

Mariano Saba

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

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

Aurora n.º 23, 2022, págs. 82-91

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

Resumen

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

Palabras clave

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

Resum

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

Paraules clau

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

Abstract

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

Keywords

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

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

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

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

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

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

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

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

2. *Idem*.

3. *Ibidem*, pág. 119.

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

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

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

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

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

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

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

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

14. *Idem*.

15. *Ibidem*, pág. 123.

16. *Idem*.

17. *Idem*.

18. *Idem*.

19. *Ibidem*, pág. 93.

20. *Ibidem*, pág. 55.

21. *Ibidem*, pág. 93.

22. *Idem*.

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

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

25. *Ibidem*, pág. 96.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

28. *Ibidem*, pág. 46.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

33. *Ibidem*, pág. 38.

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

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

36. *Ibidem*, pág. 301.

37. *Idem*.

38. *Ibidem*, pág. 305.

39. *Idem*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

46. *Idem*.