

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 renaiement 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.