida a su madre y a su hermana desde la Habana en enero de 1946. En esa ocasión, se trataba del padre, y Zambrano se ve a sí misma recogiendo sus miembros desparramados, presa de la ansiedad que Pittarello percibe en la hija que sigue el mandato del padre cursando estudios de filosofía en *Delirio y destino*. En la misma carta se disculpa por su aparente abandono familiar alegando la falta de estabilidad profesional que la obliga a viajar frecuentemente entre Cuba, Puerto Rico y México, obedeciendo la voluntad paterna de abrirse carrera en el mundo académico, además de las frustradas gestiones para establecer contacto y enviar ayuda. Zambrano también sugiere un posible futuro para su madre en México para regentar un «taller de bordados segovianos»,¹¹ una imagen asociada a la vida tradicional de la mujer que en el imaginario mitológico tiene resonancias funestas, al evocar tanto la figura de las Moiras o Parcas, como la oscura soledad de Aracne. En este contexto, la alternativa que ofrece de reunirse con ella en París, a pesar de la devastación de la guerra, parece una decisión ya tomada que se hará urgente pocos meses más tarde, debido a la enfermedad agónica de la madre.

Del exilio en ultramar también procede su ensayo sobre el psicoanálisis freudiano, donde reitera su filiación a la genealogía paterna dentro un orden sociosimbólico referido al ámbito de la conciencia dominado por la ley del padre («el Padre de la Religión y Razón griegas»)¹² Aquí Zambrano resiente el asalto al estatus paterno

9. Zambrano, María, *Delirium and destiny: A Spaniard in her twenties*, Carol Maier (trad.), Roberta Johnson (coment.), Nueva York, State University of New York Press, 1999, pág. 232.

10. Zambrano, María, *Delirio y destino: Los veinte años de una española*, en *Obras completas*, Jesús Moreno Sanz (ed.), Madrid, Galaxia Gutenberg, 2014, vol. VI, pág. 1055 (la cursiva es mía).

11. Zambrano, María, Carta de La Habana, 1 de enero, 1946, *El exilio como patria*, Fernando Ortega Muñoz (ed.), Madrid: Anthropos, 2014, pág. 19.

12. Zambrano, María, «El freudismo, testimonio del hombre actual», *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza, 1987, pág. 123.

13. *Ibidem*, pág. 117.

14. *Ibidem*, págs. 116 y 120.

15. *Ibidem*, pág. 117.

16. Kristeva, Julia, *Madness: Melanie Klein or matricide as pain and creativity*, Ross Gubermann (trad.), Nueva York: Columbia University Press, 2001 [*Le genie féminin: Melanie Klein* (2000)]. Es posible que Zambrano conociera las ideas de Klein antes de 1950 a través de Ángel Garma (Bilbao, 1904-1993), impulsor del psicoanálisis en Argentina y difusor del modelo kleiniano en sus traducciones y antologías de textos como el *Psicoanálisis de la melancolía* (1948). Ambos podrían haberse conocido en Madrid cuando Garma se alojaba en la Residencia de Estudiantes. Sobre la recepción y difusión de la teoría de Klein en Latinoamérica, véase: Dagfal, Alejandro, «Paris – London – Buenos Aires: The adventures of Kleinian psychoanalysis between Europe and South America», en Damousi, Joy, y Plotkin, Mariano Ben (eds.), *The transnational unconscious: Essays in the history of psychoanalysis and transnationalism*. Londres: Palgrave Macmillan, 2009, págs. 179-198.

relegado en el paradigma freudiano a las pulsiones de la libido. Esta, dominada por el instinto de muerte, se describe en términos mesiánicos como una «fuerza demoniaca que todo lo borra y destruye [...] nada hay que le resista, todo lo abate en su furia pasiva».¹³ Incluso en este texto se puede detectar lo que podría considerarse un desliz freudiano, que introduce la ambigüedad ontológica del término *origen* (divino o biológico): «La fuerza del padre, su autoridad, se confunde con la fuerza sagrada del origen de todos los hombres, de todo lo que está aquí» y con ello «su naturaleza se enmaraña, se vuelve contra sí mismo».¹⁴ Si el rostro primero y fundamental del poder es el femenino, no sorprende ver el retorno de lo reprimido en el arquetipo femenino de Aracne, semioculto en el verbo «enmaraña». En términos psicoanalíticos, la autoridad moral figurada en el padre se ve amenazada por el poder mesiánico de un ámbito de la psique marcado como femenino, cuya «furia es pasividad».¹⁵ En el artículo, Zambrano hace hincapié en que su crítica va dirigida al «freudismo», del que Freud, aparentemente, no forma parte. Pero si bien el énfasis en la teoría de Freud se centraba en la relación padre e hijo, relegando lo materno al inconsciente, la latencia de este ámbito de la psique abría las puertas a sus seguidores (¿freudistas?) a investigar la antesala de la conciencia.

Una de las primeras disidentes de la ortodoxia freudiana fue la psicoanalista Melanie Klein, cuya teoría de la formación relacional del sujeto se centra en la noción de un matricidio anterior a Edipo, figurado pero necesario. De este modo, el modelo kleiniano dirigía la atención a la relación del sujeto con la madre. La influencia de Klein en el desarrollo del psicoanálisis feminista queda patente en la biografía escrita por Julia Kristeva, cuya traducción inglesa lleva el sugestivo y casi zambrano título de *Locura: Melanie Klein o el matricidio como dolor y creatividad*.¹⁶ En el análisis kleiniano, el conflicto entre la madre y la hija es permanente e irresoluble. El impulso creativo se concibe como una forma de «reparación» por el daño psicológico infligido a la madre. Bajo este prisma interpretativo, el mito de Deméter y Perséfone, que a primera vista ilustra la abnegación incondicional de la madre por su hija y la devoción de la hija por su madre, se transforma en escenario de acoso y huida. Perséfone tomaría voluntariamente las semillas de granada que le ofrece Hades para mantenerse alejada durante unos meses del control sofocante de Deméter, la madre posesiva y capaz de arrasar la tierra con su furia, con la que la hija se debate en una relación de amor y odio. No obstante, tras la separación, su reencuentro cíclico inaugura un período marcado por la fertilidad de la tierra.

El mismo mito ha sido tratado ampliamente por el discurso feminista de la diferencia desde una perspectiva psicoanalista poslacaniana. Para Hélène Cixous y, sobre todo, para Luce Irigaray, se trata de un mito fundacional del patriarcado que corresponde a la formulación del orden simbólico, reproducida desde la Antigüedad griega en las estructuras psíquicas y socioculturales de Occidente. Si bien para

Klein (como para Kristeva) el matricidio es necesario para acceder al lenguaje, en la teoría de Irigaray es el producto de la injerencia del patriarcado, que a su vez informa el paradigma androcéntrico psicoanalítico, situando lo materno en una relación de negatividad en la constitución del sujeto. La transformación de esta economía simbólica, según Irigaray, requiere la creación o re-creación de un imaginario femenino, un horizonte de trascendencia con una función referencial especular para la mujer. Parte de ese proyecto es la deconstrucción de los mitos que postulan la preminencia masculina sobre la supresión o exclusión de la mujer y la rearticulación de genealogías femeninas.¹⁷ Como práctica correlativa a este proceso, Irigaray propone elaborar un estilo de escritura femenino destinado a transformar el lenguaje operativo de la cultura.

Roberta Johnson, en el ensayo ya mencionado, sugiere una afinidad en el pensamiento de Irigaray y Zambrano,¹⁸ y señala la coincidencia en el empleo de un estilo alusivo y elusivo que, como se ha observado con relación a la prosa de Irigaray, subvierte o cuestiona la lógica patriarcal desde dentro del discurso mismo, insertando una voz femenina en una relación especular. Entre los recursos textuales de Irigaray figuran estrategias miméticas en cuyo entramado se eliminan los límites entre lo escrito y lo leído; un tipo de escritura que sin duda contribuye a dificultar la labor de glosar y conceptualizar en una fórmula las ideas expresadas, sin recurrir a la cita sustancial.¹⁹ Este fenómeno también puede observarse en la crítica de la obra de Zambrano. Refiriéndose a la opacidad de su discurso, Irigaray postula sobre la noción de lo secreto una comunión creativa similar a la de Zambrano.²⁰ Como nos hace ver Beatriz Caballero respecto al concepto del arte en Zambrano, «el secreto sirve para involucrar al receptor en el proceso de creación y recreación del significado».²¹ En *La Cuba secreta*, Zambrano afirma que «los secretos verdaderos no consienten en ser revelados, lo que constituye su máxima generosidad ya que al dejar de ser secretos dejarían vacío ese lugar que en nuestra alma les está destinado».²² Ambas pensadoras plantean una hermenéutica que requiere un tipo de autodisciplina casi ascética. Asimismo, muchos de los personajes mitológicos del imaginario de Zambrano reaparecen en los textos de Irigaray: entre otros, Antígona, Atenea, Diotima y, en lugar prominente, Deméter y Perséfone, sobre cuyo mito se postula la idea de que la recuperación del vínculo materno, perdido con el proceso de simbolización, es primordial para la creación de un orden social y cultural más justo, predicado en el establecimiento de un imaginario simbólico de genealogía femenina.²³

Mientras que las deficiencias del modelo de desarrollo psicosexual elaborado por Irigaray han sido objeto de escrutinio por la crítica, la sugerencia de una relación triangular en la fase preedípica inicial del sujeto, con la presencia de una figura mediadora, que Irigaray identifica con la placenta en el ámbito intrauterino, puede servir de introducción para analizar la versión que ofrece Zambrano del mito de Deméter y Perséfone.²⁴

17. Tzelepis, Elena; Athanasiou, Athena, y Spivak, Gayatri (eds.), *Rewriting difference: Luce Irigaray and «the Greeks»*. Nueva York: State University of New York Press, 2011.

18. Johnson, Roberta, en Zambrano, María, *Delirium and Destiny: A Spaniard in her twenties*, op. cit., pág. 93. Nótese la preferencia de Irigaray por el título de filósofa por encima de el de psicoanalista o crítico cultural: Hirsch, Elisabeth, et al., «Je, Luce Irigaray», *Hypatia*, 10(2), 1995, pág. 93.

19. Para una discusión de las estrategias discursivas de Irigaray, véase: Weed, E. «The question of style», Carolyn Burke, Naomi Schor y Margaret Whitford (eds.), *Engaging with Irigaray*. Nueva York: Columbia University Press, 1994, págs. 79-110.

20. Escribe Luce Irigaray: «Todo texto es esotérico, no porque esconda un secreto sino porque constituye el secreto, lo que ha de revelarse nunca puede ser revelado enteramente. La única respuesta que se puede dar a la cuestión del significado de un texto es: leerlo, percibirlo, vivirlo... ¿Quién eres? Es probablemente la pregunta más pertinente que se dirige a un texto, siempre que no se busque una especie de prueba de identidad o una anécdota autobiográfica. La respuesta tendría que ser: ¿y tú?, ¿podemos hallar algo en común?, ¿la conversación?, ¿el amor?, ¿crear algo entre los dos?, ¿qué hay en nuestro entorno y entre nosotros que lo hace posible?» («The three genres», en Margaret Whitford (ed.), *The Irigaray reader*, Oxford / Nueva York: Blackwell, 1991, pág. 149) (salvo indicación, las traducciones en el texto son mías).

21. Caballero Rodríguez, Beatriz, «El papel del secreto en el concepto de arte de María Zambrano», *Aurora*, 21, 2020, págs. 4-12.

22. Zambrano, María, «La Cuba secreta» (1948), *La Cuba secreta y otros ensayos*, Arcos, Jorge Luis (ed. e introd.). Madrid: Endymion, 1996, págs. 106-107.

23. Paradójicamente, Irigaray sugiere que este vínculo no puede recobrase en la relación con la madre real al hallarse esta demasiado implicada en el papel y la función maternal dictada por las instituciones del patriarcado. Véase: Irigaray, Luce, «And the one doesn't stir without the other (1979)», *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 7(1), 1981, págs. 60-67.

24. Irigaray, Luce, *Sexes and genealogies*, Gillian C. Gill (trad.). Nueva York: Columbia University Press, 1993, pág. 16.

Sobre la crítica de la metapsicología de Irigaray, véase: Green, Laura, «Myths, matricide and maternal subjectivity in Irigaray», *Studies in the Maternal*, 4(1), 2012, págs. 1-22.

25. Zambrano, María, «Eleusis», *op. cit.*, pág. 360.

26. *Ibidem*, pág. 359.

27. *Ibidem*, pág. 360.

28. *Ibidem*, pág. 358.

29. *Ibidem*, pág. 363.

30. Escribe Zambrano: «*Mi Madre me dejó lo que me hacía falta, algo de su inmensa, sapientísima paciencia, las cuentas de su Rosario, que aun en Madrid volví rezar con ella algunas tardes. Sí, el Rosario de la Madre salva, si uno entiende. Pues que en tan rosácea devoción hay lo suyo de intelección verdadera*», carta de julio 1975, en: *Cartas de la Pièce (Correspondencia con Agustín Andreu)*. Madrid: Pre-Textos, 2002, pág. 240; en un fragmento posterior, leemos: «El cordón umbilical, que en Eleusis, sin duda, era una de las *iera* [objetos sagrados] y el iniciado debía atárselo en tal forma de quedar así afiliado a Deméter, Madre Divina, regeneratriz», en: Zambrano, María, *Obras completas VI*, *op. cit.*, págs. 556-557.

31. En carta a Lezama Lima de 17 julio de 1972, escribe que Eleusis le recuerda a Almería, y añade «la tierra de mi madre» (*La Cuba secreta, op. cit.*, pág. 224).

32. «La estirpe de Perséfone» incluye Cordelia, Nina, Eloísa, Antígona, Diotima, Ofelia y Ana de Carabantes, en: «Anejos y notas», *Obras completas VI*, *op. cit.* pág. 1235.

Si bien la fuente generadora, aparentemente inagotable, de una obra como la de Zambrano evoca la imagen de Deméter, diosa de la fertilidad de la naturaleza y arquetipo materno, el entramado textual donde se cultiva el secreto, la paradoja, la penumbra, y que reclama para sí el misterio de lo sagrado, registra asimismo la presencia de Perséfone, sumergida en el mundo subterráneo de Hades. La simbiosis entre madre e hija, encarnada en las figuras mitológicas de Deméter y Perséfone, es invocada por Zambrano en varias ocasiones, especialmente con referencia a los misterios eleusianos en su libro *El hombre y lo divino*: «madre e hija, hermanadas como si fueran dos fases de un mismo astro, son las “Diosas de Eleusis”, la únicas que allí reinan». ²⁵ Según Zambrano, con el descenso de Perséfone se habría realizado el deseo de Deméter de «contraer nupcias a través de su hija ya que ella no podía llegar hasta ese rey del centro de la tierra». ²⁶ En este sentido, Deméter representa una imagen de la madre arcaica, devoradora y omnipotente, que se apropia de su hija, cuya identidad es absorbida hasta formar las dos una unidad dual preedípica, en palabras de Zambrano: «la mediación de Perséfone es tal que aparece como un desprendimiento o desdoblamiento a lo más de la madre». ²⁷ Pero el misterio al que refiere «Eleusis» no es, obviamente, la relación entre ambas, sino el producto que resulta de su reunificación. Se trata, en la versión de Zambrano, de la enigmática figura de Triptolemo, que aparece entre las dos diosas como una epifanía donde se revela «el misterio de la germinación» ²⁸ del individuo. La versión que nos da Zambrano de su origen es deliberadamente mistificadora: se trata de un ser hallado y creado simultáneamente, que todavía «ha de acabar de hacerse o de ser». ²⁹ Puesto que Triptolemo se personifica en la espiga, podríamos asociar su figura con el principio de la capacidad simbólica y metafórica en el desarrollo de la psique, que es la base del pensamiento y de la experiencia estética y religiosa. No hay que olvidar que entre los atributos de Deméter figura la serpiente, que también está asociada a Triptolemo, y que es uno de los símbolos recurrentes del pensamiento de Zambrano.

La asociación del vínculo materno con la creatividad que Zambrano establece en su reflexión sobre los misterios de Eleusis reaparece en sus referencias al culto mariano del Rosario cuando declara, con motivo de un rosario heredado de su madre, que «los misterios de la virgen presiden el proceso del pensamiento creador». ³⁰ En la alquimia del recuerdo, el paisaje de Eleusis se transforma en el de Almería, la tierra natal de su propia madre. ³¹

En «Eleusis» también se subraya la cualidad «mediadora» de Perséfone, que, a su vez, como señalan los editores de las obras completas, inaugura la «estirpe» a la que «pertenecen todas las figuras femeninas sobre las que se proyecta Zambrano». ³² Entre ellas destaca Antígona, a la que en *Delirio y destino* había identificado con su hermana Araceli tras la muerte de la madre —con quien la hermana de Zambrano compartía el nombre de pila y a la que acompañó en la

soledad de su destierro parisino—. En la segunda parte del libro, la serie de delirios que suceden a la muerte de la madre, poblados por fantasmagorías, enclaustramiento, cadáveres, extrañamiento, sacrificio y muerte, dan testimonio de un duelo que sin duda tuvo que resultar más penoso para Zambrano, que había estado alejada de su madre durante sus últimos años. La palabra «delirio» aparece también al principio del libro con relación a una enfermedad en su juventud, y recuerda que la postración que esta le provocó la sumió en una experiencia prenatal. La memoria telescópica de Zambrano retorna a su primera infancia, cuando estuvo a las puertas de la muerte tras sufrir un colapso en casa de sus abuelos paternos en Jaén, donde los padres la habían enviado a vivir una temporada. Probablemente fuera la primera experiencia de un exilio que iba a ser una constante en su vida y cuyo referente se identifica con la estructura edípica del desarrollo del sujeto con la separación de lo materno. Como declara en otro lugar: «todo niño se siente desterrado».³³ Una experiencia que se reactiva con la pérdida real de la madre.

En el último capítulo de *Delirio y destino*, que correspondería al epílogo, se narra la llegada en barco de la protagonista al puerto de La Guaira, la primera escala de una travesía que las hermanas Zambrano realizaron en 1951 con destino a Cuba, el lugar que Zambrano había descrito como su «patria prenatal».³⁴ Encerrada en su cabina, bajo un sopor inducido por el clima húmedo y caliente del trópico, siente que el aire adquiere una calidad corpórea, de gravidez y densidad, como si ella estuviera ocupando una cavidad «donde una forma se concibe»,³⁵ un espacio dotado de una plasticidad y vitalidad asociada a la placenta. Sería tentador interpretar esta fantasía genésica proyectada en el trópico como un renacer simbólico al imaginario sensual y generativo femenino. Sin embargo, una lectura atenta revela la experiencia de una regresión a un estadio anterior del desarrollo, dominado por la inercia, vegetativa o larvada, donde el sujeto va perdiendo consistencia hasta el borde de la desintegración. Las perífrasis verbales («se había ido quedando») y la repetición de partículas negativas (sin, no, ni) sugieren un proceso de ralentización y retroceso. Cuando despierta de este trance o delirio, se encuentra ante un paisaje telúrico, casi prelapsario. Una vez recobrada la consciencia, la protagonista se dispone a desembarcar en compañía de su hermana. En ese momento le parece oír una llamada lejana, insensible e imperiosa, a la que se ve impelida a responder: «Sí, estoy aquí; sí, estoy aquí... todavía en este mundo».³⁶ Lo que a primera vista parece repetir la afirmación del sujeto que concluye la sección inicial de *Delirio y destino*: «Sí; estoy aquí»,³⁷ ha perdido resolución. También se pueden observar otros cambios sutiles pero significativos. En primer lugar, su voz le parece «la suya pero a la vez ajena», como si dos identidades se fundieran en una. Al mismo tiempo, la fraseología sugiere un desdoblamiento a través de la voz incorpórea del eco producido por la repetición. Por último, el adverbio temporal «todavía», que proyecta el pasado sobre el presente, junto con la

33. Zambrano, María, Carta a José Lezama Lima del 1 de enero del 1956, en *La Cuba secreta*, op. cit., pág. 208.

34. Zambrano, María, «La Cuba secreta», op. cit., pág. 206.

35. Zambrano, María, *Delirio y destino*, op. cit., pág. 1096.

36. *Ibidem*, pág. 1097.

37. *Ibidem*, pág. 859.

38. Sobre la paciencia de la madre, véase: n. 26.

39. Abraham, Nicolas, y Torok, Maria, «Mourning and melancholia: Introjection versus incorporation», *The Shell and the Kernell: Renewals of psychoanalysis*, Nicholas T. Rand (trad.), vol. I. Chicago: Chicago University Press, 1994, págs. 259-275.

40. Zambrano, María, «De los dioses griegos», *El hombre y lo divino, op. cit.*, pág. 47.

41. Irigaray, Luce, «The forgotten mystery of female ancestry» (1994), *Thinking the difference for a peaceful revolution*, Karin Mouton (trad.). Londres: The Athlone Press, 1994, pág. 107.

42. Zambrano, María, «A modo de autobiografía» (1987), *Obras completas VI, op. cit.*, pág. 715.

43. Zambrano María, *Obras completas IV, op. cit.*, pág. 386.

frase «en este mundo» otorgan una dimensión espectral al enunciado, que a su vez sugiere el tono paciente y tranquilizador del discurso materno.³⁸

La introyección de la madre es parte del proceso de duelo y supone un reconocimiento de la pérdida que tiene efectos generadores.³⁹ Como declara Zambrano en otro lugar: «La metamorfosis es la forma en que todo lo viviente evita el padecer».⁴⁰ Sea por la fuerza *insensible e imperiosa* del instinto de supervivencia, o se trate de un mecanismo de defensa, esta metamorfosis de la hija en la madre está ya prefigurada en la concepción del personaje mediador. Hemos visto como la protagonista desciende al nuevo mundo al lado de su hermana, que en el imaginario zambraniano ha adquirido la función mediadora de la estirpe de Perséfone. Recordemos que, en el mito, el acceso al mundo subterráneo se efectúa mediante una planta, cuya existencia discurre a la vez en el plano de la superficie y en el subterráneo de la raíz, como va a transcurrir la existencia de Perséfone tras su rescate, dividida entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Quizá para entonces ya habrían empezado a germinar en el pensamiento de Zambrano otras figuras mediadoras, criaturas de un imaginario simbólico femenino, que le permitirán acceder al mundo subterráneo sin tener que arrancarse los ojos como Edipo, es decir: sin perder la capacidad de simbolizar.

El retorno a la mitología griega es también un recurso promovido por Irigaray para examinar el origen del matricidio y la consiguiente ruptura de la genealogía femenina, subrayando la importancia de la relación madre-hija para la formación de la identidad femenina. La práctica psicoanalítica propuesta por Irigaray desde una perspectiva feminista parece prefigurarse en los monólogos zambranianos de Antígona y Diótima, donde Zambrano ocupa el lugar de Deméter:

Madre e hija están felizmente reunidas. Deméter le pide que le cuente todo lo que le ha ocurrido. Ella lo hace comenzando por el final de la historia. En cierto sentido, retrocede en el tiempo, como debe hacerlo toda mujer actual que intenta encontrar las huellas de su separación de la madre. Eso es lo que el proceso psicoanalítico debería hacer: encontrar el hilo de su ingreso en el mundo subterráneo, y, si es posible, de su salida.⁴¹

Zambrano, como Irigaray, siempre mostró escepticismo por el relato autobiográfico y, en su lugar, dirigió la atención hacia su obra: «no estoy muy cierta de poder hacer de mí una biografía, a no ser que [cuenten] esas que he hecho ya, sin darme cuenta, en mis libros».⁴² Ya en 1985, en el prólogo de *Senderos*, escribe: «La verdadera historia, de aquellos que la tengan, es la verdad prenatal, y para no inculpar a los padres inmediatos, diríamos mejor y más justamente, ancestral».⁴³ Para entonces Zambrano había conocido la consulta del neuropsiquiatra y psicoanalista de orientación kleiniana Julián de Ajuriaguerra, que era el director del Hospital Psiquiátrico Universi-

tario de Bel-Air en Ginebra, donde murió Araceli, la hermana de la pensadora, en 1972.⁴⁴ La madre arcaica es una idea asociada a la fase preedípica, elaborada en la metapsicología de Klein, y corresponde al objeto interno o fantasía del sujeto proyectado en la figura de la madre real.⁴⁵

Tras su regreso a España, en 1984, Zambrano publica el segundo libro dedicado a su madre, Araceli Alarcón Delgado, titulado *De la aurora*. Una dedicatoria que reaparecerá *verbatim* en *El sueño creador*, también de 1986.⁴⁶ No es de nuestra incumbencia indagar sobre la relación de Zambrano con su madre real, pero sin duda la interseccionalidad que se establece entre su figura y el conflicto bélico de España y de Europa, en los capítulos de *Delirio y destino* que preceden a su muerte, añade complejidad a la reparación del vínculo materno. Quizá esta problemática esté en la raíz de ese retorno de la protagonista a un origen mítico para poder establecer un gesto de filiación materna a través de la figura de Deméter, quien, en palabras de Zambrano, «a través y por [su hija] conoció el dolor y la negrura, quedando ella misma intacta [...] sin disminución de su poder».⁴⁷ Sea o no sea una proyección de la madre ancestral en la madre real, lo cierto es que *Delirio y destino* puede leerse como la historia de un matricidio no por necesario menos traumático. El deseo silenciado que subyace a la historia narrada en *Delirio y destino* podría resumirse en la frase que Irigaray dirige a la madre en uno de sus textos: «Lo que quería de ti, Madre, era esto: que al darme vida, tú todavía siguieras estando viva».⁴⁸

44. En la carta a Lezama Lima del 17 de julio de 1972, donde le comunica la muerte de Araceli, Zambrano se refiere al diagnóstico de su hermana de «doble depresión delirante» realizado por Ajuriaguerra (al quien Zambrano describe como especialista de histología, por su especialidad en el sistema nervioso), en: *La Cuba secreta*, *op. cit.*, pág. 225.

45. Kristeva, Julia, *Madness: Melanie Klein*, *op. cit.*, pág. 238.

46. Ambos libros fueron publicados por la editorial Turner, en Madrid.

47. Zambrano, María, «Eleusis», *op. cit.*, pág. 360.

48. Irigaray, Luce, «And the one doesn't stir without the other (1979)», *op. cit.*, pág. 67.

Francisco Salvador Ventura

Universidad de Granada
fransalv@ugr.es
ORCID: 0000-0003-0364-2992

Recepción: 6 de agosto de 2021
Aceptación: 25 de octubre de 2021

Aurora n.º 23, 2022, págs. 124-135

*Improvisaciones en los filmes del actor/
autor Jacques Derrida*
*Improvisacions en els films de l'actor/
autor Jacques Derrida*
*Improvisation in the films of actor/
author Jacques Derrida*

Resumen

El concepto de improvisación aparece como elemento de reflexión de Derrida en sus tres apariciones cinematográficas: *Ghost dance*, *D'ailleurs*, *Derrida* y *Derrida*. En cada una de ellas adquiere matices distintos, que ilustran su participación en la elaboración de todos ellos, así como la utilización del medio cinematográfico en cuanto que instrumento para hacer partícipes a los espectadores de sus ideas.

Palabras clave

Cine y filosofía, Derrida, improvisación, actor, autor.

Resum

El concepte d'improvisació apareix com a element de reflexió de Derrida en les seves tres aparicions cinematogràfiques: *Ghost dance*, *D'ailleurs*, *Derrida* y *Derrida*. En cadascuna d'aquestes aparicions, l'actuació que ens ofereix adopta uns matisos diferents que il·lustren la seva participació en l'elaboració de tot plegat, com també la utilització que va fer del mitjà cinematogràfic com a instrument per aconseguir que els espectadors fossin partícips de les seves idees.

Paraules clau

Cinema i filosofia, Derrida, improvisació, actor, autor.

Abstract

The concept of improvisation is used as a reasoning element by Derrida in his three cinematographic performances: *GhostDance*, *D'ailleurs Derrida* and *Derrida*. In each of his appearances, improvisation is approached from different perspectives and helps define the way he contributes to the making of all of those movies. Derrida's improvisation show us, also, the extent to which he intends to use cinematography as an essential tool to make viewers participant in his ideas.

Keywords

Film and philosophy, Derrida, improvisation, actor, author.

i. Estas palabras forman parte de la primera de las improvisaciones de Jacques Derrida en el filme *Derrida*.

C'est les yeux et les mains qui sont les signes de la reconnaissance, les signes auxquelles on identifie l'autre. Et donc, par contre on s'identifie mais paradoxalement ce sont aussi les parties de nous, pour revenir à la question du narcissisme, les parties de nous que nous voyons le moins facilement. Au fond, nous pouvons devant une glace nous voir, etcetera. Enfin, avoir une image assez juste de ce que nous sommes devant un miroir, mais c'est très difficile d'avoir une vraie image de nos propres mains dans leur mobilité, dans leur mouvement, leur geste. Ça c'est l'autre, c'est l'autre qui sait. Et bien, cette, comment dire, gesticulation des mains, ce geste des mains je crois que l'autre le voit mieux, l'identifie mieux que moi-même. Voilà, c'est ça ce que je voulais dire.¹

El pensamiento de Jacques Derrida relativo al cine ha sido infravalorado, cuando no ignorado, dentro de los ámbitos teóricos, probablemente por no hallarse reunido de una manera reconocible con inmediatez y por el inhabitual formato en el que se expresa. En una parte importante está vinculado con la singular circunstancia de que se formula a través de tres filmes en los que se representó a sí mismo: *Ghost dance* (K. McMullen, 1983), *D'ailleurs, Derrida* (S. Fathy, 1999) y *Derrida* (K. Dick y A. Ziering Kofman, 2002). Los dos últimos dieron lugar a sendas publicaciones en las que se narraban las circunstancias de los rodajes y se recogían distintas reflexiones en torno a ellos.² Ya en el primero maneja el concepto de improvisación para explicar algo tan infrecuente como la intervención de un filósofo en una película. En el segundo reflexiona sobre ella a propósito de la condición de actor y/o autor de la película. En el más reciente adquiere una marcada notoriedad al convertirse en un elemento protagonista dentro del montaje final del filme.

En Ghost dance

La primera participación de Jacques Derrida en un filme fue a raíz de que aceptara convertirse en uno de los actores de una interesante y singular película titulada *Ghost dance*, un proyecto del director británico Ken McMullen que se estrenó en 1983.³ La determinación de intervenir en él no fue fruto de una decisión casual e intrascendente, sino que tuvo que ver con un importante e irreversible cambio de actitud en su relación con el mundo de la imagen y de las tecnologías que tienen la imagen como materia prima. Durante los primeros veinticinco años de su producción escrita había prohibido expresamente que se le realizara ninguna fotografía, en un manifiesto rechazo a las demandas procedentes sobre todo de sus editores. Había vetado cualquier tipo de representación visual sobre su persona, en particular por su oposición a los códigos establecidos dentro de los usos habituales de aquéllos.⁴ Podría, pues, afirmarse que su intervención en este original filme supuso una afirmación (pro)activa del punto de inflexión sobrevenido con motivo de la «experiencia» checoslovaca,⁵ que modificó ampliamente su postura acerca de la publicidad de su imagen personal y originó su (dis)posición, ahora abierta y generosa, con relación a los diferentes medios audiovisuales, si bien su relación con la imagen fue complicada durante toda su vida.⁶

Este filme experimental, que resulta tan sugerente como poco conocido, va mostrando, mediante un ritmo a veces un tanto monótono, diversas situaciones de la relación que una chica joven afirma mantener con distintos fantasmas del pasado con los que declara estar conviviendo. Su nombre es Pascale y el papel está interpretado por una enigmática joven actriz llamada Pascale Ogier, si bien con ella se encuentra Marianne, una especie de *alter ego* interpretado por otra actriz de nombre Leonie Mellinger. Se trata de algo así como una heroína herida, una especie de doble vertiente de

2. Derrida, Jacques, y Fatthy, Safaa, *Rodar las palabras. Al borde de un filme*. Madrid: Arena Libros, 2004; y Dick, Kirby, y Ziering Kofman, Amy (dirs.), *Screenplay and essays on the film «Derrida»*. Manchester: Manchester University Press, 2005.

3. Ficha en IMDB en la página www.imdb.com/title/tt0085589/ (consulta: 26/7/2021).

4. McKenna, Kristine, «Interview with Jacques Derrida», en Dick, K., y Ziering Kofman, A. (dirs.), *Screenplay and essays on the film «Derrida»*, op. cit., pág. 124.

5. Información al respecto la ofrece el propio Derrida en la respuesta a una pregunta por esa experiencia en Praga: Derrida, Jacques, *Points de suspension: Entretiens choisis et présentés par Elisabeth Weber*. París: Galilée, 1992, págs. 137-138.

6. De Peretti, Cristina, «Su llamativa cabeza de polvos de talco», *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, 75, Barcelona, mayo 2007, págs. 35-37.

7. Bernardo, Fernanda, «Derrida e o cinema», *Revista Filosófica de Coimbra*, 26 (51), Coimbra, marzo 2017, pág. 86.

8. Derrida, Jacques, y Stiegler, Bernard, «Ecografías de la televisión», en Derrida, Jacques, y Stiegler, Bernard, *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*. Buenos Aires: Eudeba, 1998, pág. 149.

un mismo personaje: el de una estudiante de Antropología, preocupada y «asediada» por los fantasmas, y el de una chica que convive con ellos y los combate al mismo tiempo, intentando sin éxito, al principio y al final del filme, que el mar los aleje, pues vuelven una y otra vez, incansablemente, hacia ella. Se trata de una suerte de maremágnun de fantasmas productos de la tecnología imperante que (super)pueblan el mundo actual.

Quizá la parte más destacada del filme está precisamente ligada a la reflexión en torno a la relación que puede existir entre la tecnología y los fantasmas realizada por Jacques Derrida, algo que, además de tener interés teórico, se convierte en su primera participación fílmica. Aparece incluida dentro del primero de los siete apartados en que se divide la película, «Rituals of rage, rituals of desire», cuando la protagonista, tras intentar deshacerse de los medios técnicos que la vinculan a los fantasmas en su lugar de trabajo, se encuentra con su tutor académico. Después de conocer su interés por el filósofo, los pone en contacto, y de ahí surge una cita para hablar sobre el tema al día siguiente.

La entrevista en el despacho de Derrida se inicia con una directísima pregunta de Pascale: «Est-ce que vous croyez aux fantômes?», a la que el filósofo responde con una reflexión en torno a los fantasmas y a su relación con los medios tecnológicos, pero sus palabras son interrumpidas por una llamada telefónica en la que un personaje desconocido, amigo de otro amigo, le solicita información acerca de uno de sus seminarios, al que pretendía asistir. Se refiere brevemente a temas como el componente fantasmal en la expresión oral de cada persona, el ingrediente fantasmal propio del mismo cine, la aparente paradoja entre la cada día mayor presencia de lo fantasmal en el mundo, la presencia de fantasmas de referentes intelectuales de otros tiempos, etc. Todo ello le sirve para concluir con un elocuente «Vive les fantômes!». A continuación, pregunta directamente a la joven Pascale a propósito de sus ideas al respecto con un «Et vous, vous croyez aux fantômes?», cuestión a la que ella da una respuesta inmediata, convencida y reiterada: «Mais certainement. Oui, absolument. Maintenant, absolument. Maintenant, certainement. Et maintenant, bien sûr». El propio Derrida llama la atención sobre el hecho de que unos años después, mientras analizaba el filme con unos alumnos en Texas, resultaban sobrecogedoras la determinación y la contundencia de esta respuesta. La joven Pascale había fallecido poco después de la finalización del filme y su mirada en ese momento se proyectaba en una potenciada dimensión fantasmal ante los espectadores. Se producía entonces entre ambos lo que Fernanda Bernardo denomina una «disimetría espectralizante»,⁷ porque afirma Derrida: «llegué a tener la sensación perturbadora del retorno de su espectro, el espectro de su espectro que volvía para decirme, aquí y ahora: “Ahora... ahora... ahora”, es decir, en esta sala oscura de otro continente, en otro mundo, allí, ahora sí, créame, creo en los fantasmas».⁸

Según Derrida, su participación en el filme no excedió la dimensión de la propia de un mero actor. Así lo mantenía en una entrevista realizada en 1987 por Mark Lewis y Andrew Payne,⁹ cuando se le preguntó acerca del modo en que podía conciliar las ideas de sus escritos con la producción de películas y vídeos. Respondió de una manera bastante tajante:

Permítame desmentir estos rumores y precisarle que simplemente he actuado como actor en la película *Ghost Dance*. Ocurre que he hablado mucho de «ghosts» en el seminario que he dado en la Universidad de Toronto, pero no he contribuido de ningún modo en la producción o en el guion de esta película. Estaba ahí, como actor, interpretando el papel de un profesor de filosofía a quien una estudiante de antropología venía a preguntar si creía en los fantasmas.¹⁰

De esta forma, limitaba su aparición al desempeño de funciones exclusivamente actorales, alejándose de cualquier responsabilidad en la producción o en la factura del guion. Con ello, dejaba constancia expresa de que había jugado el papel de un simple profesor de filosofía a quien una estudiante formulaba la pregunta de si creía en los fantasmas. En efecto es así, tal como se comprueba al visionar el filme y seguir el hilo argumental de la secuencia en la que ambos son protagonistas. El propio Derrida lo explica, además, cuando describe cómo transcurrió la grabación, que fue realizada en dos escenarios distintos. Al principio, se rodó en el bar Sélect, donde la secuencia había sido ensayada previamente con el director y repetida después hasta la saciedad: «La recuerdo con una palabra, porque era una experiencia bastante singular con Ken McMullen, el cineasta inglés: a la mañana, habíamos estudiado en el bar Sélect, durante una hora, una escena que duraba un minuto y que se repitió, repitió y repitió hasta el agotamiento».¹¹

Esa misma tarde, se rodó en su escritorio la segunda parte de la secuencia, que corresponde a la entrevista desarrollada al día siguiente, para la que de nuevo fueron necesarias numerosas repeticiones: «Y tras repetirla una y otra vez al menos en treinta oportunidades, a pedido del director, ella dijo esta frasecita: “Sí, ahora sí”. De modo que ya durante las tomas la repitió por lo menos treinta veces».¹² Por tanto, si uno se atiene a lo que a procedimiento de grabación fílmica se refiere, no queda otra alternativa que aceptar lo que afirma el filósofo como ajustado a los hechos, porque, de hecho, se atuvo a los tediosos protocolos habituales durante los rodajes de un filme.

Sin embargo, varias son las razones que conducen a la necesidad de una reconsideración de su afirmación explícita.¹³ Una vez realizada, se han de matizar notablemente sus términos, tras la comprobación de que el protagonismo de la intervención de Derrida excede con claridad las coordenadas de una dimensión actoral. Es más, esta secuencia se convierte en un elemento fundamental en la configuración final del filme. Hay que partir de una circunstancia de vital

9. Derrida, Jacques, «La danza de los fantasmas. Entrevista con Mark Lewis y Andrew Payne», Derrida, Jacques, *Artes de lo visible (1979-2004)*, Pontevedra, Ellago Ediciones, 2013, págs. 317-327.

10. *Ibidem*, pág. 319.

11. Derrida, Jacques, y Stiegler, Bernard, «Ecografías de la televisión», *op. cit.*, pág. 147.

12. *Ibidem*, pág. 149.

13. Salvador Ventura, Francisco, «Derrida en Ghost Dance (K. McMullen, 1983), el fantasma», *Metakinema. Revista de Cine e Historia*, 22, Granada, 2018, págs. 49-58. Disponible en: www.metakinema.es/metakineman22s5a1_Francisco_Salvador_Ventura_Derrida_Ghost_Dance.html (consulta: 26/7/2021).

14. Derrida, Jacques, y Stiegler, B., «Ecografías de la televisión», *op. cit.*, pág. 149.

15. *Ibidem*, pág. 147.

16. Ficha en IMDB en la página www.imdb.com/title/tt0356496/ (consulta: 26/7/2021).

17. De hecho, cuando la directora se refiere a las desavenencias entre ambos durante el período de rodaje, las denomina con el elocuente término de «batallas». Así llama a tres subepígrafos del capítulo «Rodar en todos los frentes», con unos encabezamientos tan elocuentes como: «Batalla de París en el antiguo Museo de las colonias», «La batalla de Toledo: ni vencedores ni vencidos» y «Batalla de Almería», Fathy, Safaa, «Rodar en todos los frentes», en Derrida, Jacques, y Fathy, Safaa, *Rodar las palabras. Al borde de un filme*, *op. cit.*, págs. 121-125, 125-130 y 142-144 (respectivamente).

importancia, como es la práctica inexistencia de guion para esta secuencia. Solo estaba prevista la pregunta final que el filósofo dirigía a la joven: «tenía que preguntarle: “Bueno, y en su caso, ¿cree usted en los fantasmas?”. Fue lo único que me indicó el director. Al final de mi improvisación debía decirle: “Bueno, y en su caso, ¿cree usted en los fantasmas?”.¹⁴ Derrida menciona en esta frase algo definitivo para (re)definir su posición como mero actor: que lo que allí se desarrolló fue una *improvisación*, algo de lo que poco antes había dejado constancia expresa: «Para volver a la experiencia de *Ghost Dance*, lamento la expresión que se me ocurrió al improvisar (la escena que usted citó fue improvisada) de cabo a rabo».¹⁵

En *D'ailleurs*, Derrida

Dentro de las ocasiones en las que Jacques Derrida se ha situado delante de una cámara, reviste un particular interés la segunda de las películas en las que participó. El filme, que lleva por título *D'ailleurs, Derrida*, fue dirigido por Safaa Fathy y filmado durante los años 1998 y 1999, si bien en sus títulos de crédito figura como año de realización este último.¹⁶ Si se compara con la anterior película, *Ghost dance*, se comprueba que se produce un salto cuantitativo en el grado de implicación del propio filósofo con el proyecto y, sin duda, un salto cuantitativo también al tener su intervención ante las cámaras una entidad mucho mayor, a diferencia del papel breve (y no por ello de escasa relevancia) con el que Derrida se (auto)(r) representaba y, como antes se ha señalado, se ocupaba de improvisar sin improvisar sobre él mismo. El filme siguiente, el que lleva por título *Derrida*, transcurre por unos derroteros que se sustentan en la filmación de algunas de sus reflexiones ante la cámara y de variadas escenas de su cotidianidad. La excepcionalidad de la que se va a tratar en el presente apartado se manifiesta más allá de los objetivos y contenidos presentes en los otros dos, puesto que ambiciona conseguir una serie de metas que se enmarcan en el terreno de lo cinematográfico propiamente dicho, entre las que sobresalen con claridad las reflexiones en relación con el montaje. Y podrían añadirse algunos valores más que incrementan las singularidades de esta película, en la línea de pretender una consciente aplicación en la pantalla del poder de los textos por su capacidad permanente de *différance*.

El proceso de filmación fue complicado sobre todo por la frecuencia de los desencuentros entre directora y protagonista, que probablemente podrían haberse previsto, ya que entraban en conjunción dos visiones distintas de lo que allí se estaba realizando:¹⁷ un Derrida acostumbrado al poder de la palabra en directo, pronunciada a su ritmo, pensada y meditada, dentro de un programa preestablecido y conocido, estaba predestinado sin duda a chocar con una Fathy que, ante todo, perseguía el objetivo de elaborar un auténtico filme, ateniéndose a unas cadencias diferentes. Además, la lógica de las imágenes debía convivir con y desenvolverse en diálogo con los

recursos propios de los discursos escritos, buscando al mismo tiempo la improvisación del filósofo. Para lograrlo optó como *modus operandi* por no revelar a Derrida el programa de rodaje. Solo ella lo conocía y no se lo iba participando hasta el momento concreto —y siempre de manera muy genérica—: «Me trataba de ciego, repetía que yo no podía ver el filme, y que todas mis incomprendimientos, mis impacencias, mis estallidos de cólera, mis crisis de nervios tenían que ver con el hecho de que yo no veía nada, que no veía del otro lado, del punto de vista de ella, la verdad del filme que se preparaba».¹⁸

En cualquier caso, la rebeldía-resistencia del filósofo se fue distendiendo progresivamente y Derrida fue confiando cada vez más en el proyecto, hasta que al final se mostró complacido con los resultados de lo que aparecía en la pantalla:

Sucede que —y esto es lo que he acabado no solamente aceptando, sino apreciando en el trabajo de Safaa Fathy— tras haber opuesto, ella lo sabe, una resistencia si no interminable cuando menos duradera, lo que acepté y he acabado admirando es el arte con el que ella ha sometido, sin violencia, la palabra a la imagen [...]. En cualquier caso, Safaa Fathy ha conseguido que la palabra, sin quedar herida, violentada o sometida, estuviera o permaneciera de todos modos bajo la ley de la imagen.¹⁹

Y con motivo de estas disensiones, a pesar de ellas, Derrida da un paso atrás para reconocer la autoría de la directora:

«Por otra parte»,²⁰ [...] siempre aceptó las consignas de la Autora. Con una docilidad tanto más increíble cuanto que disimulaba una rebelión o una contestación a cada instante. Pero no ha eludido reconocer todas sus equivocaciones, su falta de oficio, su inexperiencia incluso, una vez pasada la experiencia. Ha aprendido más del cine —y de la televisión—, más o de otro modo a través de la experiencia de este filme que viendo como espectador miles de películas. Ha sido para él una iniciación, es decir, una experiencia iniciática.²¹

Todo ello no es óbice para que ambos convengan en la doble componente que atraviesa toda la película, puesto que al final el filme es un resultado de la conjunción de las aportaciones tanto del actor como de la directora, y ambos adquieren un reconocible protagonismo compartido, si bien la directora-autora de la película es la última responsable:

Ahí está la decisión, la firma de la autora de la película, que no es la mía y que, a través de una comprensión múltiple, es a la vez una inteligencia de lo que soy o de lo que escribo, pero también la inteligencia de la película que se hace, de lo que ella quería hacer, porque la película es a la vez un retrato de mí y un autorretrato de la autora de la película, que escogió los temas, que los escogió en el momento en que me preguntaba pero que, seguidamente, entre el material voluminoso [...], escogió

18. Derrida, Jacques, «Cartas sobre un ciego. "Punctum caecum"», en Derrida, Jacques, y Fathy, S., *Rodar las palabras. Al borde de un filme*, op. cit., pág. 75.

19. Derrida, Jacques, «Huella y archivo, imagen y arte. Diálogo», en Derrida, Jacques, *Artes de lo visible (1979-2004)*, op. cit., pág. 89.

20. El hecho de que de nuevo se haya marcado el «por otra parte» con comillas angulares es una alusión a ese uso recurrente, metafórico y lúdico al mismo tiempo, del término a partir del título que se le dio al filme.

21. Derrida, Jacques, y Fathy, Safaa, «Contraluz», en Derrida, Jacques, y Fathy, Safaa, *Rodar las palabras. Al borde de un filme*, op. cit., págs. 13-14.

22. Derrida, Jacques, «Huella y archivo, imagen y arte. Diálogo», *op. cit.*, pág. 92-93.

23. Derrida, Jacques, «Cartas sobre un ciego. "Punctum caecum"», *op. cit.*, pág. 77.

24. Ficha en IMDB en la página www.imdb.com/title/tt0303326/ (consulta: 26/7/2021).

sus temas. Es lo que dije al principio: «Usted seleccionará, escribirá su texto, lo firmará y, en cierto modo y de manera indisociable, se trata de un autorretrato de Safaa Fathy».²²

Consciente del carácter *artefactual* de la película, en cuanto que construcción realizada por la directora a partir de la selección de una parte de los elementos entre el gran volumen de material filmado —circunstancia que, en sí, ya supone una elección entre la amplísima cantidad de potenciales elaboraciones finales—, Derrida juega con el término para crear uno nuevo, el de *artefacteur* o, lo que es lo mismo, agente consciente de que sobre su persona se está haciendo una elaboración artificial, razón por la cual él estaría cediendo la posición de protagonista para convertirse en un intermediario más de ese artificio, en un mero actor del personaje basado en él que él mismo está representando. En francés la palabra para denominar al cartero es «facteur», y Derrida aprovecha esta circunstancia para marcar visualmente su condición de intermediario, de mero vehículo de transmisión de las imágenes, desempeñando por tanto ante la cámara el oficio de una especie de cartero que envía una misiva cuando la deposita en un buzón. Para esta metáfora aprovecha la imagen encontrada por azar durante el rodaje en Toledo: «En el filme, en el buzón de correos se precisa un cartero de la verdad. El Actor es este Cartero. Y yo también. Un Falsificador, como cualquiera que diga yo en este filme, uno u otro. El uno o el otro de estos “yo” posibles. Tendríamos aún que precisar, sin jugar un instante con las palabras, que tal “yo” sería un Artefactor».²³

Además de ser un *artefacteur* generador de artificios, sería también un *artefacteur* intermediario en su transmisión.

En Derrida

En 2002 se estrenó un filme cuyo título es precisamente el apellido del filósofo francés: *Derrida*.²⁴ Es una película dirigida por una antigua alumna suya, Amy Ziering Kofman, y por Kirby Dick, un director con una experiencia, sobre todo como documentalista, ya acreditada en ese momento y acrecentada durante los años siguientes. Al escuchar este título se podría pensar en primera instancia que se estaría ante algún tipo de *biopic*, o bien ante un documental al uso como los que se hacían ya en la época, dedicados a un intelectual destacado del momento. Pero no eran esos sus objetivos, tal y como se han encargado de explicitar sus directores cada vez que han tenido ocasión de referirse a ello. Con esta película lo que se persigue es una aproximación a este filósofo francés, muy reconocido internacionalmente desde hacía ya bastantes años, intentando dejar constancia de la complejidad de su pensamiento, al tiempo que se presentaba a un ser humano como otro cualquiera, a través de la filmación de algunas de sus actividades y rutinas cotidianas. Cuando se inició la grabación, no existía un plan preconcebido, algo que queda ilustrado en el hecho de que la iniciativa partió entonces solo

de una directora. Sobre la marcha fue tomando cuerpo el proyecto, como resultado de numerosas propuestas, frecuentes discrepancias, encuentros y desencuentros entre quienes serían poco después sus dos directores, e incluso a veces con el propio filósofo, todo lo cual condujo la empresa hasta su factura final. Una publicación sobre esta filmación incluye, además del guion, diversas contribuciones escritas por sus protagonistas más directos.²⁵

En el contrato constaba una cláusula según la cual Derrida debía dar su visto bueno final antes de que se procediera a su estreno, requisito mediante el que se reservaba la carta de una supervisión última de una filmación cuyos resultados de antemano no podían ser previstos. Se cumplió lo acordado y el resultado definitivo fue el filme que fue premiado tras su presentación y que ofrece al espectador no iniciado una posibilidad de aproximación a una figura señera del pensamiento contemporáneo y al iniciado, sobre todo si no ha tenido la ocasión de haber asistido a sus clases o de haberlo conocido en persona, el privilegio de compartir un tiempo de reflexión y una cierta familiaridad, casi rozando la cercanía, con uno de los filósofos más atractivos de los últimos tiempos.

Casi desde el principio, ambos directores decidieron que la factura final surgiera como resultado del propio proceso de filmación, de manera que una parte importante del mismo transcurrió precisamente dentro de las coordenadas de la búsqueda de una forma final. Además, se pretendía que en las decisiones al respecto sirviera como canal la propia interacción con el sujeto filmado. Teniendo en cuenta la particular manera de la propia escritura de Derrida, y buscando que estuviera en consonancia con sus trabajos, decidieron auspiciar en la elaboración del filme la consecución de un tono *derridiano*: «Specifically, this demand, which emanated from audiences, critics, and even from Amy and me, was that our film (indeed any film) about Derrida be “Derridean”. Or, to put it another way, our film should “do Derrida to Derrida”». ²⁶ Así se comprueba que la película no es lineal ni argumental ni cronológicamente, y ni siquiera trata un tema determinado en una sola ocasión, puesto que cada uno puede aparecer en varias secuencias distintas. No existe una organización previsible, ni se identifican bloques temáticos uniformes, ni siquiera hay una secuencia de lugares ordenada, sino que se debería hablar de una especie de concatenación de secuencias sin orden reconocible, que gira alrededor de la figura de Derrida en distintas parcelas de su vida, que en absoluto se ajustan a una contraposición binaria entre vida privada y vida pública, pues se evita a toda costa la caída en una simplificación reduccionista y muy poco derridiana.

Entre las secuencias más interesantes del filme se encuentran las que aparecen en el guion identificadas como improvisaciones. Todas ellas forman parte de un *totum* grabado en el interior de un estudio parisino, en el que se habían filmado las reflexiones de Derrida a

25. Dick, K., y Ziering Kofman, A. (dirs.), *Screenplay and essays on the film «Derrida»*, *op. cit.*

26. Dick, Kirby, «Resting on the edge of an impossible confidence», en Dick, K., y Ziering Kofman, A. (dirs.), *Screenplay and essays on the film «Derrida»*, *op. cit.*, pág. 44.

27. El texto de la cita que encabeza este artículo pertenece a esta primera improvisación en la que se refiere a los ojos y a las manos.

propósito de un tema que le había sido propuesto, para después ser fraccionadas y emplazadas en distintos momentos durante el transcurso del filme.

La primera de ellas gira en torno a la vista y el tacto («voir et toucher»), y en ella reflexiona sobre la importancia de estos sentidos materializados en los órganos sensoriales que los desarrollan («les yeux et les mains»), lo que constituye uno de los momentos más atractivos de la película.²⁷ Con rapidez se observa que no se debería denominar *sensu stricto* una improvisación, puesto que se trata de temas sobre los que ya había escrito; aun así, lo que expone ante las cámaras va fluyendo con naturalidad y sin un guion preestablecido. Sobre los ojos le interesa por encima de todo su cualidad de ser la única parte del cuerpo que, a diferencia de las demás, nunca envejece: «Ce qui m'importe quant aux yeux c'est que c'est la partie du corps qui ne vieillit pas». De esta manera, se convierte en el camino directo para poder trasladarse a la infancia de alguien, «quand on cherche l'enfance on regarde les yeux». Habla de que hay toda una literatura en relación con este tema, e ilustra su afirmación con una cita de Hegel que señala que los ojos son la manifestación exterior del alma. De hecho, y quizá de manera inconsciente, cuando va a iniciarse la grabación sobre los ojos y habla de *voir*, dirige su mirada de forma directa a la cámara durante unos segundos antes de internarse en su exposición. Más adelante, aplica esta consideración a su propia persona precisamente para ilustrar el contraste de la edad con la expresión de los ojos: «Un homme de mon âge garde les yeux de son enfance [...]. Le regard n'a pas d'âge. Les yeux sont les mêmes toute la vie».

Las reflexiones acerca de los ojos son en parte aplicables también a las manos: «Je dirais quelque chose d'un peu voisin, quoique non identique au sujet des mains». Si bien las manos sí pueden envejecer con el cuerpo, algo diferente a lo que ocurre a los ojos, son importantes para manifestar la individualidad. Ya ha publicado también sobre este tema y declara su interés particular por las manos de los filósofos. En concreto, tiene un texto sobre las manos de Martin Heidegger, con referencias a otros, como Kant y Husserl, entre otros. En él pone de relieve el papel clave de la transformación de las manos en el proceso de hominización, pero, sobre todo, subraya que ambas partes del cuerpo son signos inequívocos de identificación de los individuos frente al Otro, cuando paradójicamente son las que uno mismo puede ver con más dificultad. Y será precisamente el Otro quien perciba mejor la expresión de los ojos y los movimientos de las manos. Los pilares para la diferenciación del Otro son percibidos mucho mejor por el Otro, en particular toda la expresividad que se transmite a través de los gestos de las manos. En toda esta secuencia se observa cómo en varias ocasiones las cámaras van destacando primeros planos de los ojos, de la mirada, y con frecuencia también de la expresividad de sus manos.

Para la improvisación que se muestra en segundo lugar, la codirectora aprovecha quizá el grado de familiaridad alcanzado para proponerle que hable del tema del amor, algo que no gusta a Derrida. Así lo manifiesta desde el primer momento, cuando lo rechaza por ser un tema demasiado generalista y le solicita que le formule una pregunta con mayor concreción: «Il faut que vous me posiez une question. Je ne suis pas capable d'improviser des généralités de l'amour comme ça. Je ne suis pas capable». Sin embargo, Amy Ziering no se da por vencida en sus pretensiones e insiste para que hable de ello, tras afirmar que en la filosofía ha sido un tema muy tratado y ponerle como ejemplo a Platón. Derrida, no sin una apreciable contrariedad, además de un cierto tono irónico en la mirada, se sumerge en el tema, partiendo de la diferencia entre el quién y el qué, como objeto del amor: «Est-ce que l'amour c'est l'amour de quelqu'un ou l'amour de quelque chose?». A partir de esta distinción, Derrida proyecta el objeto del amor hacia la singularidad concreta de un sujeto, o bien hacia cualidades propias de ese individuo, ya sean la belleza, la inteligencia, o la que fuere. Por esa razón, todas las circunstancias relativas al amor, a su inicio, o a su final, girarán en torno al destino de ese amor. Pero se puede apreciar en todo este tema que el filósofo no se desenvuelve con la comodidad o la convicción que transmite en otras situaciones.

La tercera de las improvisaciones aborda el tema del narcisismo,²⁸ asunto que ha surgido en el filme con anterioridad en varias ocasiones, en cuanto que ingrediente propio de una filmación donde el sujeto protagonista es un individuo concreto. Y se hace partiendo del mito clásico de Narciso y Eco a modo de introducción y revisitado en las artes occidentales en numerosas ocasiones, algo que Derrida ya había tenido ocasión de analizar en varios seminarios y textos. Un elemento nuevo entra en juego en esta tercera entrega, como consecuencia del tema que se está abordando: la presencia física de un espejo, al que la cámara se dirige en varias ocasiones de manera alternante. Hace uso del mito para explicar que no se trata tanto de una cuestión de imagen, favorecida por un espejo, sino de una historia de amor, un amor singular, puesto que se trenza entre dos seres ciegos, atezados por sus propias limitaciones, barreras que precisamente consiguen ser traspasadas como resultado de sus propias incapacidades. Narciso no puede querer a nadie que no sea él mismo («Narcisse ne voit que soi-même»), al tiempo que Eco, como resultado de una maldición divina, no habla por sí misma, sino que se dedica a repetir la última palabra pronunciada por su interlocutor («Écho est condamnée par la déesse, jalouse d'elle, à ne jamais pouvoir parler en son propre nom, mais à devoir toujours répéter la fin des phrases de l'autre»). Aunque Narciso la desdeñe, Eco acaba apropiándose de él, usando sus propias palabras: «Ce que j'aime beaucoup dans cette scène c'est le moment où Écho piège Narcisse en quelque sorte». Así pues, de esta manera y de forma paradójica se establece la relación cuando ella consigue comunicar con alguien que no comunica sino consigo mismo, mediante

28. Sobre el tema tiene una publicación vid. Derrida, Jacques, «Il n'y a pas le narcissisme (autobiophotographies)», *Points de suspension. Entretien choisis et présentés par Elisabeth Weber, op. cit.*, págs. 209-229.

29. Se trata de un programa cultural que la cadena pública France 2 emitía en directo en un horario próximo a la medianoche, con una duración próxima a una hora y media, que estuvo dedicado el martes 23 de abril de 1996 a la figura y la producción escrita de Jacques Derrida.

la repetición de la última de sus palabras, al tiempo que él se siente reforzado al escuchar rebotado su propio discurso. La cuestión del narcisismo no es tanto una cuestión de imagen, puesto que está más vinculada con la devolución del discurso emitido previamente como instrumento para fortalecer así la autoconsideración del Narciso de partida.

Improvisaciones

Cabría presuponer que el caso de Derrida no es ni mucho menos el de un mero intermediario entre un director y un producto fílmico final, ni el de alguien que acata dócilmente los dictados de los directores, ni, mucho menos, el de un intérprete memorístico de lo que se le facilite. Cuando en los primeros tiempos se le preguntaba por su intervención en *Ghost dance*, respondía que se había limitado a desempeñar su labor actoral. Sin embargo, como se ha expuesto, las indicaciones recibidas eran muy escuetas y toda su intervención en relación con la creencia en los fantasmas es «improvisada», es decir, fruto de un pensamiento elaborado. Poco después, en sus siguientes citas ante las cámaras —televisivas en este caso—, manifestaba una actitud muy crítica no ya ante la interpretación, sino ante el *téléprompteur*, el artilugio que hacía creer al espectador que quien hablaba le miraba directamente, cuando en realidad este se limitaba a leer lo que le aparecía en su pantalla. Eso ocurre expresamente en el programa *Le cercle de minuit*,²⁹ donde convino previamente con la conductora del programa que no se utilizase —de hecho, durante el desarrollo de la conversación hacía constar su posicionamiento inequívoco contra este medio técnico—. En *D'ailleurs, Derrida* se aprecia con claridad que las propuestas de la directora dieron lugar a «improvisaciones» del filósofo francés respecto de ellas, reflexiones que ilustran un pensamiento complejo sobre los particulares de los que se trataba. Especialmente notorias son en el tramo final, donde los temas abordados tienen que ver más con cuestiones personales, en las que un cercano Derrida hace partícipe al espectador de pensamientos muy vinculados con la vida, con su propia vida.

Sin embargo, donde esas «improvisaciones» toman una carta de naturaleza más evidente, y como tales se hallan denominadas en el guion publicado del filme, es en *Derrida*. Dentro del variopinto material filmado con el que se compone el filme, se encuentran las tres disertaciones del filósofo a propósito de otros tantos temas que le sugiere la codirectora. No obstante, resulta necesario recordar que se trata de una serie de intervenciones en las que Derrida expone con mayor detenimiento que en el resto de la película sus ideas a propósito de un determinado tema de reflexión, mientras se encuentra en medio de un espacio neutro sobre el que aparece con nitidez su persona. Todos se filman en una misma dependencia parisina, de forma continuada, pero desde el inicio estaba previsto que fuesen montados finalmente a diferentes alturas de la película, de manera

que en el guion son denominados, según esa posición, como: «improvisation 1», «improvisation 2», «improvisation 3». Y, como era previsible, lo que le escuchamos no se corresponde con lo que literalmente se entendería por improvisación, sino que muestra la complejidad de su pensamiento, eso sí, en un formato audiovisual. Serían las reflexiones del actor/autor sobre esos temas, que él mismo llamaba sus improvisaciones.

DOSSIER BIBLIOGRÁFICO | DOSSIER BIBLIOGRÀFIC
BIBLIOGRAPHIC DOSSIER

Reseñas | *Ressenyes* | *Reviews*

Pau Matheu Ribera

Juan Antonio GARCÍA GALINDO y Luis ORTEGA HURTADO (eds.), *Persona, ciudadanía y democracia. En torno a la obra de María Zambrano*. Vélez-Málaga: Fundación María Zambrano / Universidad de Málaga, 2020, 324 páginas.

Este libro reúne las ponencias del VI Congreso Internacional María Zambrano «Persona, ciudadanía y democracia», que tuvo lugar en la ciudad de Vélez-Málaga los días 10, 11 y 12 de abril de 2019. No es, pues, un libro para introducirse en la obra de la pensadora veleña, puesto que los textos aquí recogidos estaban pensados para ser presentados y discutidos entre personas familiarizadas con el pensamiento de Zambrano. Su lectura será útil para quienes, habiendo tenido ya un primer contacto con sus escritos —y en particular con *Persona y democracia*, texto alrededor del cual se articulan la mayor parte de las comunicaciones—, quieran profundizar en su pensamiento y comprender el contexto en el que nació.

Para facilitar la comprensión, en esta reseña comentaremos los textos agrupándolos en tres bloques que no coinciden con los cinco capítulos del libro. En primer lugar, analizaremos las comunicaciones que parten del pensamiento de María Zambrano para reflexionar acerca de cómo afrontar los retos y conflictos acuciantes de nuestro tiempo. Después trataremos sobre los textos dedicados a describir el contexto histórico y social en el que vivió y pensó la filósofa veleña. Finalmente comentaremos las ponencias que abordan directamente el pensamiento zambraniano a partir del análisis de su obra.

Las comunicaciones del primer bloque coinciden en reivindicar la fecundidad de la concepción zambraniana de democracia, íntimamente vinculada con la de persona, para orientar nuestras acciones y dar respuesta a las nuevas formas de violencia y absolutismo que surgen en la actualidad. Ante la constatación del hecho que no se ha superado la estructura sacrificial de la historia humana, que seguimos erigiendo ídolos ante los cuales sacrificamos víctimas, los autores reivindican la necesidad de mantener con vida la esperanza de una democracia en el sentido zambraniano, es decir, «la sociedad en la cual no solo es permitido, sino exigido, el ser persona».

En este sentido, Mayor Zaragoza reivindica en su comunicación, y desde la experiencia de haber sido director general de la Unesco, la

necesidad de actuar para superar el carácter trágico de la historia, que en nuestro tiempo se manifiesta de forma alarmante con las víctimas de las guerras y las catástrofes climáticas, sacrificadas al ídolo neoliberal que lo subordina todo al crecimiento económico. Para ello Mayor Zaragoza defiende que hay que forjar una democracia genuina de alcance no solo nacional, sino también global, promoviendo el multilateralismo democrático, deviniendo ciudadanos del mundo y reconociendo, como quería Zambrano, todas las diversidades y todas las diferencias.

Clemente Legaz utiliza el pensamiento de Zambrano para reivindicar los laboratorios de innovación social y cultural como un instrumento capaz de contribuir a la formación de una sociedad auténticamente democrática. Estos laboratorios reúnen a personas de distintas disciplinas y países para que analicen conjuntamente un entorno concreto y creen propuestas de mejora, en contextos tan delicados como, por ejemplo, la entrega de armas de las FARC. Mediante esta metodología, argumenta Clemente Legaz, se puede promover que los individuos se trasciendan a sí mismos y se realicen como personas, puesto que se ven obligados a reconocer los saberes de los otros, a convivir con una multiplicidad de puntos de vista y a partir de sí mismos a crear nuevas soluciones hasta entonces no planteadas. Finalmente, Clemente Legaz defiende que los laboratorios podrían servir como modelo para las instituciones de una sociedad verdaderamente democrática, en la que se lograra «la participación de todos en cuanto persona».

Asimismo, frente al «voraz neocolonialismo economicista» que nos domina, Rogelio Blanco reivindica el pensamiento utópico, capaz de sacar el ser humano de la resignación, y defiende que la obra de Zambrano puede servirnos para concebir con precisión la que debería ser la gran utopía del siglo XXI: la democracia. Consciente de la precaución con la que la pensadora veleña trataba la cuestión de la utopía —que puede llegar a enmascarar o incluso a negar la esperanza que le da vida, como leemos en *Persona y democracia* o en «Más sobre *La ciudad de Dios*»—, Blanco propone un modelo utópico dinámico y dialéctico, que no caiga en el error absolutista de querer fijarse deteniendo el tiempo.

De un modo parecido, Santiago Bolaños también reivindica la importancia de la utopía —«belleza irrenunciable» la llama Zambrano en 1987 en el prólogo de *Filosofía y poesía*—, y apela a *Persona y democracia* como un testimonio que nos compromete apuntando a lo que tendría que haber sido y no fue. Analizando el diálogo que Zambrano establece con su propia obra en los prólogos de las reediciones, Santiago Bolaños concluye que esta utopía tiene que construirse con la participación de las mujeres, excluidas de la historia por la razón dualista que ha dominado en Occidente, «razón sin cuerpo, sin sensibilidad, sin amor», y destaca la fecundidad de la relación intelectual y creativa que Zambrano mantuvo con diversas mujeres a lo largo de su vida.

Mora García, por su parte, reivindica la aportación del humanismo hispánico del siglo xvi en la construcción de los fundamentos de la democracia y la Declaración de los Derechos Humanos. Siguiendo el pensamiento de Luis Vives y la escuela Iberoamericana de la Paz —cuyos miembros son considerados los padres fundadores del derecho internacional—, Mora García defiende que los crímenes del siglo xx tienen que ver con el hecho de que la modernidad se apartó de los valores fundadores de este «humanismo universal», con lo que provocó una ruptura entre «la caridad cristiana y la ilustración». El autor muestra que el pensamiento de Zambrano puede comprenderse como un intento de superar esta fractura a través de la recuperación de la inspiración humanista originaria. Finalmente, analiza un texto en el que la pensadora presenta nueve afirmaciones en defensa de la democracia y en contra de los totalitarismos, donde destaca que la democracia es el único régimen capaz de renovarse a sí mismo y adecuarse, de este modo, a la realidad de la vida humana.

El segundo bloque es el de las ponencias que nos informan acerca del contexto en el que vivió María Zambrano. Así, Narciso Alba nos expone, mediante el impactante relato de los testimonios, las durísimas condiciones en las que vivieron los refugiados republicanos españoles en Francia y Argelia. María Zambrano, que sufrió la dureza del exilio, no pasó por los campos, pero esa experiencia marcó directa o indirectamente a toda una generación, que conoció hasta dónde puede llegar la degradación humana. Y esto teniendo en cuenta, como indica Alba, que la mayoría de los artistas y pensadores internados en los campos —de quienes provienen los testimonios recogidos en esta ponencia— recibieron rápidamente ayuda de intelectuales franceses o de otros países, suerte que no tuvieron los refugiados sin renombre internacional.

Colón Zayas nos informa del contexto histórico y político de las islas de Cuba y Puerto Rico durante el período en el que las frecuentó María Zambrano, contexto que condicionó su concepción de democracia y la percepción de los peligros de su tiempo. Después de mostrar el papel que juega Puerto Rico en el pensamiento zambrano —evocación de un ideal que denuncia dialécticamente la violencia europea—, Colón Zayas expone lo que supuso la política del nuevo trato (New Deal) estadounidense para las islas caribeñas. El proyecto de Roosevelt se caracterizó, en lo que respecta a la relación entre Estados Unidos y Cuba, por una continua intromisión en la vida política cubana que facilitó el ascenso de Fulgencio Batista al poder. Zambrano desembarcó por primera vez en La Habana en este contexto, y el barco que la llevaba fue detenido por las autoridades cubanas a petición de los oficiales franquistas. Asimismo, Colón Zayas analiza la política del gobernador estadounidense de Puerto Rico a partir de 1934, caracterizada por la militarización de la policía isleña y una violenta represión. Finalmente, el autor muestra lo que supuso el inicio de la Guerra Fría para las islas, que se convirtieron a partir de 1952 —un año antes del

definitivo retorno de Zambrano a Europa— en modelos del tipo de sociedad que Estados Unidos ofrecía en contraposición al comunismo.

También la ponencia de Quirós Alcalá trata sobre la experiencia puertorriqueña de Zambrano, aunque desde otro punto de vista. Este trabajo es el resultado de una interesante investigación en el Archivo Histórico de la Fundación Luis Muñoz Marín de Puerto Rico y en él el autor analiza la relación que la pensadora veleña mantuvo con el primer gobernador electo de la isla, Luis Muñoz Marín, y sobre todo con su mujer, Inés María Mendoza, para mostrar que fue determinante para la elaboración de una obra tan fundamental como *Persona y democracia*. Zambrano los conoció en 1940, y estableció con ellos una amistad fundada en la complicidad de concepciones políticas compartidas —la filósofa llegó a decir de Muñoz Marín: «Si fracasa él [...], fracasa un país, chiquito, sí, pero al que el destino ha elegido para mucho»—. Quirós Alcalá sigue esta relación hasta Roma, donde la pareja se encontró nuevamente con Zambrano en 1955. Durante esta estancia, Inés María Mendoza y la filósofa hablaron sobre la democracia, y lo que Zambrano expresó le pareció a Mendoza tan interesante que pidió a la pensadora que preparara un escrito sobre el tema, que sería subvencionado por la administración puertorriqueña. El resultado fue *Persona y democracia*, libro publicado en 1958 por el Departamento de Instrucción Pública de Puerto Rico.

Asimismo, Baena Peña analiza en su escrito el contexto intelectual de los exiliados españoles en México en torno a la revista *Litoral*. Evocando los escritos de García Bacca, José Gaos, Adolfo Sánchez Vázquez, José Bergamín, Manuel Andújar, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Emilio Prados, José Moreno Villa y María Zambrano, Baena Peña expone el esfuerzo de estos exiliados por construir un nuevo humanismo mediante una razón «poética y simbólica». Gracias a la metáfora y a la creación de nuevos mitos, fueron capaces de mantener viva la memoria de la tierra que se habían visto obligados a dejar fundiéndola con la mexicana que les acogió, y alcanzó un mensaje universal enraizándose en lo esencial de la propia cultura española. Además, el autor analiza los nuevos métodos de conocimiento que estos exiliados buscaron para comprender las razones y el sentido de la catástrofe sufrida.

Juan José Téllez relata en su ponencia la durísima experiencia de Araceli Zambrano en Francia, cuyo sufrimiento marcó también, y para siempre, a su hermana María. Téllez nos presenta el recorrido vital de Manuel Muñoz Martínez, militar de formación, miembro primero del Partido Republicano Radical Socialista y más tarde de Izquierda Republicana, casado en segundas nupcias con Araceli. En 1939 se exilió con las hermanas Zambrano a Francia, y consiguió establecerse con Araceli en París. Sin embargo, el gobierno franquista pedía su extradición porque había sido director general de Seguridad durante los primeros meses de la guerra, de modo que Muñoz

intentó huir cuando París cayó bajo el control de los nazis. La Gestapo lo detuvo en octubre de 1940, y fue torturado y encarcelado hasta ser entregado a la España franquista, que lo ejecutó en diciembre de 1942. Araceli, que tenía una situación económica muy complicada, resistió la constante tortura psicológica por parte de los nazis y lo intentó todo para salvar a su marido, pero fue en vano. Se entiende entonces por qué su hermana María, que la reencontró en 1945 cuando consiguió volar a París desde La Habana, empezó a llamarla Antígona: «porque, inocente, soportaba la Historia».

Por su parte, Ortega Muñoz destaca que el pensamiento de Zambrano anuncia una nueva época en la historia de la filosofía, puesto que todo su esfuerzo se dirigió a «la superación del idealismo», del racionalismo europeo causante del absolutismo. Y después de mostrar la relevancia de su pensamiento, el autor relata las condiciones de pobreza en las que vivía la filósofa veleña cuando tuvo noticia de ella a mediados de la década de 1970: «No tengo ni jabón para lavarme las manos», escribía a una amiga suya —María Zambrano, como demuestran esta y otras circunstancias expuestas en este libro, conoció profundamente lo que es el sufrimiento—. Por último, Ortega Muñoz expone cómo se constituyó, con la colaboración del Ayuntamiento de Vélez-Málaga, la Fundación, que dio soporte económico a la pensadora y contribuyó de forma decisiva a la difusión de su obra.

Finalmente encontramos los textos dedicados a analizar en profundidad determinados aspectos del pensamiento de Zambrano. Así, Julieta Lizaola trata en su texto de la relación entre persona y libertad política en la obra zambraniana. La autora muestra que, ya desde *Horizonte del liberalismo*, la filósofa veleña identifica una oposición entre «los postulados espirituales» del liberalismo —esto es, «la exaltación de la persona humana al más alto rango entre todo lo valioso del mundo»— y «la economía liberal». Esta tensión entre lo ético y lo político determina el desarrollo del pensamiento zambraniano —como se apunta también en otras ponencias de este libro—, que no se aleja totalmente de la reflexión política, pero muestra la necesidad de desarrollar un concepto de libertad «como una dimensión interior, subjetiva», gracias a la cual podríamos constituirnos como personas y devenir ciudadanos de una verdadera democracia.

Por otro lado, Elena Trapanese analiza la relación fundamental que se da en la obra zambraniana entre persona y esperanza, así como la importancia del sueño y el tiempo. La esperanza es una dimensión esencial de la persona, «movimiento íntimo de la intimidad», y es un medio indispensable para aprender a tratar con el tiempo, «saber transitar por él, convertirlo en camino de libertad». Y por este motivo todo absolutismo, que se caracteriza, según Zambrano, por la pretensión de detener o cerrar el tiempo, conlleva también la inhibición de la esperanza. La situación de la esperanza y su relación con la necesidad o el temor condiciona, pues, los fenómenos socia-

les, y Trapanese indica algunos lugares de la obra de Zambrano donde encontramos análisis de la sociedad bajo esta perspectiva. Especialmente interesante es el comentario de un texto poco conocido de la pensadora veleña, «La invasión del éxito», en el que muestra que el culto al éxito, al reclamar todo el tiempo para él, también coarta por completo la esperanza, «que requiere y se prueba en el tiempo». Finalmente, Trapanese analiza la importancia del sueño en la obra zambraniana relacionándola con *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, y argumenta que la inhibición de la posibilidad de soñar es tan dañina como la inhibición de la esperanza.

También Paula Izquierdo se refiere a la cuestión del éxito en su ponencia, que después de algunas indicaciones biográficas incluye el texto «Sobre el sentido de la derrota», publicado en La Habana en 1953. En él Zambrano escribe que el culto al éxito ha ocultado y aun vejado «los valores de la persona», mientras que «de la derrota y del fracaso han surgido las más bellas obras de la poesía y los más claros pensamientos de la mente humana». Pues el triunfo arrastra a la desmesura, pero la derrota da a los vencidos un sentido de la moderación, de la relatividad, les hace ver «que nada humano es absoluto». En ella se encuentra «más vívida y fuerte que nunca la esperanza», que, como hemos visto, es ahogada por el éxito. Por esta razón los pueblos vencidos y derrotados son para Zambrano tan fecundos y creadores.

En relación con la cuestión del absolutismo, Chacón Fuertes analiza la importancia de la figura de Felipe II en la obra de Zambrano, basándose no solo en los textos publicados, sino también en el conjunto de escritos inéditos que la pensadora dejó sobre el emperador, algunos de los cuales parecen indicar que tuvo la intención de publicar un pequeño libro o ensayo sobre su figura. Este estudio no sería en ningún caso circunstancial, para Zambrano: para comprender la historia del absolutismo —el «mal histórico» de Occidente— hay que «descifrar sus entrañas», estudiando «los sueños y esperanzas de sus protagonistas». En el «enigma» de Felipe II se encontraría, pues, una clave fundamental para comprender el carácter trágico de la historia de Europa y la posibilidad de una historia ética. Y el absolutismo de Felipe II no provino, según Zambrano, de un anhelo de dominio, sino que toda «su acción política obedecía a la voluntad, asumida como destino», como deber impuesto por Dios, «de asegurar la unidad de Europa bajo la unidad en la fe cristiana», estableciendo, como rey-sacerdote, el Reino de Dios en la historia. Por este motivo Zambrano califica su absolutismo de teocrático. A esta misión que asumió como personaje histórico, Felipe II ofreció España y su propia persona en sacrificio.

Maillard García, por su parte, constata en su ponencia el desplazamiento que se da en el pensamiento de Zambrano, al que ya se refería el texto de Lizaola: mientras que en los escritos de las décadas de 1930 y 1940 encontramos un interés por comprender las condi-

ciones políticas e históricas que llevaron a la catástrofe, a partir de la década de 1950 los escritos zambranianos sugieren que tenemos que buscar las causas de la violencia en el ser humano mismo y no en la historia. Según Maillard, en *Persona y democracia* este giro ya se ha realizado: «el mal objetivo no tiene un carácter social, sino que pertenece de raíz a la vida humana», de modo que no podemos eliminarlo mediante reformas sociales, sino transformándonos a nosotros mismos desarrollándonos como personas. El origen del mal es «una forma errónea de tratar con el tiempo», la incapacidad de vivir con la esperanza sin exasperarse, sin pretender realizarla en la historia de una vez y para siempre. Para vivir como personas —condición de la democracia—, hay que aprender a soportar la trascendencia, el anhelo de lo absoluto, sin proyectarlo sobre la sociedad. Finalmente, Maillard muestra que encontramos un desplazamiento parecido en los textos que Zambrano dedica a la mujer: mientras que en sus primeros artículos denuncia las condiciones políticas que sometían a las mujeres, los textos de la década de 1940 abordarán «la existencia metafísica u ontológica de la mujer», y los escritos posteriores, sin analizar directamente la condición de la mujer, utilizarán frecuentemente figuras femeninas para exponer el método de conocimiento alternativo que Zambrano propone para superar la violencia de la cultura occidental. Maillard argumenta que, si bien estos escritos fundamentan las críticas zambranianas al feminismo de la «segunda ola», han permitido un fecundo diálogo con el feminismo de la diferencia.

Esta cuestión —la tematización de las mujeres en la obra zambraliana y su relación con el feminismo— es analizada con más concreción en la ponencia de Isabel Balza. También ella constata el giro que encontramos en sus textos: desde la reivindicación política de derechos para las mujeres en los artículos de 1928 hasta la perspectiva «ontológica» adoptada a partir de 1940, cuando Zambrano se pregunta «qué significa ser una mujer». En los textos de la década de 1940, la pensadora organiza la diferencia entre hombre y mujer en torno a dicotomías fundamentales para su obra: mientras que los hombres actúan en la historia, las mujeres ocupan «un espacio subterráneo», relacionado con el mundo de «las entrañas», aquello oculto y no objetivable por el discurso científico y que solo la poesía puede rescatar. El hombre se asocia a lo divino y al espíritu; la mujer, a lo sagrado y al alma. No obstante, a partir de 1950 —en *Persona y democracia*, por ejemplo—, la pensadora veleña deja de tratar explícitamente sobre la cuestión y apuesta «por pensar un sujeto universal», «asexuado, anterior a la sexuación». Sin embargo, Balza destaca que en su concepción de persona Zambrano reúne muchos de los rasgos que atribuía a las mujeres en los textos de 1940. La historia trágica, violenta y sacrificial está dirigida por individuos que se esconden bajo la máscara del personaje, actitud que ella asociaba a los hombres: «la mujer suele verse vivir desde dentro, sin definición, de modo directo, prescindiendo del “personaje” que el hombre necesita crear para verse vivir», escribía Zambrano. Por este motivo

Balza puede reivindicar un «feminismo zambranio», que consistiría «en universalizar atributos considerados por ella femeninos», necesarios para la democracia y «para que se dé una historia ética y no trágica».

Asimismo, Madeline Cámara muestra en su ponencia que el término «razón poética», contrariamente a una opinión que goza de aceptación en los estudios zambranos, aparece por primera vez en un texto escrito en Chile en enero de 1937, en un momento en el que la filósofa reflexionaba sobre la maternidad, lo femenino y la patria. Se trata de la contribución que hizo para el libro *Madre España*, que tenía que reunir textos de poetas chilenos en defensa de la República. En este texto, que Cámara reproduce porque es poco conocido, Zambrano interpreta esperanzadoramente el dolor del pueblo español como el sufrimiento de una madre dando a luz a un ser nuevo: la conmoción de España se identificaría con «ese palpitar de lo infinito por venir entre entrañas desgarradas», «agonía de vida en que la muerte queda vencida». Y para que pueda nacer este mundo nuevo, «justo, luminoso e infinitamente humano», hay que encontrar un nuevo método de conocimiento, y es en este contexto donde se menciona por primera vez la «razón poética», fecunda porque mantiene unidas «la carne que sufre y la inteligencia que descubre»: «es preciso y más que nunca el ejercicio de la razón y de la razón poética».

Y sobre los posibles medios de expresión de esta razón poética nos habla Verdú de Gregorio en su ponencia, que analiza la importancia del cine en la obra de Zambrano. El mundo oculto de las entrañas, de los sueños y las esperanzas, historia verdadera que transcurre bajo la historia con sus personajes, este mundo es «salvado» por la novela, pero también por el cine. Según la filósofa veleña, el cine está hecho «con la materia misma de los sueños», y por este motivo tiene que ser «*el pan de cada día* para la necesidad de ver, de imaginar, de hilar y deshacer ensueños». El séptimo arte muestra lo que no capta el concepto, «la vida múltiple, de mil rostros», respetando su ritmo, sin forzarla. Verdú de Gregorio indica que el cine nos enseña a mirar, a cambiar nuestra perspectiva sobre la realidad, y analiza la obra de algunos de los cineastas preferidos por Zambrano: Chaplin, cuyo arte proviene de su gran capacidad de observar —la filósofa siempre tenía en su biblioteca una foto de *The kid*—, Truffaut, Visconti, Rosellini. Asimismo, Verdú de Gregorio relaciona las reflexiones zambranas con las películas de otros cineastas, como Bergman, Fellini, Pasolini, Welles o Almodóvar.

Por su parte, Rubio Fresneda analiza la correspondencia entre María Zambrano y el pintor y escritor Ramón Gaya —publicada en 2018 por la editorial Pre-Textos bajo el título *Y así nos entendimos*—, señalando algunos fragmentos en los que se abordan cuestiones centrales del pensamiento de la filósofa. En esas cartas encontramos, por ejemplo, la concepción zambrana de libertad, relacionada

con su idea de creación artística, cuando afirma que su amigo ha llegado ya al «gran tiempo donde se respira, donde la libertad es obediencia y el conocimiento es amor». También se trata de la experiencia del exilio que ambos conocieron y de la amistad, relación que respeta la soledad del otro, condición indispensable para el desarrollo de la persona —como también indicaba Rogelio Blanco en su texto: «persona es soledad», leemos en *Persona y democracia*.

Finalmente, Antonio Colinas destaca la importancia de una dimensión de Zambrano que a veces queda oculta en su doble caracterización como filósofa o intelectual políticamente comprometida: la cuestión de su religiosidad, de su fe. Y no se refiere Colinas únicamente a la relevancia de lo sagrado en su obra escrita, sino también al hecho de que la filósofa llevaba la espiritualidad a la práctica: Zambrano estuvo «en camino continuo hacia una religiosidad heterodoxa, sincrética, muy suya, ceñida de manera muy especial a la mística y a la liturgia». Es decir, que la pensadora reflexionaba en torno a lo sagrado y, además, era capaz de encender un cirio y repetir las plegarias de su infancia —como hizo después de conocer la muerte de Lezama Lima—, pedir ayuda «a los Dioses» en la basílica neopitagórica de Roma o preparar una hoguera como ofrenda ante una lápida de la Via Appia. En una de las cartas a Ramón Gaya, recogida por Rubio Fresneda, leemos: «He dado y doy en mi gozo gracias y alabanzas a tu ángel que tan bien te ha conducido». Y en el prólogo de 1987 a *Persona y democracia*, Zambrano indicaba: «Quien esto escribe ha ido desde el comienzo de su vida, antes que de un modo consciente, a la búsqueda de una religión de régimen no sacrificial». Colinas concluye, pues, que para la filósofa las prácticas religiosas son un medio fundamental para pacificar las entrañas, para mantener encendida esa llama del corazón de donde surgen la piedad y el perdón.

Lorena Franco Méndez**Olga AMARÍS DUARTE, *Una poética del exilio*. Hannah Arendt y María Zambrano. Barcelona: Herder, 2021.**

Hay lecturas que, desde el pasado, guían e iluminan el camino para comprender las crisis del presente. La lectura atenta que Olga Amarís Duarte hace de Hannah Arendt y de María Zambrano está guiada por la búsqueda del mensaje esperanzador y optimista que sus obras contienen. Fruto de esta, la autora nos entrega un diálogo entre el pensamiento de dos filósofas que, pese a no haberse encontrado, convergen no solo en la forma en que el exilio configuró su pensamiento, sino también en la clara determinación a no sucumbir a la parálisis que puede provocar un presente amenazante. En «tiempos de oscuridad» o «época de catacumbas», como dirían estas dos pensadoras, este libro llega a modo de aliento para recordarnos que pensar a pesar y por encima de las circunstancias tenebrosas sigue siendo una de las tareas más encomiables de la filosofía y que de ejercitar el pensamiento depende reformular las leyes de la hospitalidad, entendiendo que el reconocimiento pleno del Otro es una exigencia sin la cual perderemos siempre lo humano de nuestra humanidad.

Conocedora de la exégesis que reclama la obra zambraniana y del carácter antisistemático y antifilosófico del pensar en ambas, *Una poética del exilio* es un recorrido estructurado en torno a la figura del exilio a través de las confluencias entre las obras de Zambrano y Arendt. Amarís nos exhorta, al igual que lo hicieron ellas, a hacer del exilio la categoría hermenéutica por excelencia, esto es, un lugar que justamente por ser liminal se convierte en el privilegiado para la toma de consciencia y la comprensión. De igual manera, nos alienta a acometer con Zambrano la labor urgente de emparentar la figura del exiliado con otra mesiánica y profética que nos permita invertir la percepción perniciosa del inmigrante como un huésped carente y a la espera de limosnas para reconocerlo como portador de un don, de una verdad, a la que debemos atender. La poética del exilio se refiere entonces al potencial creador y transformador que, para las dos, todo destierro trae consigo. Para Zambrano, el exiliado es quien, habiendo atravesado desnudo el desierto de su destierro, se obliga a renacer del todo a una *vita nova*, a un estado superior de conciencia que trae consigo la promesa de una ciudad de hermanos donde guíe la piedad y la razón integradora. De manera semejante, en Arendt, el refugiado, como recién llegado, es quien, sobreponiéndose al desamparo y al enloquecimiento del mundo, no solo cuestiona su orden homogeneizador, sino que además trae consigo la posibilidad y la responsabilidad de darse un segundo nacimiento a la *vita activa* para hacerse partícipe de la construcción de un espacio habitable para todos.

Siempre atenta a lo que de místico y poético hay en Zambrano y en Arendt, la autora nos introduce, en el primer capítulo, a sus biografías por medio de los viajes de su infancia y de la importancia que determinados encuentros y amistades tuvieron para las dos.

Consecuente con la concepción arendtiana según la cual toda interpretación debe mantenerse supeditada a los acontecimientos, la investigación de Amarís vincula con destreza los hechos que marcaron las etapas de sus exilios con la creación y desarrollo de categorías capitales en sus obras. De esta forma, en los dos siguientes capítulos analiza lo que da en llamar las «revelaciones» y «transformaciones» que el periplo de sus exilios le propició a cada una.

Para el caso de Arendt, la autora elabora un estudio en torno a la figura del paria consciente a partir del análisis de un conjunto de textos que bien denomina «la trilogía del paria» (Rahel Varnhagen, vida de una mujer judía, La tradición oculta y Nosotros, los refugiados), donde, según defiende, podemos rastrear los pilares de una teoría política netamente natalista que parte de la toma de conciencia de la condición judía. Sin duda, la conceptualización de Arendt del paria es una de esas perlas de su obra que nos permiten explorar las respuestas y posiciones que han adoptado distintos sujetos condenados a la marginalidad y a la anulación de sus derechos.

En cuanto a Zambrano, Amarís nos descubre a una pensadora del exilio y por el exilio, pues no solo reflexionó intensamente sobre esta categoría, sino que, además, «sin el exilio, tal vez, no hubiese nunca sentido la premura por encontrar una razón alternativa» (pág. 182). Asistimos a un novedoso estudio de la simbología del exilio que atiende a la figura de la exiliada por antonomasia: Antígona. A partir de esta, se coligen otras imágenes y símbolos, tales como el cordero, que permite entender al exiliado como víctima sacrificial de la historia que acomete la tarea de sacrificarse por la humanidad, que refleja la historia como lo hace un espejo y la explica como un exégeta, o como la de los bienaventurados, que, en cuanto que desposeídos, no pueden sino hacer visible su invisibilidad sirviendo de guías por el camino que conduce a un nuevo nacimiento.

Ante la dificultad de elaborar una investigación comparativa entre dos pensadoras tan disímiles y fragmentarias —no son obvios los puentes entre la tendencia a la teoría política de Arendt y la paulatina constitución de una razón poética en Zambrano—, la autora consigue establecer una relación entre lo más íntimo y fundamental de sus ideas: el amor mundi con la piedad al mundo; la simbología de la luz, del desierto y de los claros con la de las centellas y el oasis en tiempos de oscuridad, y la concepción del exiliado como un agente lúcido que tiene la fuerza y la imaginación para fabricar nuevos espacios, entre otras. Asimismo, revela las analogías entre la urgencia que ambas mujeres tuvieron de ubicarse en una posición intersticial y descentrada desde donde poder recuperar un pensar autónomo y sin barandillas, una razón ampliada e íntegra que permita conciliar el sentir con la razón para reconciliarse con un mundo donde el horror acontece. Bien hace Amarís en calificar de obra liberadora y de filosofía de la esperanza el pensamiento de dos mujeres guiadas por la «voluntad incomprensible» de permanecer en el mundo con los otros a pesar de todo.

Antonio Castilla Cerezo**Miguel MOREY, *Monólogos de la bella durmiente. Sobre María Zambrano*. Madrid: Alianza Editorial, 2021.**

Desde hace aproximadamente quince años, Miguel Morey anda embarcado en la tarea de rehacer algunos de sus libros principales. Esta labor empezó a visibilizarse, si no me confundo, con la edición en 2007 de sus *Pequeñas doctrinas de la soledad* (México, Sexto Piso), que recoge los escritos ya incluidos por este pensador en *Psiquemáquinas* (Barcelona, Montesinos, 1990), pero también muchos otros. El trabajo así emprendido se ha prolongado desde entonces por vías diversas que aquí no se detallarán, pese a lo cual es preciso nombrarlo, pues de él forman parte estos *Monólogos de la bella durmiente*, que son el resultado de la reelaboración y ampliación de un volumen anterior que, con idéntico título, fue publicado en 2010 por la editorial Eclipsados. Como de esa primera versión Virginia Trueba hizo, en el número 12 de *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, una reseña que no podría yo mejorar, a lo largo de estas líneas atenderé únicamente a aquellos aspectos de esta reedición que constituyen, a mi modo de ver, una novedad más relevante con respecto a la edición de 2010.

Ante todo, es preciso notar que estos *Monólogos...* son la recopilación de los escritos consagrados por Morey al pensamiento de María Zambrano, el más temprano de los cuales es de 1992. En la versión que aquí reseño no solamente se ha reescrito el texto introductorio, sino que a sus ensayos se han sumado, además de otros tres ya aparecidos en *Pequeñas doctrinas de la soledad* (a saber, «Pequeña doctrina de la soledad», que forma parte de la sección «Monólogos»; así como «Los usos del vocativo. Monólogo en el limbo» y «Del conocimiento haciéndose. A la memoria de José Ángel Valente», incluidos entre los «Apartes» de este libro, que es como se ha rebautizado su bloque final, titulado «Dos apostillas» en la edición de 2010), otros cuatro, distribuidos del siguiente modo: de una parte, tres nuevos ensayos en la sección de «Monólogos», uno de los cuales («Preludio. María Zambrano: uso y mención») sirve en cierto modo de clave (también en un sentido musical) de lectura para todos los que siguen; y otros dos (titulado «Otra especie de verdad...» y «Del delirio: planos y secuencias») que se ubican, respectivamente, en el centro exacto y al final de esta sección; y, de otra parte, un último escrito, incluido también entre los «Apartes» y con el que se cierra el conjunto del volumen, titulado (significativamente, como enseguida veremos) «Un paseo por las entrañas. *Intima viscera animae meae...*».

Atendiendo para empezar al «Preludio» de este libro, pienso que la clave de lectura que en él se nos proporciona se encuentra en su apartado IV, concretamente en la página 37, donde se establece una distinción entre «escribir *sobre*» y «escribir *desde*». En efecto, quien escribe *sobre* algo mantiene una distancia (crítica, abstracta) en relación con aquello acerca de lo que escribe, en tanto que quien

escribe *desde* algo no pretende dar cuenta de lo pensado sobre su objeto, sino remontarse hasta el sentimiento que se halla en la base de ese pensamiento para, desde ahí, intentar pensar a su vez. Este vínculo entre el pensamiento y el sentimiento fue sintetizado por Zambrano en unas pocas palabras redactadas para la contracubierta de la primera edición de *Claros de bosque* que Morey cita hacia la mitad de la página 17 (esto es, todavía en el prefacio) de este libro; pues bien, me parece que la relación entre estos dos puntos es desde donde cabe entender la operación a la que Morey se entrega (y nos invita a entregarnos), y que no es otra que la de no pensar tanto *sobre* María Zambrano como *desde* ella —para no violentarla y, en lugar de eso, procurar dar continuidad al modo de pensar (y de sentir, y de percibir, y de escribir) al que la lectura de esta filósofa nos incita—. Esa operación es la que —de nuevo, si no he entendido mal— alcanzaría uno de sus extremos cuando aquello *sobre* lo que se escribe no es tanto el pensamiento de Zambrano como una noción tan cara a dicho pensamiento (pero también al pensamiento de otros autores) como es la de «entraña», término que nuestra pensadora utilizó con cierta frecuencia, como es sabido, justamente para designar a esa interioridad *desde* la que el pensamiento habría de buscar su propio camino, y que es el punto en torno al cual gravita el último «aparte» de la presente compilación.

Es en el interior del marco trazado por estas ideas donde se inscriben los otros dos «nuevos» textos que he citado más arriba, y que ocupan lugares muy específicos dentro del volumen en el que se integran. Así, «Otra especie de verdad...» —situado, como ya observé, en el centro exacto del bloque de los «Monólogos»— se interroga por los motivos que condujeron a Zambrano, a la hora de intentar esclarecer la cuestión de la multiplicidad de los tiempos, a decantarse (en *Delirio y destino*) por la novela, y no por el ensayo; pero, más aún, a lo que en verdad se atiende en este ensayo es al elemento irreductiblemente narrativo que hay en todo pensar que se esfuerce a la vez por permanecer fiel al sentimiento del que brota y por dotar a este último de altura especulativa. Por último, «Del delirio: planos y secuencias» —que, como igualmente anticipé, es el texto con el que cierra la citada serie de los «Monólogos»— es una suerte de «montaje textual en paralelo» donde el grado de intimidad que Morey alcanza con la escritura de Zambrano llega a tal punto que en sus páginas se alternan nueve fragmentos escritos por esta autora con otros tantos escritos por el mismo Morey..., pese a lo cual, la sensación de monólogo permanece intacta en el lector —a quien este último autor ruega, no obstante, que excuse la incompletitud del viaje, como si este pudiera realmente finalizar, como si el ejercicio del «pensar desde» al que con tanta suavidad se nos empuja a lo largo de estas páginas pudiera zanjarse con un listado de conclusiones, en lugar de contagiarse (saludablemente), de relanzarse una y otra vez, interminablemente...



Normas para la publicación

Normes per a la publicació

Rules for publication

Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano» es una revista de investigación dedicada al estudio de la obra y del pensamiento de María Zambrano, de carácter internacional y con una periodicidad anual.

Los trabajos remitidos para su publicación en *Aurora* serán objeto de dos «informes» por parte del consejo asesor o de especialistas requeridos por este; a partir de estos informes el consejo de redacción decide sobre su publicación y comunica la decisión al autor/a en un plazo máximo de seis meses.

El autor/a se responsabiliza de las opiniones expresadas en su texto.

Los derechos de autor corresponden al autor/a, que posteriormente podrá publicar el artículo en cualquier otro lugar, haciendo constar su previa publicación en *Aurora* e indicando la referencia completa (número y año).

Estos trabajos, siempre **inéditos**, deberán reunir las siguientes características:

Respecto al **contenido**: se dará absoluta prioridad a los estudios que aborden el tema monográfico al que se dedica cada número (anunciado de antemano, en el número anterior), aunque no se excluye la publicación ocasional de textos de temática libre.

Respecto al **formato**: se deberá presentar con la fuente tipográfica Times New Roman y cuerpo 12.

Los textos pueden ser artículos o reseñas.

En el caso de los artículos, la extensión máxima será de 37.000 caracteres con espacios y la primera página debe contener:

- título del artículo (en la lengua del texto y en inglés)
- resumen del artículo (en la lengua del texto y en inglés), de unas cinco líneas
- cinco palabras clave (en la lengua del texto y en inglés)
- con relación al autor/a: nombre y apellidos, universidad o centro de investigación al que se vincula, correo electrónico y ORCID

Las notas, tanto críticas como bibliográficas, se incluirán siempre en el pie de página (cuerpo 10). Las notas bibliográficas deberán citarse íntegramente la primera vez que aparezcan a pie de página (ej.: Maillard, C., *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*. Barcelona: Anthropos, 1992, pág. 134.), mientras que las siguientes veces se utilizarán, según corresponda, las fórmulas *op. cit.*, *ibidem*, *idem*, etc. (ej.: Maillard, C., *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*, *op.cit.*, pág. 135.).

En el texto, las llamadas de símbolos numéricos que remiten a las notas a pie de página se insertarán inmediatamente detrás del signo de puntuación (ej.: Zambrano, como Nietzsche,¹ incide en esta idea).

En la revista *Aurora* se utiliza el estilo humanístico de citación (UNE 50-104-94; ISO 690:1987). Las referencias bibliográficas aparecerán también al final del artículo, ordenadas alfabéticamente, y se adecuarán a los siguientes ejemplos:

- **Libro:** Zambrano, María. *Persona y democracia. La historia sacrificial*. Barcelona: Anthropos, 1988 (1.ª 1958).
- **Capítulo de libro:** Larrosa, Jorge. «Sobre el camino recibido, o la delicada conjunción entre método, vida y experiencia». En: Carmen Revilla (ed.). *Claves de la razón poética*. Madrid: Trotta, 1998, págs. 131-138.
- **Ediciones:** Zambrano, María. *Claros del bosque*. Mercedes Gómez Blesa (ed.). Madrid: Cátedra, 2011.
- Las *Obras completas* de María Zambrano se citarán del siguiente modo: Zambrano, María. *La España de Galdós*. María Luisa Maillard (ed. y presentación). En: *Obras completas*, III, *Libros (1955-1973)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2011.
- **Artículos en revistas:** Araguren, José Luis. «Los sueños de María Zambrano», *Revista de Occidente*, 35, 1966, págs. 103-145. DOI: <http://dx.doi.org/xxxx>.
- **Documentos web:** Martínez González, Francisco, «El pensamiento musical de María Zambrano» [en línea]. Granada, 2008 (consulta: 26/6/2017). Disponible en: <https://hera.ugr.es/tesisugr/17612858.pdf>.

En el caso de que se quiera aportar alguna imagen, el autor/a se ocupará de la gestión de los derechos de autor correspondientes y de enviarla en un archivo JPEG separado.

La extensión de las reseñas ha de ser de 5.000-6.000 caracteres con espacios.

Las reseñas no pueden incluir pies de página ni referencias bibliográficas.

Los originales se enviarán a la siguiente dirección de correo electrónico: trueba@ub.edu.

Números publicados

- 1 La mujer y las figuras femeninas en la obra de María Zambrano
- 2 La ciudad y las ciudades zambranianas
- 3 Los géneros literarios de la filosofía zambraniana
- 4 Imágenes y símbolos
- 5 La pintura en la obra de María Zambrano
- 6 Los sueños
El mundo antiguo
- 7 María Zambrano y la tradición
- 8 María Zambrano y la filosofía contemporánea
- 9 María Zambrano y la filosofía del siglo xx
- 10 María Zambrano y la filosofía de Nietzsche
- 11 Filosofía y poesía
- 12 María Zambrano y Heidegger
- 13 María Zambrano, discípula de Ortega y Gasset
- 14 María Zambrano y otras filosofías del exilio I
- 15 María Zambrano y otras filosofías del exilio II
- 16 María Zambrano. Perspectivas I
- 17 María Zambrano. Perspectivas II
- 18 María Zambrano. Escritos autobiográficos
- 19 Sobre la novela
- 20 *Persona y democracia*
- 21 El arte y las artes en María Zambrano
- 22 María Zambrano y el cine I
- 23 María Zambrano y el cine II

En preparación

La experiencia del ensayo

Pedidos:

Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n
08028 Barcelona
Tel.: 934 035 430
comercial.edicions@ub.edu
www.edicions.ub.edu



