

Juan Navarro de San Pío

IES Antonio Navarro Santafé (Villena, Alicante)

Navarro de San Pío, Juan (2023). «“Video, ergo sum” María Zambrano y el sueño del cine». *Aurora*, 24. 104-119. ISSN: 1575-5045. e-ISSN: 2014-9107. DOI: 10.1344/Aurora2023.24.10. Recepción: 4/10/2022. Aceptación: 6/11/2022. Publicación: 13/2/2023

juannavarrodesanpio@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6402-9027

CC BY-NC-ND 3.0 Spain

«Video, ergo sum»
María Zambrano y el sueño del cine
«Video, ergo sum»
María Zambrano i el somni del cinema
“Video, ergo sum”
María Zambrano and the cinema’s dream

Resumen

El cine para Zambrano libera la mirada y ensancha el horizonte de los sueños. Frente a la mirada filosófica, hay en ella «otra mirada» que nace de la poesía y que tiembla ante el delirio de la vida y de sus enigmáticas imágenes. Arremetiendo contra los límites del lenguaje, Zambrano explora el silencio y el vacío de lo indecible que experimentamos en el sueño y en el cine. Así, la razón poética encarna el espíritu del cine y la aurora de una nueva mirada que salva las imágenes denostadas por Platón.

Palabras claves

Cine, mirada, imagen, belleza, sueño.

Resum

El cinema per a Zambrano allibera la mirada i eixampla l’horitzó dels somnis. Davant la mirada filosòfica hi ha «una altra mirada» que neix de la poesia i que tremola davant del deliri de la vida i de les seves imatges enigmàtiques. Carregant contra els límits del llenguatge, Zambrano explora el silenci i el buit de l’indicible que experimentem en el somni i el cinema. Així, la raó poètica encarna l’esperit del cinema i l’aurora d’una mirada nova que salva les imatges injuriades per Plató.

Paraules clau

Cinema, mirada, imatge, bellesa, somni.

Abstract

For Zambrano, cinema liberates the gaze and widens the horizon of dreams. In contrast to the philosophical gaze, there is in her “another gaze” that is born of poetry and that trembles before the delirium of life and its enigmatic images. Lashing out against the limits of language, Zambrano explores the silence and emptiness of the unspeakable that we experience in dreams and in cinema. Thus, poetic reason embodies the spirit of cinema and the dawn of a new gaze that saves the images reviled by Plato.

Keywords

Cinema, gaze, image, beauty, dream.

Solo cuando la mirada se abre al par de lo visible se hace una aurora.

MARÍA ZAMBRANO, *De la Aurora*

La belleza que es vida y visión, la vida de la visión.
Y, mientras, dura la llama, la visión de lo viviente,
de lo que se enciende por sí mismo.

MARÍA ZAMBRANO, *Claros del bosque*

Saber contemplar debe ser saber mirar con toda el alma,
con toda la inteligencia y hasta con todo el cuerpo, lo cual
es «participar», participar de la esencia contemplada en la
imagen, hacerla vida.

MARÍA ZAMBRANO, *Deliro y destino*

En el prólogo del libro *Algunos lugares de la pintura*, María Zambrano escribió que este arte era para ella un «lugar privilegiado donde detener la mirada», extraviada y dispersa en el discurrir utilitario de los días. Aunque la filósofa escribió únicamente dos breves ensayos dedicados al cine, que analizan el neorrealismo y la figura de Chaplin, su obra está atravesada de múltiples reflexiones sobre la mirada, la imagen y la belleza. Desde *Filosofía y poesía* hasta *Claros del bosque*, el pensamiento de Zambrano, lleno de sugerencias cinematográficas, dialoga con las sombras de la razón, rescatando las imágenes denostadas por Platón de su caverna.

El cine fue también para ella un lugar privilegiado de la mirada. En la autobiografía novelada *Delirio y destino*, confiesa su pasión por el cine, una liberación de la mirada y de los sueños que amplía el horizonte de lo visible: «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».

El espejo de Atenea, analizado por la pensadora, es también el símbolo de la cámara y la pantalla de cine, pues expresa el modo en que la belleza es contemplada, oblicuamente, como imagen. La razón poética encarna el espíritu del cine. La búsqueda de la razón poética en su escritura supone un diálogo constante entre el lenguaje y la imagen, entre la palabra y la mirada: la aurora de un nuevo modo de mirar y de pensar capaz de captar la vida y la belleza. Arremetiendo contra los límites del lenguaje, Zambrano explora el silencio y el vacío de lo indecible. Lo que persigue la filósofa es mostrar el fulgor de lo bello a través de la imagen, que inunda y desborda la conciencia. Como el cine, cuyas imágenes en movimiento trascienden el lenguaje y la conciencia, desplegando una mirada inédita sobre la vida y el mundo.

Para Zambrano no es el pensamiento el que confiere certeza al ser, sino la experiencia de la vida: «yo, que voy siendo en virtud de lo que veo y padezco y no de lo que razono y pienso. Porque el hombre se padece a sí mismo y por lo que ve. Lo que ve le hiera».¹ Frente al principio cartesiano *cogito, ergo sum*, Zambrano, siguiendo la estela filosófica de Nietzsche, plantea su inversión vitalista y poética. *Video, ergo sum*. El ser se da en la mirada, herida en su visión de lo circunstancial. Y dado que «pensar no es mirar, sino legislar, mandar» (como dice Ortega y Gasset), «el modo pleno de ver las circunstancias», según Zambrano, dejaría atrás el «pensar» para «verlas del otro lado»,² es decir, sintiéndolas: «hacer de ellas centro», despojando al sujeto de su soberanía racionalista y positivista.

La escritura de Zambrano, al igual que la de Simone Weil, propone un pensamiento que se desliza en imágenes, persiguiendo una luz, que no es la de la razón cartesiana, sino la de la vida que palpita fugazmente en la mirada: sacar a la luz las imágenes y mirarlas,

1. Zambrano, María, *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela, 1990, pág. 30.

2. *Ibidem*, pág. 60.

3. Zambrano, María, *Delirio y destino. Los veinte años de una española*. Madrid: Mondadori, 1989, pág. 166.

4. Weil, Simone: *La gravedad y la gracia*, trad. de Carlos Ortega. Madrid: Trotta, 2007, pág. 165.

5. Zambrano, María, *Claros del bosque* Mercedes Gómez Blesa (ed.). Madrid: Cátedra, 2011, pág. 182.

6. *Ibidem*, pág. 121.

mirarlas hasta que su esencia se muestre diáfananamente, hasta que su presencia se transforme en una esencia de la que se participe».³ Esa luz de las imágenes, previa a la comprensión, fue la que también buscó Simone Weil en su mirada: «Un método para comprender las imágenes, los símbolos, etc. No tratar de interpretarlos, sino simplemente mirarlos hasta que brote de ellos la luz».⁴ Mirada pura, sin resortes intelectuales, que aspira a la revelación del ser, más allá de la opacidad de las cosas.

La mirada

[...] una visión que abra las puertas del alma,
una visión que enamore.

MARÍA ZAMBRANO, *Hacia un saber sobre el alma*

[...] la mirada o el silencio pueden ser más elocuentes
que la misma palabra que dice.

MARÍA ZAMBRANO, *De la Aurora*

La mirada que despliega María Zambrano en *Claros del bosque* busca integrar el pensamiento y el sentimiento. Si Ortega construyó su razón vital en el bosque de El Escorial (*Meditaciones del Quijote*), su discípula regresa desde su exilio a un bosque en La Pièce, una pequeña localidad francesa muy próxima a Ginebra, para poner en práctica su razón poética. Y aunque Ortega se adentra en las profundidades del bosque, buscando una nueva sensibilidad para las circunstancias, para «las cosas mudas que están en nuestro próximo derredor», en ocasiones nos recuerda al viajero cartesiano de la moral provisional (*Discurso del método*) que, angustiado tras haberse extraviado en el bosque, decide poner toda su determinación, pese a las dudas que alberga, en caminar en una misma dirección hasta encontrar una posible salida. Salida del bosque a través del *logos* que encadena el *pathos* y lo somete a su determinación racional. Tal vez sea la ansiedad del concepto, la necesidad de hallar la verdad, el «trasmundo», fuera de las sombras del bosque. Si «el bosque huye de los ojos», su salvación habrá de ser intelectual. El pensamiento de Ortega persigue «la esencia del bosque», revelar la profundidad intelectual que subyace más allá de los «arroyos y oropéndolas» sentidos por el espectador mientras camina, con mirada filosófica, por el bosque de La Herrería.

Y, sin embargo, Zambrano no parece tener prisa por abandonar el bosque, recorre sus lugares más secretos, se demora en su belleza. «El perderse que es abismarse»,⁵ escribe la filósofa. Ni siquiera busca el claro del bosque, se adentra en su espesura, se extravía en sus senderos ocultos: «No hay que buscar. Es la lección inmediata de los claros del bosque».⁶ No ansía alcanzar la luz, promesa de la salida filosófica del bosque; como tampoco anhela el sol redentor que aguarda al filósofo liberado de la caverna platónica. El pensar también se muestra en la imagen, en la penumbra, en la aurora, en

ese instante difuso entre la noche y el día, entre el sueño y la vigilia: «la visión adecuada al mirar despierto y dormido al par, la palabra presentida a lo más».⁷

El descubrimiento del bosque orteguiano fue fundamental en la trayectoria filosófica de María Zambrano. Su razón poética nació de un sendero escasamente transitado por su maestro en el bosque, no solo de las meditaciones escurialenses, sino en otros paisajes previamente caminados y ensayados por Ortega. Muy pronto las «sombras místicas» que el joven Ortega proyectó sobre el paisaje, caminado y pensado en diálogo con Giner de los Ríos, se transformaron en una reabsorción lógica de la circunstancia. El símbolo poético fue abandonado y reemplazado por el sentido filosófico. O, dicho de otro modo, la imagen del paisaje se fue convirtiendo, progresivamente, en concepto: primero como circunstancia y después como mundo.⁸

No es el caso de Zambrano, que explora la profundidad del bosque desde una mirada más poética e intuitiva. Junto a su hermana Araceli, recorrió en numerosas ocasiones el bosque que rodeaba la casa en La Pièce, donde vivieron durante los difíciles años del exilio en Francia (1964-1978). Envuelta por el paisaje, en el claro del bosque halla Zambrano una nueva visión de las cosas donde el pensar y el sentir, el *logos* y el corazón, no se oponen ni se excluyen:

[...] los claros del bosque ofrecen, parecen prometer, más que una visión nueva, un medio de visibilidad donde la imagen sea real y el pensamiento y el sentir se identifiquen sin que sea a costa de que se pierdan el uno en el otro o de que se anulen [...]. Una visibilidad nueva, lugar de conocimiento y vida sin distinción, parece que haya sido el imán que haya conducido todo este recorrer análogamente a un método de pensamiento.⁹

De ahí que para María Zambrano exista una realidad inabarcable por la razón, pero que sí puede captarse a través de la mirada silenciosa del alma. Es «la visión del corazón», que explora la filósofa en *Hacia un saber sobre el alma*. Frente a la hegemónica visión intelectual que ha dominado la historia de la filosofía, Zambrano reclama la visión del corazón. Aunque se trata de una metáfora, no es ajena al conocimiento. Lo que ve el corazón proyecta una experiencia y un saber que, sin embargo, trasciende lo racional. *Logos* encarnado, «corazón en llamas»: «Lugar donde se albergan los sentimientos inextricables, que saltan por encima de los juicios y de lo que no puede explicarse».¹⁰ Mirada que revela lo indecible, que *muestra* lo inexpresable.

Por tanto, más allá de la visión instrumental y racional, hay también otro modo de ver poético que escudriña las entrañas del alma y del mundo. Sin embargo, Zambrano nos advierte de que mirar implica buscar y detenerse: «El ver se da en un disponerse

7. *Ibidem*, pág. 123.

8. Esa génesis de la razón vital que cristalizaría en *Meditaciones del Quijote*, más próxima a la razón poética de Zambrano e inspirada en la pedagogía institucionista del paisaje, la he analizado en el artículo: «La sombra mística del paisaje orteguiano: Giner de los Ríos y Emerson», *Revista de Estudios Orteguianos*, núm. 22, 2011.

9. Zambrano, María, *Claros del bosque*, *op. cit.*, pág. 124.

10. Zambrano, María, *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza, 1987, pág. 53.

11. Zambrano, María, *Claros del bosque, op. cit.*, pág. 233.
12. *Ibidem*, págs. 248-249.
13. Zambrano, María, *De la Aurora*. Jesús Moreno Sanz (ed.). Madrid: Tabla Rasa, 2004, pág. 61.
14. *Ibidem*, págs. 77-78.

a ver: hay que mirar y ello determina una detención que el lenguaje usual recoge: “mira a ver si...” lo que quiere decir: detente y reflexiona, vuelve a mirar y mírate a la par, si es que es posible». ¹¹ Pero la mirada encuentra un límite en el propio sujeto que mira, que es objeto de visión para los demás. Miramos el afuera, siendo invisible el yo, inefable a la mirada. Los ojos de la noche se ciernen sobre nuestra propia mirada:

El que mira es por lo pronto un ciego que no puede verse a sí mismo. Y así busca siempre verse cuando mira, y al par se siente visto: visto y mirado por seres como la noche, por los mil ojos de la noche que tanto le dicen de un ser corporal, visible, que se hace ciego a medida que se reviste de luminarias centelleantes. Y le dicen también de una oscuridad, velo que encubre la luz nunca vista.

Cuando el silencio apaga el ruido de la conciencia, que desrealiza el yo, desprendido de la inmediatez que se nos impone, de todo aquello que ha de verse y pensarse, la mirada se libera, el horizonte se expande:

Es el silencio que acalla el rumor interior de la psique y el continuo hablar de ese personaje que llevamos dentro, y que la exterioridad ha ido formando a su imagen y semejanza: banal, discutiendo, contestatario; el que tiene razón sin descanso, capaz de hacerla valer sin tregua, frente a algo, y a solas frente a nada; guardián del yo socializado y sobre todo de eso que se llama la personalidad.

Aparece entonces la «mirada remota», un ver liberado de las servidumbres lógicas e instrumentales: «La mirada remota se hace sentir. Una mirada sin intención y sin anuncio alguno de juicio o de proceso». ¹² Como la mirada cinematográfica, que deambula en la oscuridad de la sala sin avidez de conocimiento, entregada y absorbida por las sombras de la pantalla:

Tiene la mirada que sale de la noche [...] una disponibilidad pura y entera, pues no hay en ella sombra de avidez. No va de caza. No sufre el engaño que procura el ansia de «captar». La tiranía del concepto, que somete la libertad con el cebo del conocimiento, la acecha cuando todavía flota en la mar de las aguas primeras. ¹³

Esa mirada silenciosa de la noche, liberada de la visión intelectual y conceptual, es la que permite afrontar la perplejidad del mundo y de la vida. La desorientación existencial no es para Zambrano consecuencia de la ausencia del pensamiento: «Anda perplejo no el que no piensa sino el que no ve». La mirada tiene también su dimensión terapéutica: «El pensamiento no cura; antes por su misma riqueza puede producir la perplejidad. La visión, la visión de la propia vida en unidad con lo demás, es la que cura la perplejidad». ¹⁴ El perplejo no es capaz de integrar lo racional y lo poético, vive escindido y diseccionado en múltiples conocimientos. Mira, pero no ve nada; su

mirada resbala sobre distintos focos de atención sin prender en ninguno de ellos: «El perplejo mira a un lado y otro, no se fija en parte alguna». Mira fuera y lejos de sí mismo. De ahí que para mirar el mundo requiera primero ver dentro de sí: «una visión que abra las puertas del alma, una visión que enamore».¹⁵ Visión, y no sistema, de la vida.

Si esa avidez de la mirada nos empuja inicialmente a querer captar todos los estímulos visuales, después aprendemos a distanciarnos de esa inmediatez apresante, para así poder ver mejor. Nietzsche también nos advirtió de la dispersión en la que podría quedar atrapada la mirada, al pretender responder de modo inmediato a cualquier estímulo que reclame su atención: «Aprender a ver: habituar el ojo a la calma, a la paciencia, a dejar-que-las-cosas-se-nos-acerquen; aprender a aplazar el juicio, a rodear y a abarcar el caso particular desde todos los lados».¹⁶

A esa misma paradoja de la mirada dispersa se refiere Zambrano en *Delirio y destino*: «Para mirar hay que dejarse algo invisible adentro [...]; es el primer ímpetu del mirar; después se aprende a retroceder, para poder ver mejor. Se descubre la distancia inexorable que nos ha de separar siempre de todo; hasta de nosotros mismos [...]. Pues a fuerza de mirar todo se vuelve más y más distante».¹⁷ Una lejanía insalvable envuelve todo mirar.

Y esa lejanía es la que anhela superar María Zambrano con el recuerdo de su mirada inocente. Durante su infancia, antes de que la visión quedara encerrada en la conciencia, María recuerda una tarde en el patio de su casa natal, en Vélez-Málaga. Había entonces una luz que irradiaba un aura sobre uno de los árboles, de cuyas ramas su padre cortó un limón que puso en las manos temblorosas de su hija; y estando tan emocionada, ante semejante instante de belleza vivido, cayó el limón al suelo. Esa epifanía estética sería inolvidable para ella: en ese instante su mirada se había desprendido de sí misma hacia lo mirado: «aquello no era mirada, aunque siempre la sorprendían mirando, pero no era mirada, sino estar pegada, prendida, como si fuese apenas distinto de lo mirado».¹⁸

En ese instante se había fundido la mirada y lo mirado, derribando los muros que separan la conciencia del mundo. Se trata de «una mirada que unifica, trascendiendo lo interior y la exterioridad»,¹⁹ de modo que queda abolida la oposición entre sujeto y objeto. Pero como esa «visión no llega», escribimos y filmamos con la esperanza de recuperar «vislumbres» de esa mirada anhelada. «La visión perfecta jamás se logra».²⁰ Porque la vivencia se da antes que la formación de la imagen, que surge del recuerdo del pasado, cuando ya nos situamos «frente» a lo vivido, distanciados del presente:

Toda imagen pertenece al pasado, no sólo la que nos ofrecen ya hecha, sino la imagen que se acaba de formar en mi mente [...] pues mientras

15. *Ibidem*, pág. 80.

16. Nietzsche, Friedrich: *El crepúsculo de los ídolos*, Andrés Sánchez Pascual (trad.). Madrid: Alianza, 1994, págs. 82-83.

17. Zambrano, María, *Delirio y destino*, op. cit., pág. 18.

18. *Ibidem*, pág. 25.

19. Zambrano, María, *El hombre y lo divino*. Madrid: Siruela, 199, pág. 12.

20. *Ibidem*, pág. 121.

21. Zambrano, María, *Delirio y destino*, op. cit., pág.161.

22. Zambrano, María, *Claros del bosque*, op. cit., pág. 125.

23. *Ibidem*, pág. 145.

estoy frente a algo sin que la imagen se forme, no estoy propiamente «frente a» sino «en», sin conciencia [...] no se forma ninguna imagen, es la plenitud del presente por el cual participamos plenamente en lo que nos rodea.²¹

Disolverse en lo circunstante, *ser* antes de que surjan imágenes o pensamientos en la conciencia. Escapar del *cogito* cartesiano, regresar a la vida elemental y plena, inconsciente. El recuerdo de esa inocencia del devenir tal vez asaltara a María Zambrano al ver *El espíritu de la colmena*, lo cual la llevó a escribir a su director, Víctor Erice, para compartir su asombro ante la mirada de su inolvidable protagonista, Ana.

La imagen y la abolición de los fantasmas

La conciencia está acostumbrada a seguir un camino racional y lógico, pero llega un momento en que su atención y vigilancia «se cansa» y «decae». Es el instante de la imagen que vivifica la conciencia hasta desbordarla. La imagen libera al ser de la conciencia:

Surge todo método de un instante glorioso de lucidez que está más allá de la conciencia y que la inunda. Ella, la conciencia, queda así vivificada, esclarecida, fecundada en verdad por ese instante [...]. Mas no a toda hora el pensamiento sigue la lógica formal ni ninguna otra por material que sea. La conciencia se cansa, decae y la vida del hombre, por muy consciente que sea y por muy amante del conocer, no está empleada continuamente en ello.²²

Así la imagen, «desamparada de la lógica», logra despertar las zonas dormidas de la vida. Mirada perdida y extraviada la que se da en el claro del bosque. «Antes de que se profiriesen las palabras», nos hallamos ante la imagen. Mientras la conciencia se apaga momentáneamente, la imagen, nacida del ser y de la vida, refulge ante el asombro del espectador. Es entonces cuando la realidad comienza a percibirse como imagen múltiple. Es el *deslizarse de las imágenes* ante la mirada:

Es múltiple la imagen siempre, aunque sea una sola. Un doble, causa de alteración de aquel ante quien se presenta. Siempre llega, aunque se haya asistido a su formación, con ansias de enseñorearse tal como si pidiese, ella también, existir, como escapada de un reino donde solamente el ser y la vida caben. Mas la realidad, eso que se llama realidad, es casi de continuo imagen.²³

Pero la imagen se convierte en icono cuando su multiplicidad se transforma en unidad, cuando su posibilidad cambiante, su devenir, se torna en realidad inmutable. Si la imagen, siempre múltiple e irreductible, se somete al poder de la razón o de cualquier otro dogma, acaba diluyéndose hasta convertirse en icono. Imagen petrificada, atrapada en una finalidad externa:

La imagen, aun considerada en sí misma, es múltiple, aunque esté sola. La conciencia la sostiene sabiéndola imagen. Y la posibilidad se abre a su lado; podría ser diferente y es quizás así, tal como se da a ver. Su ser de abstracción no le da fijeza, más que cuando un intenso sentimiento se le une. Y entonces asciende a ser icono: el icono forjado por el amor, por el odio, por el concepto mismo, especialmente cuando la imagen encierra la finalidad.²⁴

Zambrano advierte del peligro que supone la enfermedad idolátrica, que surge cuando nos alienamos en las imágenes contempladas y nos olvidamos de la vida que palpita tras ellas. Cuando se petrifican las imágenes, los iconos, anclados en el pasado, pueden abstraernos de la vida, llegando incluso a «hechizarnos o matarnos»; de ahí la necesidad de deshacer los iconos, devolviendo a la vida y al presente las imágenes: «saber mirar un icono es liberar esa su esencia, traerla a nuestra vida».²⁵

Zambrano supo reconocer los efectos alienantes que podrían derivarse de un mundo saturado de imágenes y provocar una escisión entre la vida y la conciencia: «Cuando se tienen demasiadas imágenes guardadas en el alma —memoria— y la conciencia no las atiende [...] se produce una escisión en la persona [...]. Cada tiempo —pues que son múltiples— tiene su infierno. El alma tiene el suyo de imágenes, de amores muertos...».²⁶

A pesar de esa posible deriva alienante que pueden suscitar los iconos, ahogando la vida, Zambrano considera que el pensar es un acto inseparable de las imágenes. Sin embargo, la filosofía, temerosa de su influjo dubitativo y perturbador, casi siempre eligió el camino de la iconofobia, desterrando las imágenes del *logos*, aboliendo los fantasmas.

La filosofía ejerce violencia frente a las cosas y sus sombras, tratando de reducir la heterogeneidad de lo real a la unidad del concepto o idea. La filosofía nace así de una escisión desgarradora, cuya mirada es arrancada de las cosas para situarse frente a ellas. Consciente de esa escisión, de ese abismo, la filosofía de Zambrano «invita a descender a las zonas oscuras, allí donde el olvido y el sueño habitan, allí donde la muerte llama y donde lo nacido gime y la palabra balbucea [...] laberinto donde el sentir, el solo sentir sin luz y sin tiempo, aguardan cuando no acechan». Mientras que la filosofía, tradicionalmente, ha realizado el camino ascendente hacia la luz de la razón y de la verdad, rechazando las sombras y desconfiando de los sueños, Zambrano reclama «una mirada que recorra, el pensar que pase por todas las notas de esa doble escala».²⁷

La filosofía siempre ha desconfiado de las imágenes. La filosofía nace, según Zambrano, «cuando se han perdido las imágenes y los fantasmas; cuando una imagen con quien se ha vivido en intimidad se desvanece».²⁸ Fue así como Platón clausuró la caverna cine-

24. *Ibidem*, pág. 235.

25. Zambrano, María, *Delirio y destino*, *op. cit.*, pág. 160.

26. *Ibidem*, págs. 162-165.

27. Zambrano, María, «Prólogo», en *Obras reunidas*. Madrid: Aguilar, 1971, pág. 13.

28. Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, *op. cit.*, pág. 66.

29. Zambrano, María, «Filosofía y poesía», en *Obras reunidas, op. cit.*, pág. 140.

30. *Ibidem*, pág. 141.

31. *Ibidem*, pág. 136

32. *Ibidem*, pág. 141.

matográfica al considerar que las sombras nos alejaban de la verdad y del bien: «Con qué severidad decretaba Platón la abolición de los fantasmas [...]. Con qué fría inexorabilidad establece su muerte sin dejarse ganar por la persuasión ni por la sospecha de que los fantasmas están adheridos a las entrañas del hombre», olvidando que esos espectros alejados de la verdad racional son también «algo entrañable, inmediato y sumido en el corazón del hombre».²⁹

Siguiendo la estela de su maestro Ortega, María Zambrano considera que «la realidad es previa a la idea». Por eso la razón poética de Zambrano se opone a la censura platónica de las imágenes y busca liberarse de la exigencia de claridad cartesiana, para aprender a ver, desde el corazón, la vida y la belleza. Es así como el arte en general, y el cine en particular, resucita los fantasmas abolidos por la filosofía.

El pintor, al igual que el cineasta, es para Zambrano un «hacedor de fantasmas, de los más nimios y por ello más preciosos detalles, de este fantasma tan real para mi corazón, para mis ojos: esas apariencias, más reales que ninguna otra cosa en el mundo». El filósofo se agarra a la esperanza de la razón para hacer soportable la belleza. Pero el poeta, el artista, no renuncia y no se conforma ante la «desaparición inexorable de la belleza».³⁰ Si el filósofo quiere poseer la palabra, el artista aspira a liberarse de ella, entregándose a los fantasmas del corazón.

Embriagado por las sombras, el poeta, como el cineasta, no solo las contempla, sino que crea otras imágenes nuevas: «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. Traiciona a la razón usando su vehículo: la palabra, para dejar que por ella hablen las sombras, para hacer de ella la forma del delirio. El poeta no quiere salvarse, vive en la condenación».³¹ Atrapado en el delirio de la palabra, desligada del lenguaje y de la razón, el artista se deja arrastrar por la «melancolía funeraria de las hermosas apariencias».³²

La belleza y el espejo de Atenea

La belleza que vive en la imagen, extraña y silenciosa, se encuentra más allá de la presunta realidad o irrealidad de lo contemplado. Es una llama que enciende la visión y que muestra fugazmente la belleza enigmática de la vida. Mirada vivificadora e iluminadora:

La visión que llega desde afuera rompiendo la oscuridad del sentido [...]. Una llama que funde el sentido hasta ese instante ciego con su correspondiente ver, y con la realidad misma que no le ofrece resistencia alguna. Y no se aparece entonces como realidad ni como irrealidad. Simplemente se da el encenderse de la visión, la belleza. La llama que purifica al par la realidad corpórea y la visión corporal también, iluminando, vivificando, alzando sin ocupar por eso todo el horizonte

disponible del que mira. La llama que es la belleza misma, pura por sí misma. La belleza que es vida y visión, la vida de la visión.³³

La belleza queda así trasformada en pura visión, en un fulgor vital, un «sentir iluminante» que derriba el conocimiento, «rompiendo la oscuridad del sentido». Mirada encendida y refulgente, nacida del estremecimiento silencioso ante lo bello. Cuando se extingue el fulgor y pasa el arrebato, cuando la llama «se apaga», queda su ausencia insinuada «en el aire y en la mente». Por eso «la belleza hace el vacío —lo crea». De esa ausencia, que no es «nada», sino un «vacío cualitativo»,³⁴ cuyas sombras palpitan todavía latentes en la mirada, nace la belleza. Como en el claro del bosque. Como en los planos vacíos de las películas de Yasujirō Ozu, imágenes de transición, aparentemente insignificantes, donde nada acontece pero que atestiguan lo vivido, evocando una belleza misteriosa e indecible; lejos de la «mente discursiva», desde la llamada del «corazón sumergido» que escucha y contempla «la invocación silenciosa, la indecible».³⁵

Mientras que la razón piensa lo bello, persiguiendo su significado parcial y limitado, el corazón y la visión encendida tiende a «bebérsela en un solo respiro». Es la llama que enciende la mirada y que capta la «intimidad del ser»: «La mirada que la recoge quiere abarcarla toda al mismo tiempo, porque es una, manifestación sensible de la unidad».³⁶ Pero, cuando el corazón se ausenta, la mente se apodera de nuevo de la mirada, empeñada en racionalizar lo contemplado, persiguiendo un significado clarificador:

Se queda sordo y mudo en ocasiones, circunstancialmente, el corazón. Se sustrae encerrándose en impenetrable silencio o se va lejos. Deja entonces todo el lugar a las operaciones de la mente que se mueven así sin asistencia alguna, abandonadas a sí mismas. Y al menos entre nosotros, los occidentales, tan reacios al silencio, las percepciones se convierten en seguida en juicio dentro de una actitud imperativa; esa actitud que precede al contenido del juicio, a lo «juizado».³⁷

Para no sucumbir a una belleza insoportable, la mirada, temblorosa e indecisa, retrocede y busca la protección del reflejo especular. La Medusa, divinidad del inframundo, fue castigada por Atenea, que transformó sus cabellos en serpientes y la condenó a petrificar a todo aquel que osara mirarla. Para enfrentarse Perseo a la Medusa y poder derrotarla, Atenea le proporcionó un escudo a través del cual pudiera ver su reflejo en vez de mirarla directamente, para no sucumbir así a su belleza petrificadora. María Zambrano dedica un capítulo y el epílogo de *Claros del bosque* a reflexionar, a partir de este motivo mitológico, sobre las relaciones entre la mirada, la belleza y la imagen. «Para acabar con ella, logrando más que su muerte, su metamorfosis, le fue necesario a Perseo el don revelador de Atenea, el espejo que permitía al héroe no mirar directa esa belleza que paralizaba —¿la belleza misma acaso?».³⁸

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

34. *Ibidem*, pág. 163.

35. *Ibidem*, pág. 180.

36. *Ibidem*, pág. 165.

37. *Ibidem*, pág. 180.

38. *Ibidem*, pág. 259.

39. *Ibidem*, págs. 261-262.

40. Zambrano, María, *La agonía de Europa*. Madrid: Mondadori, 1988, pág. 79.

Más allá de la reductora «razón racionalista», el espejo de Atenea representa la mirada que poetiza el ser y la belleza, persiguiendo sus reflejos, pero, al mismo tiempo, protegiéndose de su llama deslumbrante. El espejo de Atenea muestra otro modo de ver las cosas, una mirada oblicua y alusiva, que escudriña la belleza evitando su parálisis, no abismándose, rehuendo su contemplación directa y trágica:

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 sólo son posibles en un cierto medio de visibilidad. La razón racionalista, esquematizada, y más todavía en su uso y utilización que en los textos originarios de la filosofía correspondiente, da un solo medio de conocimiento. Un medio adecuado a lo que ya es o a lo que a ello se encamina con certeza; a las «cosas» en suma, tal como aparecen y creemos que son. 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.³⁹

El espejo de Atenea guarda similitudes con el episodio homérico del canto de las sirenas, cuando Ulises se encadena al mástil del barco para evitar el encantamiento de las sirenas. Ulises inmoviliza su cuerpo y su deseo para poder resistir a la belleza. El reflejo indirecto de la belleza en el espejo de Perseo también tiene como objeto hacerla soportable, domesticarla. Para no abismarse en una belleza embriagadora.

El arte, pensado desde este mito descrito por la filósofa, podría comprenderse como una invención especular, un modo indirecto de mirar distanciadamente la belleza y de alojarla en unos límites domesticables, evitando que pueda desbordarse, salvaguardando así el orden, la estabilidad y la certeza que atribuimos al mundo vivido. El arte *encierra* de este modo lo bello, sometiéndolo a una distancia: el marco de un cuadro, el escenario teatral o la pantalla cinematográfica. La belleza enmarcada, separada de la vida. Pero ese distanciamiento no solo opera espacialmente en el arte, sino que también se vive como experiencia temporal, que surge como una suerte de *epojé* estética, paréntesis fugaz, que no llega a perturbar la actitud natural con que afrontamos lo cotidiano. Lo bello que se insinúa en el arte tal vez sea, como sugiriese Rilke, el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar.

Además del espejo, el arte emplea, según Zambrano, la máscara como protección ante las fuerzas trágicas y divinas que amenazan con devorar al individuo: «una protección ante una realidad demasiado viva, escudo ante Dioses terriblemente vivos».⁴⁰ No se trata tanto de un modo de conocer lo real como de algo que nos posee, que ofrece resistencia frente a esas sombras inconscientes e irracionales que podrían devorarnos.

El cine como sueño

[...] esa *Summa* de sombras que es el cine.

MARÍA ZAMBRANO, *El cine como sueño*

41. Zambrano, María, *Delirio y destino*, *op. cit.*, pág. 25.

42. *Ibidem*, pág. 138.

Recuerda María Zambrano cómo aprendió a mirar la vida durante su infancia. El «mirar de verdad» acontece para ella cuando somos capaces de captar el movimiento inherente a la vida, cuando vemos el cambio de las cosas en el mundo: «mirar desde lo alto hacia la cabeza de su padre, las cosas, las ramas, las paredes se movían, iban cambiando, y eso; atender a lo que cambia, ver el cambio y ver mientras nos movemos, es el comienzo de mirar de verdad; del mirar que es vida».⁴¹

Mirar el cine supone también ser espectador privilegiado de ese devenir vital, «atender a lo que cambia». Años después, mientras paseaba por las calles de Madrid, asistió al descubrimiento del cine sonoro. Sintió entonces temor de que esas sombras que hablaban pudieran decepcionarla, fascinada como estaba por las imágenes silentes. Aunque ella no había nacido con el cine, como había proclamado Rafael Alberti,

[...] 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 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.⁴²

El cine amplía el horizonte del sueño, permitiéndonos soñar despiertos en la oscuridad de la sala y a la vez crear otros nuevos a partir de las imágenes contempladas. Zambrano quedó deslumbrada con la primera película sonora que pudo ver en el cine; en parte, porque no hubo ruptura total con el cine mudo, dado que las sombras no hablaban, sino que se deslizaban, como en un sueño, entre la música sincronizada con la proyección. Los culpables de ese arrebato estético fueron Robert Flaherty y Van Dyke, directores de la hipnótica *Sombras blancas en los Mares del Sur* (1928). Además de la música que incorporaba, era una de las primeras películas que permitía escuchar sonidos de la naturaleza, como el viento y las tormentas.

En 1952 Zambrano publicó en la revista *Bohemia* un ensayo dedicado al cine, «El realismo del cine italiano», que muchos años después sería reeditado con un título distinto, «El cine como sueño», en *Diario 16*. En dicho artículo, la filósofa refleja su descubrimiento apasionado del neorrealismo italiano durante los años de exilio vividos en Roma. Allí tuvo la ocasión de ver películas emblemáticas de dicho movimiento cinematográfico, como son *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945), *Alemania, año cero* (*Germania*,

43. Zambrano, María, «Filosofía y poesía», en *Obras reunidas, op. cit.*, pág. 31.

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

anno zero, 1947) de Roberto Rossellini; *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948) de Vittorio de Sica; y *El cielo sobre el pantano* (*Cielo sulla palude*, 1949), de Augusto Genina.

Los sueños albergan, como el cine, «los fantasmas del ser».⁴³ El cine ha modificado nuestro modo de mirar y soñar; ha multiplicado las imágenes del mundo. Habitamos un mundo poblado de fantasmas colectivos, imágenes que se deslizan silenciosamente desde las distintas pantallas a los ojos de nuestro inconsciente. El alcance visual de la mirada se ha expandido a medida que las imágenes han poblado los contornos de nuestro mundo circundante. Pero el cine también ha modificado nuestros sueños. Hay un antes y un después en el modo de soñar desde que se inventó el cinematógrafo. Si el arte supone para Zambrano un sueño cumplido o realizado, el cine potencia en grado extremo esa sensación onírica, al estar compuesto de imágenes en movimiento que parecen deslizarse hacia la visión del corazón. En el sueño asistimos a un desdoblamiento: somos, al mismo tiempo, sujetos y objetos de nuestro propio sueño.

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 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. Si fuera posible la ingente tarea, podría tal vez comprobarse que los sueños, el universo onírico, se ha hecho diferente en las gentes público de cine; se debe soñar en forma distinta que antes del cine, pues ciertos sueños nos los proporciona ya forjados la pantalla, dejándonos para soñar otros, para dar forma a otras musarañas inéditas. Si todo arte tiene mucho de sueño realizado, el cine por su carácter huidizo, por estar hecho con la materia misma de los sueños, con sombras, y por su continuidad alcanza más que ninguno ese carácter de ser el pan, el pan de cada día para la necesidad de ver, de imaginar, de hilar y deshacer ensueños.⁴⁴

El cine rehace poéticamente los sueños y los ensueños de la vigilia, recordados e imaginados. Pero esos sueños que construye el cine con las sombras evanescentes son «reales», es decir, «parten de la realidad sensible». En su afán de captar el rostro, el cine ha retratado la intimidad humana, convirtiendo la cámara en un sentido más que amplía el alcance de la mirada al escudriñar la vida múltiple y cambiante: «La cámara es un sentido más, un sentido analítico, descubridor de un tiempo nuevo y de nuevas dimensiones».

El cine es documento de una realidad que se revela ante nuestra mirada como imágenes y vivencias del alma. «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. Hechos, sucesos, paisajes; mas todo ello imagen, es decir, alma. La imagen es la vida

propia del alma».45 De ahí que el neorrealismo italiano que aborda Zambrano en este ensayo sea interpretado en clave humanista, aunque también apunta hacia un neorrealismo poético, fiel reflejo de su propio método filosófico, el de la razón poética.

En su otra breve aproximación al cine, «El payaso y la Filosofía» (1957), Zambrano equipara la mirada del cómico a la del filósofo. Ambos se rebelan contra el mundo dado, alejándose de las circunstancias habituales. Las escenas de Chaplin que provocan nuestra sonrisa, pero no carcajada, son el resultado de su actitud distanciada ante el mundo. El payaso, al igual que el filósofo, se retira de la inmediatez instrumental y utilitaria de las cosas «para ver mejor»:

Crea una distancia nueva y otro espacio, sin dejar por eso de estar dentro del espacio de todos. Para ver lo que está lejos o detrás, oculto, deja de prestar atención a lo que inmediatamente le rodea; por eso tropieza con ello. Y como se mueve en busca de lo que no está a la vista, parece no tener dirección fija, y como su camino es búsqueda, parece vacilar.⁴⁶

La mirada poética y soñadora de Chaplin redefine el espacio y tiempo, trascendiendo el uso funcional e instrumental de los objetos cotidianos. Cuando Chaplin convierte unos simples panecillos en un baile en *La quimera del oro*, insta al espectador a mirar de otro modo lo que le rodea. El cine nos permite apreciar la vida de las cosas, salvándolas de su opacidad instrumental.

Pero ni en el sueño ni el cine podemos interpretar las imágenes, buscando significados ocultos, como pretende el psicoanálisis o la filosofía del cine: «Descifrar una imagen onírica, una historia soñada, no puede ser, por tanto, analizarla. Analizarla es someterla a la conciencia».47 La razón poética puede albergar las imágenes sin descifrarlas analíticamente; las mira y las siente; y aunque inexpresables asoman las palabras, azoradas e inciertas, que aspiran a liberarse del lenguaje. Como Simone Weil que, huyendo de la interpretación, quiso mirar las imágenes con intensidad y asombro hasta que surgiera en ellas un atisbo de luz.

Anhelo de volver a ver las cosas

[...] al hombre no le basta con que haya cosas, sino que tiene que nombrarlas, pensarlas, figurarlas.

MARÍA ZAMBRANO, *Algunos lugares de la pintura*

En uno de los ensayos contenidos en el libro *Algunos lugares de la pintura*, Zambrano se pregunta por qué no nos contentamos con mirar las cosas. ¿Por qué empeñarse en volver a ver lo ya visto? El cine, como la pintura, cumple el anhelo de volver a ver las cosas. Desde las pinturas rupestres hasta el cinematógrafo, el ser humano se obstina en su pretensión de transformar las miradas fugaces en

45. *Ibidem*, pág. 301.

46. Zambrano, María, «El payaso y la Filosofía», *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 2012, pág. 42.

47. Zambrano, María, «Filosofía y poesía», en *Obras reunidas, op. cit.*, págs. 49-50.

48. Zambrano, María, *Algunos lugares de la pintura*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989, pág. 76.

49. *Ibidem*, pág. 94.

50. *Ibidem*, pág. 196.

51. *Ibidem*, pág. 138.

52. *Ibidem*, pág. 195.

53. *Ibidem*, pág. 258.

imágenes permanentes. Si la pintura trasciende la opacidad natural de las cosas, revelando su intimidad, el cine capta la vida de las cosas, el movimiento viviente que envuelve el espacio y el tiempo percibido:

¿Por qué el anhelo de volver a ver las cosas, ahora reflejadas en la obra del hombre? ¿Volver a ver o seguir viendo o ver de otra manera? Necesidad de encontrar otro medio distinto del natural [...], necesidad de una visión que sea una revelación. Las cosas y los seres en la luz natural, regalada y necesaria, aun bañadas por ella, están opacas; son simplemente vistas. Pero la condición humana anhela desde su más íntima raíz una revelación.⁴⁸

Al volver a ver las cosas, esperamos que se nos revele una dimensión inédita y oculta. La pintura, la fotografía o el cine son dispositivos visuales creados bajo la común aspiración de volver a ver lo mirado, persiguiendo, queriendo «apresar mágicamente algo que huye y se escapa».⁴⁹ Apresando el instante y el movimiento, rebelándose contra el carácter efímero de la realidad, pero a la vez celebrando la fugacidad de lo vivido.

Anhelo de una mirada que proyecta nuevas perspectivas, capaces de escudriñar la intimidad, sepultada tanto por la visión instrumental como por el concepto. Pero esa revelación no depende exclusivamente de los *hacedores* de imágenes (pintores, fotógrafos, cineastas), sino que participa activamente la mirada del espectador, para desvelar «la realidad misteriosa» que «palpita bajo la máscara de “las cosas”».⁵⁰ Ante las imágenes contempladas, el espectador escapa momentáneamente de la dominación instrumental y teórica con que suele aproximarse a las cosas, para captar «la intimidad de seres y cosas en su último misterio».⁵¹ En ese juego permanente entre «ocultación y visibilidad», la realidad manifestada no se deja apresarse todavía por el concepto:

Realidad que todavía no se ha dividido en visible e invisible, y que no ha sido transformada en «cosa». Las cosas ya son conceptos que encierran dentro de sí un misterio que el hombre ha sellado para poderlas manejar con su mente y hasta con sus manos. El misterio inicial con que la realidad aparece está sepultado en las cosas.⁵²

Imágenes que flotan ingravídas ante la mirada, antes de convertirse en cosas pensadas. Para ello la mirada ha de liberarse del yo, sus- traerse a la gravedad intelectual de la conciencia. Tanto la pintura como el cine suscitan en el espectador una mirada que se desliza, inocente, entre las imágenes, sin pretender poseer lo contemplado: «en lugar de nacer de una mirada que posee o pretende poseer lo que ve, ha nacido de una mirada que se desposee, es decir, de un acto de desprendimiento del propio yo que renuncia a su presa. Una mirada que transforma las cosas en seres».⁵³

Una mirada que, como la del cine, espera vislumbrar la belleza. «La mirada y la espera representan la actitud que se corresponde con lo bello»,⁵⁴ escribió Simone Weil. El cine nos enseña a mirar de otro modo el mundo, recuperando el asombro ante las sombras en las que vivimos y soñamos. En el cine las cosas dejan de ser entes instrumentales u objetivables, revelando su ser dormido, su vida secreta, su belleza oblicua y sugerida. El cine muestra sin decir, revelando en sus sombras el anhelo inefable de la belleza: «lo inefable nunca enteramente vencido en la poesía, aparecerá, como si el silencio aplastado por la palabra, empujado por ella al reino de las sombras, asomara pidiendo salir a la luz, vivir la vida de la expresión».⁵⁵

Frente a la mirada filosófica, hay en Zambrano «otra mirada», que nace de la poesía y de las entrañas de la vida, allí donde el *logos*, palabra y razón, guardan silencio. Mirada que tiembla ante el delirio de la vida y sus enigmáticas imágenes: «la otra mirada, la que al posarse sobre la vida es arrastrada hacia abajo, hacia lo inescrutable, donde ninguna definición es válida ni ninguna explicación posible».⁵⁶

54. Weil, Simone, *La gravedad y la gracia*, *op. cit.*, pág. 182.

55. Zambrano, María, *La agonía de Europa*, *op. cit.*, pág. 77.

56. Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, *op. cit.*, pág. 163.

