

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 zambrana 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 zambrana 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 recalcará 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.

¿Habrán 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.