

María Zambrano.
Mirar la palabra,
pensar la imagen

Fotografías de Sergio Romero

Del 9 de diciembre de 2021 al 15 de enero de 2022
SALA DE EXPOSICIONES DEL RECTORADO

Stilogo



umaeditorial

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA:

RECTOR

José Ángel Narváez Bueno

VICEIRECTORA DE CULTURA

Tecla Lumbreras Kraüel

EXPOSICIÓN:

Organización:

Vicerectorado de Cultura

Tecla Lumbreras Kraüel

Coordinación:

Vicerectorado de Cultura

Ma Eugenia Pérez Navas

Yolanda Amate Villalba

Lourdes Lupiáñez Pérez

Comisariado:

Beatriz Caballero Rodríguez

Belén Ruiz Garrido

Montaje Técnico:

Artemontaje

© De los textos: sus autores

© De las fotografías: su autor

CATÁLOGO:

Coordinación:

Vicerrectorado de Cultura
Universidad de Málaga

Textos:

Tecla Lumbreras Kraüel
Beatriz Caballero
Belén Ruiz Garrido

Diseño y maquetación:

Agustín Linares Pedrero

Adjuntas de maquetación:

Ana Pastрана Ramírez
Elena Hipatia Cardenas Sanchez

Fotografías:

Sergio Romero Bueno

Edición:

UMA Editorial

Vicerrectorado de Cultura
Universidad de Málaga

Impresión: Imagraf S.L.

Depósito legal: MA 1555-2021

ISBN: 978-84-1335-137-7

Índice

9	Revelaciones poéticas TECLA LUMBRERAS KRAÜEL
11	Agradecimientos
13	<i>De la aurora, María Zambrano</i>
15	<i>María Zambrano y la mirada fotográfica de Sergio Romero</i> BEATRIZ CABALLERO RODRÍGUEZ
29	<i>Imágenes y palabras. Un encuentro inédito con María Zambrano</i> BELÉN RUIZ GARRIDO
53	Instrucciones de juego

Mirar y pensar un universo poético-filosófico

Se puede mirar el mundo como un conjunto de fotografías en potencia (Sontag, 2006: 21). O, dicho de otro modo, hay todo un mundo por fotografiar. «¿Por qué escoger (fotografiar) tal objeto, tal instante y no otro?», nos preguntamos con Barthes (1990: 34).

Fotografiar el corpus filosófico de María Zambrano plantea retos añadidos. Podríamos decir, siguiendo las reflexiones barthianas sobre la imposibilidad de aplicar a la fotografía las clasificaciones representativas (Barthes, 1990: 30), que se hace indispensable eludir cualquier intento de categorización. Las palabras de la filósofa ponen sobre aviso: «De la razón poética es muy difícil, casi imposible, hablar. Es como si hiciera morir y nacer a un tiempo; ser y no ser, silencio y palabra, sin caer en el martirio ni en el delirio» (Zambrano, 1989: 130). Aunque, a partir de esa aparente incapacidad, sus claves ofrecen pistas: «una razón aferrada a la vida hasta el punto de convertirse en poética, es decir, en generadora de novedad» (Revilla, 2005: 39). La autora perfila las coordenadas insistentemente, ahondando en esa relación fecunda entre pensar, mirar, sentir y nombrar: «La primera forma de poder es el pensar (...) El descubrimiento del pensar (...) fue un momento divino de la historia humana. Porque el hombre ganó un plano desde el cual miraba y, al mirar, lo que era trato mágico se convirtió en concepto» (Zambrano, 2012: 28). En el proyecto filosófico-fotográfico que presentamos, la acción híbrida de la mirada y los sentimientos se percibe como una invitación que interpela, que mueve por dentro: «Que nuestro vivir tenga un centro y muchas dimensiones: las tres clásicas —conocer, sentir y obrar—, tres coordenadas que fijan la vida, y otras nuevas, insospchadas, que engendra el espíritu, máximo aparato de sorpresas. Antes de definir hay que ver y sentir» (cit. en Moreno, 2009: 810).

1 Trabajo incluido en el proyecto I+D «Desnortadas. Territorios de género en la creación artística contemporánea» (PID2020-115157GB-I00). Ministerio de Ciencia e Innovación (Programa de generación de conocimiento y fortalecimiento científico y tecnológico del sistema de I+D+i).

2 El proyecto GlóMa cuenta con un soporte virtual que forma parte, asimismo, de esta exposición y que invitamos a consultar en el siguiente enlace: <https://www.mariazambbrano.org/>.

El proyecto se adentra también en la comprensión del valor que la imagen, el símbolo y la metáfora tienen en el ejercicio filosófico-creativo que supone la razón poética. La «palabra símbolo», como la denomina Chantal Maillard, es un eslabón primordial en el engranaje del proceso de autodescubrimiento, pues conforma el camino de la liberación. Se trata de un ejercicio transformador que persigue conseguir la libertad interior. Escuchar dentro de uno mismo, despojarse, dejarse invadir, abandonar para albergar una renovación creadora (Maillard, 1992: 20): «solamente siendo a la vez pensamiento, imagen, ritmo y silencio parece que puede recuperar la palabra su inocencia perdida y ser entonces pura acción, palabra creadora» (Zambrano, 2019: 71). La metáfora, como apunta la autora, cumple «la función de definir una realidad inabarcable por la razón, pero propicia a ser captada de otro modo» (2019: 72). Es entonces un instrumento para el conocimiento. El trabajo fotográfico de Sergio Romero indaga en esos modos para «contemplar» —¿qué verbo puede definir con exactitud esta tarea?— ese universo zambraliano experiencial y simbólico. El reto pasa por realizar un complejo y arduo trabajo de indagación filosófica y fotográfica.

Quizás debamos enfrentarnos al enigma de lo inefable e insondable, porque «visión objetiva y palabra son lo mismo en distinto orden. Y en su virtud, 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» (Zambrano, 2019: 13, 28). Eficaces y poderosas, mirada y logos se alían de forma esperanzadora. Y por eso nos allanan el camino del encuentro.

Encuentros y aventuras

El tiempo de la mirada y la escucha es el tiempo del detenimiento, el que necesita la verdadera contemplación, y cuenta en la imagen pictórica con un espacio empático de excepcional importancia. Se trata de ese «lugar privilegiado donde detener la mirada» (Zambrano, 2012: 19-30), espejo desde el que podremos asistir a, o vivir, la revelación. El privilegio de un lugar que es semilla y herramienta, es decir, que tiene la capacidad

3 Los gestos simbólicos que enumera Maillard son sorprendentemente visuales, leves y ciertos: «Como el golpe de un bastón, como una piedra que cae rodando a los pies del caminante y le detiene, como la gota de agua que cae de un manantial, o como el canto inesperado de un pájaro, la palabra deber ser gesto preciso destinado a perderse». Y son —deben ser— leves, porque si no desaparecen sin dejar rastro de nada sirven.

de germinar, de si podríamos ha puede definir de Zambrano posi otra más pura se expresarse crea La vida está plag con los descubrim Y aun así hay que trayecto que tra sorprendentes. E para atraparlos. U Todo encuentro, pues Zambrano, situar al ser humano encuentros, de afe sagrado ambivalen Primer encuentro de que las expre facilitadores en la razón poética se La labor fotogr de Beatriz Gaba primer encuentro el pensamiento de formas es uno de La razón poética la revelación del esencial de asistir y que consiste la vida El recorrido por los un saber antiguo, el

de germinar, de crear, y que es cualitativamente abundante e intenso. Nos preguntamos si podríamos hacerlo extensivo a la creación fotográfica. La propia razón poética se puede definir desde su dimensión estética (Maillard, 1992: 28). En «Poema y sistema»

Zambrano posiciona una respuesta: «Y esta imagen originaria de la filosofía deja ver otra más pura aún detrás: es la necesidad todavía indiferenciada que el hombre tiene de expresarse creando, de una expresión que sea al par creación objetiva» (2019: 75).

La vida está plagada de encuentros. Se diría que los senderos que transitamos se forjan con los descubrimientos. En unas ocasiones, esos encuentros ocurren de forma fortuita. Y aun así hay que saber detectarlos para incorporarlos como felices coincidencias al trayecto que trazamos desde el propio caminar. Entonces se convierten en hallazgos sorprendentes. En otras, los anhelamos tanto que somos capaces de correr hacia ellos para atraparlos. Una amistad, un amor, un lugar, un libro...

Todo encuentro, todo hallazgo, suscita emoción. «La vida del sentir», que diría Zambrano, pues la única forma que la filosofía tiene de reconectar con la vida es situar al ser humano afectivo en el centro. Por eso esta es una historia de miradas, de encuentros, de afectos. Para la autora, «las pasiones pertenecen también al mundo de lo sagrado ambivalente y, por ello, necesitan expresarse, revelarse» (2019: 22).

Primer encuentro. El primer acto de una serie de encuentros es la comprensión de que las expresiones artísticas pueden ser instrumentos expresivos, vehículos facilitadores en las búsquedas del ser humano. El fructífero corpus que conforma la razón poética se ramifica con cuantos acercamientos recibe. Y no han sido escasos. La labor fotográfica de Sergio Romero, apoyada en la investigación disciplinar de Beatriz Caballero, propone una mirada inédita sobre la misma. Este primer encuentro apela a las relaciones entre las manifestaciones artísticas y el pensamiento de la filósofa, pues como afirma Caballero: «el arte en sus múltiples formas es uno de los pilares sobre los que el lenguaje de la razón poética se cimienta. La razón poética le otorga al arte un lugar privilegiado, como espacio para la revelación del ser» (2020: 5). Es decir, es mediador pues «ejerce la función esencial de asistir y de dar expresión al perfeccionamiento de ese hacer continuo en que consiste la vida» (Murcia, 2009: 179).

El recorrido por los rostros del arte deja su impronta. De la oscuridad de un taller emana un saber antiguo, el que transforma las manos expertas del luthier en un instrumento.

Es la voz de la experiencia que, asociada al material, a lo corpóreo y terrenal, entra en dialéctica con la razón enaltecida, en aras de un conocimiento diferente al de la lógica científica, como el que media por la poesía, las artes plásticas, las arquitecturas, el cine o el diseño, con sus sentidos polisémicos. Las artes se perciben como instrumentos salvadores que llevan de la ceguera a la visibilidad (Murcia: 2009: 179). ¿Cómo concebir tanta belleza? ¿No es esto una utopía? La «belleza» abismada zambraniana tiene como atributo la privación de una forma perfecta y concentra en la contemplación aquietada su ley (Zambrano, 1990: 146-147). Desde la atalaya de su pedestal arquitectónico, una estatua clásica parece mirar el cartel que anuncia una exposición. Si aquietamos aun más la contemplación asistimos al descubrimiento: «Eservizi sulla bellezza». Se desafía la lógica para entrar en un juego de asociaciones en el que juegan papeles protagonistas el encuadre y la luz. Así se enlazan los tiempos, los antiguos con los modernos, también las miradas, las de la escultura y las nuestras, y se conjugan las artes en un inesperado y bello catálogo visual.

Segundo encuentro. Los encuentros artífices de este trabajo filosófico-fotográfico tienen que ver con los afectos. Convenimos con Varón en este propósito: «Lo que quiero es, siguiendo su ejemplo, releer a Zambrano con la mirada puesta en el afecto como dispositivo de mediación crítica y social: las emociones implican una posición en el mundo y median nuestro contacto con él» (2020: 81). El acto que se deriva del encuentro con la ciudad, o mejor con las ciudades, igualmente tiene que ver con los afectos. Creo que todo proyecto intelectual cuenta con una proyección biográfica. Resulta inevitable, aunque a veces nos empeñemos en soslayarlo. Chantal Maillard lo recuerda así: «Antes que como heurística, la razón poética me interesó como expresión de una ambivalencia original hondamente padecida» (1992: 9). Padecimiento y gozo para quien emprende un trabajo creativo. Coincide Maillard con Zambrano en la necesidad de la total entrega. Sólo así el trabajo se convertirá en vehículo, en un «gesto», en un reto planteado como juego. Tanto Beatriz como Sergio son dos viajeros que visitan y habitan puedan pro-mundo, se muestran atentos a lo que los lugares que visitan y habitan puedan proporcionar. Este conjunto fotográfico hubiera sido imposible sin este vivir andariego. Como el bagaje filosófico de María Zambrano hubiera sido otro sin sus experiencias en las distintas ciudades vividas. No obstante, las referencias de la filósofa a la ciudad son abundantes y la importancia en la configuración de la razón poética, evidente (Revilla, 2005: 33-46; Luquin, 2015: 165-176). «¿Sucedió alguna vez el que los seres humanos no habitaran en ciudad alguna?», se pregunta en *Claros del bosque* (1990: 107).

desvelando la
un lugar «habl-
sentidos deben
ra al mundo (...)
(2017: 15-16). Este
capacidad de de
sensaciones del
perdamos por
de (...) descubrir
el conocimiento
simplemente por
en esta descripción
también una est
Tercer encuentro.
«Caminar es un me
despojamiento pro
debe solo al estre
un goce sin pris
fotografiable al q
La fascinación se p
ahí que seamos imp
requeridos a interca
De este modo, la re
múltiples capas y re
creadora de signific
se construyan deb
de Sergio Romero y
adentrarnos en aten
el verbo que define
Zambrano se refiere
inasible. Entonces, ¿es
conceptos filosófico-p
transparencia los proce

de este modo, la relación no es unívoca sino que procede mediante afinidades de múltiples capas y recorridos. Si para Zambrano la palabra es «nómada, portadora y creadora de significados diversos» (Maillard, 1992: 13), los posibles relatos visuales que se construyan deberán subvertir itinerarios únicos. El proyecto filosófico-fotográfico de Sergio Romero y Beatriz Caballero desvela la posibilidad, y la conveniencia, de adentrarnos en atención a esta premisa. Resulta aventurado igualmente encontrar el verbo que define de forma explícita el género de conexiones entre concepto/logos e imagen. El mundo convertido en «sensación, representación e imagen» al que Zambrano se refiere en «Nostalgia de la tierra» (2012: 14-18), en realidad podría ser inasible. Entonces, ¿estamos ante una paradoja? ¿Acota la imagen el sentido de los conceptos filosófico-poéticos? Es evidente que no. Por eso desvelar con absoluta transparencia los procedimientos seguidos para la consecución de una imagen entre to-

requeridos a intercambiar estas acciones.

De ahí que seamos impelidos a mirar la palabra y leer la imagen. Aunque también somos La fascinación se produce cuando el hallazgo actúa como vaso comunicante, de fotografiar al que me refería solo se acote con los encuentros reencontrados. un goce sin prisa del tiempo» (2017: 26). Es posible que el mundo zambrano debe solo al estremecimiento del instante; (...) anima un interés por lo elemental, despojamiento provisional ocasionado por el contacto con un filón interior que se «Caminar es un método tranquilo de reencontramiento del tiempo y el espacio. Es un Tercer encuentro. Continúa Le Breton describiendo las aptitudes del caminar:

develando la concepción heterogénea y polisémica de su pensamiento. Pero para que un lugar «hable» y se convierta en el «lugar de la palabra» (Zambrano, 1990: 46), los sentidos deben estar alertas. «Caminar —define David Le Breton— es una apertura al mundo (...) es vivir el cuerpo (...) es un rodeo para encontrarse consigo mismo» (2017: 15-16). Este descubrimiento no opera en una única dirección, pues no anula la capacidad de decisión, más bien la estimula: «Caminar nos introduce en las sensaciones del mundo, del cual nos proporciona una experiencia plena sin que perdamos por un instante la iniciativa. (...) Se camina porque sí, por el placer de (...) descubrir lugares y rostros desconocidos, de extender corporalmente el conocimiento de un mundo inagotable de sentidos y sensorialidades, o simplemente porque el camino está allí» (2017: 26). En cierta manera, advierto en esta descripción algunas de las claves del transitar placentero del fotógrafo. Y también una estimulante invitación para nuestro propio deambular.

das las posibles sea una tarea vana y coercitiva. La lógica asociativa opera con trazados dispares. Esto pasa por tener en cuenta necesariamente nuestro encuentro expectante con las imágenes y las palabras, que se retroalimentan con la intervención en el juego, que será igualmente creativo. La mirada de Sergio Romero no es solo la del *operator* barthiano que enfoca y dispersa. Es también la del *spectator*: «solo me interesaba por la fotografía por 'sentimiento'; y yo quería profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso» (Barthes, 1990: 58). La seducción que el conocimiento del pensamiento zambrianiano ejerce se devuelve intervenida, filtrada por las posibilidades estéticas de la operación fotográfica que está alerta a lo que la realidad ofrece en el ejercicio de la búsqueda de asociaciones, que se provee de una mirada escrutadora y atenta; pero también contempla las expectativas del azar, o incluso las intenciones de la «construcción» de una representación a modo de bodegón, o mejor, de poemas visuales. Por eso los límites entre las artes se desdibujan para fusionar intereses diversos.

El encuentro que propone Sergio Romero con los conceptos de la razón poética abre otras posibilidades. Miramos y leemos las palabras, esos objetos, esos lugares y a los sujetos para pensarlos de otra forma. Somos requeridos, como ellos, a actuar como *amateurs* en el sentido barthiano al que se refiere Svetlana Boym (2016): «Un *amateur*, tal como lo entendía Barthes, es aquel que constantemente desaparece y ama, no posesivamente, sino tíernamente, inconstantemente, desesperadamente. Agradecido de cualquier epifanía trascendental, un amateur no es codicioso». Y, no obstante, si los re-conocemos, nos parecerán inéditos, porque abren una «brecha», una fisura «entre el espacio de la realidad y el de la representación» (Raich, 2015: 43). Es el carácter que otorga el sentido poético de lo tratado: «La fotografía, desde una concepción mística del arte y a través de su equivalente, el motivo poético, puede comunicar lo inefable por medio de la imagen o, en términos visuales, registrar lo oculto que se encierra en el ver» (Raich, 2015: 7-8).

La trayectoria del encuentro opera desde ambos sentidos: la propia imagen al mostrar motiva, interroga y sugiere con distinto grado de transparencia, pero desde la mirada se incita a dotar a esas imágenes de sentido filosófico. Imágenes para palabras, palabras para imágenes. El juego asociativo se completa siempre que se interactúe. Por eso, los encuentros propuestos se plantean como experiencias aventuradas que cada cual podrá completar. Me pregunto si la filósofa se hubiera identificado con ellas, si vería su pensamiento filosófico «reflejado» o «representado», si es que

esto es posible... las respuestas... Revilla cita... en definitiva, de ser, no la de... en Revilla, 1998... incide en la... su adiestramiento... atrapan y volgan... el secreto, «se... de quien mira... 2004: 153-156). En las fotografías... proyección, más... por senderos... otras. Encontré... que sean ellos, su... *Poemas visuales* Los escritos de... visuales. Cuando... en instrumento... de definir una... otro modo» (Zamb... de asociaciones y... palabras y las imágenes, así lo que, en opción... de crear el mundo... (...), (porque) nombra... es, sacar del ser... *del bosque* explicita... vaga por caminos de... sus secretos (Zambrianiano)

Los escritos de Zambrano son sumamente profijos en sugerentes y poéticas referencias visuales. Cuando la razón ilustrada resulta ineficaz, la expresión metafórica se convierte en instrumento valioso. Como herramienta de la razón poética, «es la función de definir una realidad inabarcable por la razón, pero propicia a ser captada de otro modo» (Zambrano, 2019: 82). El vehículo poético abre posibilidades inagotables de asociaciones y permite establecer conexiones abiertas y complejas entre las palabras y las imágenes fotográficas convertidas en metáforas visuales. Se verifica así lo que, en opinión de Maillard (1992: 51), Zambrano entiende por poesía: «el acto de crear el mundo, un mundo del que pueda hablarse, a partir de lo inexplicable (...) (porque) nombrar poéticamente es crear por la palabra, dar existencia, esto es, sacar del ser oculto y misterioso, innombrado, al ente: lo visible». En *Claros del bosque* explicita la «dócil condición de la palabra», cuya conformación vaga por caminos de ida y vuelta, silenciosas, balbuceantes y diáfanas, sin perder sus secretos (Zambrano, 1990: 25-26).

Poemas visuales. Objetos y palabras

En las fotografías, las palabras-conceptos zambranianos encuentran su acomodo, su proyección, más que su interpretación, y lo hacen interpelando. Y aquellas deambulan por senderos amplios y complejos cuando capturan la palabra. Se prendan unas de otras. Encontrémonos con ellas, siguiendo esta invitación: «pues el sino de todo aquel que primeramente tropieza con una verdad es encontrarla para mostrarla a los demás y que sean ellos, su público, quienes desentrañen su sentido» (Zambrano, 2019: 62).

2004: 153-156).

de quien mira (Caballero, 2020: 4-12; Chacón, 2014: 28-41; Murcia: 2009; Danés, el secreto, «ese acontecer de la verdad» que vehicula el arte con la predisposición atrapen y volquemos sobre ellas nuestros propios interrogantes. No hay que desvelar su adiestramiento. Sigamos su ejemplo y miremos. Dejemos que las imágenes nos incide en la pertinencia de la mirada en el aprendizaje, y en la potencialidad de en Revilla, 1998: 7-8). En el recuerdo, la dedicataria a su padre que le «enseñó a mirar» de ser, no la de ser algo, sino la de pensar, la de ver, la de mirar» (Zambrano, 1987: 70, en definitiva, con la de vivir: «mi verdadera condición, es decir, vocación, ha sido la Revilla cita unas palabras que vinculan la experiencia de mirar con la de pensar y las respuestas no lleven a ningún lado. No obstante, la sentimos palpitante. Carmen esto es posible. Quizás sea trivial o inoportuno hacernos estas preguntas, o más bien,

Razón poética, palabra, poesía, nacer, silencio, son conceptos íntimamente relacionados en su pensamiento. Estas referencias aparecen hilvanadas como la trama y la urdimbre de un tejido. El diálogo de las imágenes con estas palabras de su tejido discursivo se construye a modo de poemas visuales de delicado lirismo. Y de una rara belleza. Una de las fotografías nos propone un juego a modo de sopa de letras. Las palabras, escondidas en este tejido de ordenada fisonomía, en este tablero de geometría impositiva, solo saldrán a la luz si dejamos vagar la mirada para reconocerlas: razón poética. Letra a letra, minuciosamente, componemos las palabras en su cruce. Una vez descubiertas parecen iluminarse y ya no se esconden cuando volvamos a ellas. Pero el secreto queda a salvo, sustentado por el rostro que se deja ver, y reafirma el vínculo entre el ser y la palabra. Es posible que debamos acercarnos de este modo al pensamiento zambrianiano. Ingeniosamente este pasatiempo también anticipa y concentra el espíritu lúdico y participativo de la exposición: mirar, descubrir, pensar. El juego pasa también por asumir el desafío de vislumbrar una imagen para lo inefable. Recordamos de nuevo el enigma que encierra su definición y la necesidad de concebirla también como un método. Entre lo aleatorio, el orden dota de sentido.

También lo escrito reconduce lo eterno hacia lo perdurable (Zambriano, 2019: 60) y se sugiere la necesidad de seguir un proceso. Es el recorrido trazado por la espiral que forma el cuaderno abierto sobre una moldura, un hueco hipnótico, potenciado por la pureza de los blancos, que evoca la profundidad de un ojo o un oído; la eficacia visual de lo básico, para encarnar, simbólicamente, lo que significa el aprendizaje, el conocimiento y el acto de escribir.

En una nota manuscrita apoyada sobre la tapa de una máquina de escribir podemos leer: «Porque solamente siendo a la vez pensamiento, imagen, ritmo y silencio parece que puede recuperar la palabra su inocencia perdida, y ser entonces pura acción, palabra creadora» (Zambriano, 2019: 71). Como las palabras poéticas, sujetas a un número y una medida, regladas en una composición, o aleatorias en su vagar nómada en busca de significados. Y si el propio pensamiento zambrianiano se sustenta expresivamente en paradosos, el aparente desconcierto entre lo manual y lo mecánico refiere el recorrido preciso. El procedimiento no pasa únicamente por lo mental. La gráfica manuscrita opera como síncodoque del ser que está pensando, escribiendo y creando. Y pasa el testigo al/a lector/a que debe implicarse porque forma parte inapelable de aquel. El sentido implicado no es únicamente el de la vista. Aunque el contraste entre el negro y el blanco —la hoja y la máquina, la letra sobre el papel— dota de gran valor a un recurso

plástico recur... el contacto de... Y de este mod... pues el ser esta... Y necesita tam... por la silueta... de una voz qu... articular deso... se materializa... sobre la necesi... como parte germ... elocuentes: «Y e... silencio. (...) La p... ser no acabado... descubririmiento... desde el silencio... lugar la revelaci... adelante la palab... En nuestras biogr... del vivir. El lap... Pantalón, el per... correspondencia... coincidencias, sin... cas, como el pr... cobran sentido... pañera de viajes... dirá la pensador... preciado. Como el... escrito, que es crea... con palabras. Este... se sustenta sobre... pájaros. Soñando el... de la palabra que... silencios» (Zambrianiano) el que venir a la vida...

plástico recurrente. Necesita también del tacto. Podemos sentir la textura del papel, el contacto de los dedos con el utensilio de escritura y con las teclas de la máquina. Y de este modo, se confirma lo inapellable de la conexión entre lo mental y lo corporal, pues el ser está en cuerpo y alma en aquello que crea.

Y necesita también del silencio. La palabra silencio se precipita en un orden estudiado por la silueta de un teléfono de otro tiempo, como si encarnara la materialidad de una voz que no podemos escuchar. ¿Seguirá la voz sonando al otro lado del articular descolgado? La bella contundencia de las letras parece negarlo. El silencio se materializa al nominarlo. La paradoja visual responde al sentir zambrano sobre la necesidad de este estado, en esencia creativo, para el acercamiento a la verdad, como parte germinal del conocimiento (Pozo, 2015: 1). Las palabras de la pensadora son elocuentes: «Y en esta breve aurora se siente el germinar lento de la palabra en el silencio. (...) La palabra y la libertad anteceden a la realidad extraña, disruptora ante el ser no acabado de despertar en lo humano» (1990: 26). La actividad creadora, el desde el silencio y la nada, estados de despojamiento alerta desde los que tiene lugar la revelación: «el silencio como la base inicial de donde podrá surgir más adelante la palabra creadora» (Formenti, 2005: 30).

En nuestras biografías, ciertos objetos y palabras se fijan en la memoria como testigos del vivir. El lapicero, el cuaderno de apuntes, el marcapáginas con la figura de Pantaleón, el personaje de la *Comedia del Arte*, el libro *Y así nos entendimos*, la correspondencia entre María Zambrano y Ramón Gaya, historias de amistades, coincidencias, afinidades, encuentros y pérdidas, asociaciones paradójicas y únicas, como el propio discurrir de los recuerdos, que, reunidas en una imagen, cobran sentido. Y la máquina de escribir con su maletín portátil, la compañía de viajes y exilios: «escribir es defender la soledad en que se está», dirá la pensadora, quien acompaña su peregrinar de un instrumento muy preciado. Como el universo que uno/a mismo/a debe forjarse, el pensamiento escrito, que es creativo y vivencial, toma la forma de un nido construido con palabras. Este es el objetivo. El frágil nido-armazón fabricado con palabras se sustenta sobre unas ramas finas pero firmes, siguiendo el ejemplo de los pájaros. Soñando el anhelo de Diótima de Mantinea: «criatura del sonido y de la voz, de la palabra que llega en un instante, y se va a visitar quizás otros nidos de silencios» (Zambrano, 1982: 108). Pasajero y perecedero, prefigura el germen desde el que venir a la vida: nacer, pero también el reposo en la muerte.

Como la escritura se manifiesta al poner negro sobre blanco, la fotografía revela el itinerario que media entre los extremos. Se hace la luz desde la oscuridad para impresionar la retina. La búsqueda de la verdad original zambranaiana, como ratifica Barthes en otro ámbito (1990: 144), encuentra su acomodo en la elección de este recurso. ¿Cómo crear entonces una imagen de/desde la nada? Llorenç Raich plantea una vía: «lo que hace única a una fotografía respecto de otra es el desprenderse, en un primer momento, de esos motivos para crear una obra en el sentido clásico de la página o el lienzo en blanco, vacíos de caracteres o de pinceladas» (2015: 39). La nada se presenta como un espacio monocromo de gran profundidad. La oscuridad solo ve lacerada su intensidad por un punto luminoso y un horizonte apenas sugerido por una atmósfera etérea. La hora del crepúsculo o de la aurora, y la indeterminación de la superficie, remiten a un paisaje. Pero también a una poética pintura abstracta. «No existe una imagen unívoca de la nada», argumenta Zambrano, «pero la vida humana tiene un sentir originario indiscernible en que no hay sensación. La sensación lo vence, lo hace retirarse a esas cavernas oscuras del sentido en que estaba mudo y ciego, y de las que solo se despierta cuando se trata no de cosas sino de la nada» (1989a: 124). Ubicarse en la nada supone situarse en una disposición de despojamiento absoluto, un estado ascético, de ausencia de la realidad, en el que esperar activamente, en el vacío y en silencio (Zambrano, 1990: 11). Raich encuentra similitudes entre el sentido místico de la negación y el proceso técnico de la fotografía, en el que se «registra visualmente la noche del sentido», referentes asimismo de las creaciones poético-filosóficas de María Zambrano y José Ángel Valente: «los motivos de la realidad se muestran justo en el momento en que parecen surgir de la oscuridad—de su noche oscura—para revelarse desde esa otra luz, la que muestra sin ver el todo, la que perfila nuevas formas de ver al negar los rasgos más definitorios de los motivos sin perder su identificación» (2015: 59-60).

En este sentido, presentamos la latencia en las impresiones fotográficas de Romero, como referencias de los estados de transformación vital. La luz acompaña semana-ticamente los procesos, desde la nada, el origen y la aurora, hasta la trascendencia, y recordamos las palabras de la autora: «El arte, como una de las acciones originarias que es el hombre, manifiesta este carácter auroral de su ser, este perenne estar-se amaneci-endo» (Zambrano, 2012: 147, cit. Murcia, 2009: 179). Los distintos planos de inmersión, posicionan ante la inmensidad de los elementos de la naturaleza. Las aguas «primigenias y maternales» (Gari, 2006: 163) y los cielos aurales imponentes participan de la categoría de lo sublime, quizás porque nuestra mirada mirada está

condicionada por la
camina por la
Friedrich, sino
movimiento, por
que nos sentimos
mirar simplemente
perseguimos, y
(1989: 126). Com
hasta que a lo
Y así como la au
mismo sol que es
de los surtidores
derrama para Da
en una, quemada
En *Algunos lug*
moradas: «Métod
en la oscuridad
terrestre habitar
en los inferos, el
el corazón se aban
En un nuevo crea
experiencias de
delata presencias
efecto envolvere
vuelta al útero
dad de la grand
quedar indiferen
atrás, foco de
arquitectura de
de la autora. Co
morada de
que parezca, un
verdaderamente
del hombre, lo
herida por donde
no dio la cara,
sorprende porque

condicionada por la construcción romántica del paisaje. En todo caso, el ser que camina por la orilla no contempla como lo hacen los personajes subyugados de Friedrich, sino que transita en comunión con el espacio natural, velado por el movimiento, porque su vida es «fluidez y confusión» (Mailhard, 1992: 25). Lo cierto es que nos sentimos impelidos a seguir la estela que traza el sentir de Zambrano: «Mas al mirar simplemente —al mirar para ver— tenemos el sentir de que nada es lo que perseguimos, y por ello se lanza la mente más allá de lo visible, halla la unidad» (1989: 126). Como encuentro vivencial con el mar, el horizonte resulta inalcanzable hasta que a lo lejos se avista tierra firme.

Y así como la aurora es fértil, porque «ella no muere, y da a luz, al fin y al cabo, al mismo sol que es la fuente de la vida. Ella, fuente de la fuente» (cit. en Garr, 2006: 164), de los surtidores fotografiados emana luz y vida, el agua que es el saber original que se derrama para Diótima (Zambrano, 1982: 107). Las imágenes contrastan el efecto velado en una, quemada por la intensidad de la luminosidad cegadora, con la nitidez de la otra. En *Algunos lugares de la pintura* describe gráficamente el distintivo carácter de estas moradas: «Método. Hay que dormirse arriba, en la luz. Hay que estar despierto abajo en la oscuridad intraterrestre, intracorporal de los diversos cuerpos que el hombre terrestre habita: el de la tierra, el del universo, el suyo propio. Allá en los profundos, en los interiores, el corazón vela, se desvela, se reencuende en sí mismo. Arriba, en la luz, el corazón se abandona, se entrega. Se recoge. Se aduerme al fin ya sin pena» (2012: 188).

En un nuevo cruce de caminos, en un discurrir intrincado de los tiempos, intuímos experiencias de vida en la Ciudad Eterna. La fotografía del Panteón desde el interior delata presencias. Imaginamos a la nómada Zambrano en Roma impresionada por el efecto envolvente de esta esfera cósmica-terrestre, pero también cobijada en una vuelta al útero materno, con la contradictoria sensación entre la espectacularidad de la grandiosidad teatral y la sensación cálida de sentirse renacida. No pudo quedar indiferente a la visión interior del óculo, el orificio que como un vórtice atrae, foco de luz y abismo, conexión y brecha abierta en la cúpula de una arquitectura de geometría y luz. Un gran oráculo, como la propia filosofía de la autora. Óculo-ventana- ojo-dintel-puerta, símbolo de paso, intermedio, morada de dioses y artistas. «Y así —afirma Zambrano— por paradójico que parezca, una obra de arte está más abierta al futuro cuanto más fiel y verdaderamente reitera su gesto inicial, porque lo inicial de las acciones esenciales del hombre, lo más humano del hombre, es ese abrir el futuro, ensanchar la herida por donde la luz irrumpe, la luz que revela y que conforma lo que aún no dio la cara, el misterio de las cosas» (2012: 147). La imagen de lo divino sorprende porque no se puede sustraer a lo humano.

No tenemos más que abrazar el silencio para escuchar los latidos de nuestro corazón. Lo hemos experimentado sobre todo en la quietud de la noche, a oscuras, cuando los ruidos se acallan, aunque el mundo siga palpitando. En aparente contradicción, el pulso se siente cuando la acción se aquieta, cuando llega el reposo.

Miro el corazón callejero que protagoniza una de las fotografías. Resulta explícita porque es evidente, por su realismo, la representación de este órgano vital en una pared desconchada. Es un corazón ejecutado con un gran cuidado anatómico. El deterioro deja ver los ladrillos, y conserva un dibujo de fondo de diseño poliedrico, realizado igualmente con sumo detenimiento, dignificando el muro como si de un revestimiento palacial renacentista se tratara. A un lado del corazón palpitante, y en una escala menor, el encuadre fotográfico recoge una cabeza escultórica de sabor clásico. La fotografía hace que ambos elementos inconexos, resultado de intervenciones pictóricas dispares, activen un diálogo con capas de significación sorprendentes.

En realidad, es fruto de un doble encuentro. Por un lado, el que se materializa deambulando por la ciudad, y por otro, el que se deriva de un pasear alerta, con los sentidos atentos y la mente burbujeante. El corazón es uno de los tropos recurrentes de Zambrano. «El símbolo y representación máxima de todas las entrañas de la vida», leemos en «La metáfora del corazón (fragmento)» (2019: 81-92). La autora da un gran valor a este órgano. La «visión del corazón» o «la visión por el corazón», de «ecos arcáicos, curiosidades, arqueologías», la «entidad más implacablemente condenada al destierro, más rápidamente expulsada del área visible de la vida culta», ha sido una forma de conocimiento denostada por la razón lumínica occidental, colocada al margen de «la luz intelectual». Emparentado con la llama ardiente, con la sangre y con la pesadumbre, posee una «luz propia que permite abrirse paso allí donde parecía no haber paso alguno», pero también tiene una vida secreta, en su condición de «oscura cavidad, de recinto hermético; viscera, entraña». Pues, como analiza Carmen Revilla (2005: 9), «ella pretende escuchar la voz de las entrañas; para sacar a la luz ese *logos* sumergido». Es lo que Sánchez Cuervo (2014: 57) denomina con un revelador oxímoron: «la escucha de silencios sonoros». Corazón, teléfono, pared, palabra... gritan sin estruendo. Volvemos a la fotografía para escuchar la voz de las entrañas. El corazón adquiere unas dimensiones colosales en ese primer plano, pero no es indiferente a la presencia de la cabeza clásica. El encuentro —¿fortuito?— entre ambos provoca una extrañeza

4 Esta asociación en La...
sagrado de la materia...
de múltiples hilos...
Caverna, nido, corazón...
en gozo del caminante...
si el correr se atiene...
bien está la huida...
bien está que la...
tiempos y espacios...
acorta las distancias...
no refleja la de...
como las estaciones...
La linealidad del...
por un pequeño...
su propio tiempo...
(...) Y la vida se...
venmos. El tiempo...
El tiempo que...
(...) Pero en ella...
en su corazón...
en el tiempo...
cambiante muy...
en el instante...
rompe las referen...
linealidad, es...
los conceptos...
Pero esta fotogra...
sobre el soporte...
Y es también...
permite la razón...
razón como...
icónica pero...

icónica pero por asociación remite al sentido metafórico que los atina: corazón y razón como formas enlazadas de conocimiento iluminado, que va más allá del que permite la razón.

Y es también referencia de la materia: las rugosidades dispares, las capas pintadas sobre el soporte, la carnalidad humana y lo pétreo escultórico.

Pero esta fotografía —junto con otras de la serie— lo es también del tiempo, otro de los conceptos centrales de la razón poética. Como el espacio, el tiempo adolece de linealidad, es discontinuo (Zambrano, 1989b: 115). Así lo captado por el objetivo rompe las referencias temporales para ofrecer momentos entreteljidos: lo que fueron en el instante —o los instantes— de ser pintados, y lo que son ahora, en una estabilidad cambiante muy frágil, hasta su desaparición futura. «Llegué entonces a respirar en el tiempo —narra Zambrano/Diótima—; respiraba el tiempo hasta entrarle en su corazón. Insensiblemente, me entraba en su corazón el dentro de la materia. (...) Pero en ella, en la más dura materia había sentido el latido oculto del tiempo. El tiempo que desciende, se extiende, y acalla sin desaparecer nunca de todo lo que vemos. El tiempo solamente amansado en la piedra, en el mármol. Todo respira. (...) Y la vida se abre allí donde algo comienza a latir desde sí mismo, a respirar en su propio tiempo, allí donde se dibuja un hueco, una caverna temporal creada por un pequeño corazón, un centro» (1982: 115).

La linealidad del tiempo también queda en entredicho en los lugares de tránsito, como las estaciones. La hora congelada en un reloj por el disparo de la cámara, ya no refleja la de cada uno de los momentos en que miramos la fotografía. El tren acorta las distancias fulminando la duración del viaje. El discutir vital marca tiempos y espacios de ida y vuelta, y vuelta a empezar. Dirá Zambrano (2019: 45): «Y bien está que la vida se nos precipite corriendo, en fuga del propio cosmos; bien está la huida del simple permanecer físico cayendo en los senos del tiempo, si el correr se atiene al cauce de la verdad. Entonces la angustia de pasar se transforma en gozo del caminante».

Caverna, nido, corazón, palabra, entraña y materia se hilvanan en una urdimbre de múltiples hilos. Es la labor que teje Zambrano por boca de Diótima: «Y el silencio se ahondaba aún más y se abría en sus adentros. Comienzan así a sentirse las puras vibraciones del corazón de los astros, de las plantas y de las bestias y del corazón sagrado de la materia» (1982: 117).

4 Esta asociación en Laurenzi, 1995: 117-122.

Un alma viajera pasa por reconciliarse con los lugares que se habitan y con los que se abandonan. Este proyecto a una espíritu viajeros. La ciudad como escenario de la historia, tal y como la concibe la autora (Revilla, 2005: 33-46), es un motivo recurrente. En «Un lugar de la palabra: Segovia» se precisa su condición: «un espacio abierto e íntimo donde quien en él habita se siente al par fuera y dentro», «un espacio cualitativo, sacralizado», dotado de «figura, rostro, fisonomía», «centro que une y enlaza», que «tiene algo de camino, de vía», «fronteriza siempre, transmisora», o «puerto y puerta ante la cual hay que depositar una ofrenda», en definitiva, «la metáfora que nos alberga, la metáfora en que vivimos» (Zambrano, 1994: 163-164, cit. en Revilla, 2005, pp. 36-37).

Las ciudades y paisajes que ofrecen material fotogrfable para el artista deslizan estas impresiones: Málaga, Madrid o Antequera (España), Nápoles, Roma y Verona (Italia), Glasgow, Isla de Buté, Mallaig o Cardross (Escocia). Y así, otros lugares que se irán sumando. Ciudades visitadas, transitadas y vividas que devuelven como espejo lo buscado o encontrado al azar. En todas ellas se ha dejado huella o una prenda, porque «a la larga, un espacio en el que la vida pueda dejar huella es tan fundamental para la supervivencia como el agua y el aire» (Zambrano, 1994:164, cit. en Revilla, 2005, pp. 40 y 44-45). Las huellas y prendas dejadas en los espacios fotogrfados deslizan ecos zambranianos. No podría ser de otra manera. Seguimos las experiencias vitales de la autora por lugares próximos a su biografía. Aunque no siempre. No se percibe, ni se respira, una ciudad igual a lo largo de toda la vida. Por ello, se podría decir que Romero le sigue los pasos, añadiendo a ese caminar el suyo que no se emprende en solitario. En su deambular no hay mitomanía, sino un respetuoso, curioso y emocionado ejercicio de búsquedas, reflexiones y encuentros; también de interrogantes. Significa su deseo de aprender y comprender. Ahora, esos lugares transitados por el artista, ya son otros. Son presentados como huellas y prendas particulares. Las huellas son sinónimos de marcas y señales, pero también de rastro y paso, estela, surco y camino, y hacen referencia a la memoria, a la evocación y al tiempo. Las prendas son avales o depósitos, y tienen que ver con la seducción y el entusiasmo que la acción de preñar brinda. «Este pasar no puede ser un simple atravesar, que la prenda reside ahí, en que no se pasa sin más por una ciudad y, si así es, no vale», dirá Zambrano (1994: 164).

Desde un tren a gran velocidad la visión del paisaje se vuelve borrosa, como a veces pasa con los recuerdos tamizados por el paso del tiempo. En el tránsito se ha

depositado una prenda que la cámara fija en la retina con la presencia de una pequeña iglesia. Es el lugar, la referencia de lo que permanece mientras nos movemos, la huella de los/las que han vivido o simplemente han pasado o pasarán por allí. Las imágenes, estática y en movimiento, se funden como fotograma cinematográfico, delatando el fino perfil que separa las artes con las que trabaja el autor. No en vano, «el desenfoque en la imagen —afirma Svetlana Boyn (2016)— es un error fotográfico, nostalgia por aquello que la fotografía no puede ser, una añoranza por el cine. Sin embargo, la fotografía no debe volverse tan parlanchina como el cine. La fotografía ofrece una narrativa elíptica sin finales felices. Sus breves potencialidades narrativas tal vez no podrán encontrar jamás guionistas y productores».

Biografías cruzadas. Inquieta se nos presenta Zambrano, por necesidad y/o por naturaleza, en la creencia de que tanto el pensar como el vivir deben vagar para realizarse, para dotarse de sentido. Por ello reclama el nomadismo de la palabra, entrecruzando los significados en múltiples direcciones —me vienen a la memoria los «conceptos viajeros» de Mike Bal—, para hacerlas re-surgir, re-significadas, poetizadas. Estaciones, puentes, puerta, sendero, serpiente, espiral, laberinto, iniciación, exilio y esperanza, conforman un vocabulario fotográfico que cuenta con un correlato vivencial de carácter filosófico y poético.

El transitar manobra vitalmente, marcado por el exilio, y se vincula, asimismo, con procesos interiores de auto-conocimiento. Los traslados vitales tienen que ver con la vivencia del exilio, prolongado y, en ocasiones, autoimpuesto. Mucho se ha escrito sobre lo que supuso esta experiencia para Zambrano, asimilada como una forma de vida en permanente zona de paso, liminal y germinal. Nos interesa ahora la definición que hace Antolín Sánchez (2014: 57): «En definitiva, la gran metáfora de un pensamiento náufrago y descentrado que busca en los márgenes del fracasado humanismo occidental la experiencia de un nuevo comienzo capaz de aunar el saber filosófico con el religioso y el poético». Distintas fotografías nos enfrentan a estos procesos y nos emplazan a pensarlos. El proceso interior lleva desde la iniciación a un destino. Y vuelta a empezar. El recorrido no es único, ni siquiera en línea recta. La bella alda de un portón centra la imagen para llamar la atención. Sonará al golpear la madera del portón. Aunque antes habría que descifrar el enigma que se ofrece después de tres intentos borrados: son versículos del Antiguo y del Nuevo Testamento que alguien ha escrito. Exigen que nos detengamos porque, en realidad, pasan desapercibidos, aunque podrían forma parte de un rito iniciático. Zambrano recordaba como el primer viaje trascendental

el vuelo en brazos de su padre para alcanzar el fruto de un limonero en el patio de su casa de Veléz-Málaga (Trenas, 2003: 144; Colinas, 2005). El destino se presenta indeciso, figurado en un pretil anguloso, irregular y estrecho, como prefiguración de la tragedia y de la incertidumbre.

Otros recorridos son circulares, ya que «todo se da inscrito en un movimiento circular, en círculos que se suceden cada vez más abiertos hasta que se llega allí donde ya no hay más que horizonte» (Zambrano, 1990: 13). Lo es el de la serpiente, que se desliza avanzando en escorzo, versión pétrea de la serpiente blanca, blanda y muy sufrida que se acerca a Diótima en sueños (Zambrano, 1982: 110). También la impresión ante el trayecto metafórico que no progresa porque avanza en línea recta, sino mediante vueltas recurrentes que cambian de nivel. En palabras de Zambrano (1989a, 52): «Y dando la vuelta en espiral, pregunta por el ser de las cosas, de las cosas que son, que tiene que ser por sí mismas aunque cambien, aunque haya metamorfosis, aunque haya movimiento incesante, instantes irrepetibles».

Todos ellos se presentan como elementos en los bordes, liminares en su condición de «no-lugares». Así percibimos a la persona junto al mar, cuyo amonimato universaliza el sentimiento o la situación del exilio como «la presencia de lo que siempre está ausente y por eso interpela hasta el punto de que su subjetividad consiste en ofrecerse como transparencia interruptora (...) Se ha desprendido de todo y hasta el firmamento parece haberse retirado de su alrededor, ha perdido las mediaciones que le vinculaban con su mundo y vive en la intemperie hasta el punto de «[n]o ser nadie», ni siquiera un «mendigo» (...). El exiliado camina así entre escombros» (Sanchez, 2014: 61); y vislumbramos el horizonte tras la estela dejada por una embarcación; nos perdemos en cielos infinitos; o sentimos la presencia recurrente del mar, con la contradictoria percepción de su inmensidad inabarcable y la oportunidad de comunicación, espacio de vida y muerte, secreto hallazgo de un final que a la vez puede ser origen, potencia transformadora de la realidad (Zambrano, 1982: 94). En la estación de ferrocarril se bifurca la esperanza de avanzar en línea recta o a partir de una red entrecruzada de posibilidades. Y el puente-pasarela une dos partes de la ciudad y al mismo tiempo marca un horizonte desde la posición en que observamos. También el sendero se abre entre una naturaleza abigarrada, de apariencia hostil, pero de gran belleza, en un claro en el bosque que conduce a un foco de luz, seña de que los caminos de la iluminación no son cómodos ni previsibles.

Sujetos y
En lugar de
do, despojado
humano? Pare
Atrás quedó el
de un paisaje
la naturaleza
a la Peña, que
humanos que
Y aquella le sig
hace así entr
1994: 174). Qu
fotográfico red
ahora camina
un tanto encu
Y la vertical
interrumpido p
«la inexistencia de
¿Cuándo comen
cuando se ha m
sentirse mirada,
ataleas de esc
visualmente con
mirada líquida en
de un gesto enérg
contrarrestado por
nos llegan las resp
de que el anciano
sino siempre un
parece ser la mejor
la Naturaleza y el

3 Así se presenta y se
6 En *Hacia un saber*
48-50).
7 Así titula la autora
sus eclipses» (1989a: 70)

En lugar de hijas de la tierra, nos sentimos huéspedes⁵. ¿Por qué si no el ser desnudo, despojado de toda referencia histórica, contempla la pena con forma de rostro humano? Parece reconocerla, y nosotros/as con él, pero está demasiado lejos. Atrás quedó el tiempo en que le sirvió de morada y de sepultura. En la sublimidad de un paisaje romántico resultaría insignificante, perdido en la inmensidad de la naturaleza desmesurada⁶. Pero este ser resulta imponente. Incluso interroga a la pena, que repite su fisonomía como un doble. Como harían los grupos humanos que la poblaron antes. Para adorarla, para temerla, para domarla. Y aquella le sigue interpellando en su búsqueda de trascendencia: «y la pena se hace así entraba materna, alma. El alma virginal de la palabra» (Zambrano, 1994: 174). Quizás esté contemplando, no el pasado, sino el futuro. El formato fotográfico redunda en la firmeza que asienta al ser en la tierra por la que ahora camina. «En esta necesidad de ir que el hombre experimenta, lo que late, un tanto encubierta, es su trascendencia», dirá Zambrano (1989a: 52). El horizonte y la vertical compensan la composición en un cuidado equilibrio levemente interrumpido por la estela que ha dejado un avión. En una imagen asistimos a «la inexistencia del pasado», «el nacimiento del presente» y «el maleficio del futuro»⁷.

«¿Cuándo comienza un hombre a sentirse ser sujeto? Cuando ha reflexionado, cuando se ha mirado a sí mismo. Mas lo primero en el ser humano no es mirar sino sentirse mirado, sin saber por quién ni cómo» (Zambrano, 1989a: 51). Desde sus atalayas de estatuas, las imágenes de la filosofía y la religión parecen conectar visualmente con quienes las contemplamos. La primera, sin dirección fija, con una mirada líquida en su naturaleza marmórea. La segunda, intimidatoria, acompañada de un gesto energético y terrible, blandiendo la espada como rayo fulminante solo contrarrestado por la bendición serena que se percibe en segundo plano. No nos llegan las respuestas porque permanecen alejadas de la vida. Y eso a pesar de que el anciano Sócrates se acompaña de la palabra: «no soy por primera vez sino siempre un hombre que no sigue más que la razón que en consideración parece ser la mejor». Como observa Zambrano (2019: 56): «Estos tres cuerpos Dios, la Naturaleza y el Hombre, van tejiendo con sus órbitas un drama».

5 Así se presenta y se siente Diótima de Mantinea (Zambrano, 1982: 107).

6 En *Hacia un saber del alma* Zambrano reflexiona sobre la poética romántica de lo sublime (2019: 48-50).

7 Así titula la autora tres de los apartados del capítulo «El absoluto y lo absoluto como 'dado': Sus eclipses» (1989a: 70-73).

Mallard (1992: 22-24) analiza esta inquietud del pensamiento de la filósofa en el contexto de la crítica al racionalismo occidental y la orfandad en que dejó al ser humano revestido de una máscara para encontrar una identidad; de ahí el objetivo de encontrar «al ser oculto, multiplicado en las apariencias». La instalación *Floating Heads* de la artista Sophie Cave categoriza, con una gran potencia visual, la variedad de emociones y los gestos faciales asociados a estas. La obra ofrece un repertorio sustancioso en relación al concepto de máscara y el vínculo con la tragedia grecolatina⁹. En *Algunos lugares de la pintura* leemos: «el personaje de tragedia, tras de haberse manifestado a gritos, tras de haberse expresado, baja a cumplir su sino. Y todos parecen enterrados vivos (...) Y es el hermetismo un silencio que sueña, silencio que hace sentir unas entrañas que gritan y que, bajo una losa, prosiguen la vida de su suplicio» (2012: 22). La diversidad es un punto clave en la elección fotográfica, pero también los puntos de vista múltiples que en la imagen fija se intuyen como formulaciones necesarias. Las máscaras-rostros de Cave aparecen en un primer plano sin posibilidad de escapatoria visual; su gestualidad desmesurada, potenciada por el blanco y negro de la imagen y el tratamiento de la luz, estalla ante nuestros ojos. La paradoja se cumple. Desde las entrañas, y a pesar de la insistencia, es el silencio lo único que se oye.

No son estos los únicos rostros y máscaras. Dos personajes interactúan en la penumbra de una cripta. La sorpresa serena de quien ha oído el susurro velado por la mano anuncia la revelación de un secreto, y, la inexpressividad de los rostros, la incompreensión de lo revelado. Estos modernos María y Gabriel, despojados de su identificación iconográfica, aparecen desdoblados como en un extraño juego de espejos. Una/o hablando a sí mismo, haciéndose preguntas, pasmado/a ante lo incomprendido. El sentido teatral de la luz resalta la aspereza del material y marca la rotundidad de la opacidad, tan insondable como el secreto.

Recordamos de nuevo las palabras de Zambrano en *Hacia un saber del alma*: «entre el yo y el fuera de la naturaleza se interpone lo que llamamos alma» (2019: 55-56). Pero el alma tiene otra consistencia, es «transparente, clara y profunda». Entre la opacidad y la transparencia, «hay que permitir a la claridad que circule, ella, en el sujeto, pues que solamente así el sujeto trascenderá, él mismo, encontrándose en una órbita» (1989a: 79). La imagen del alma, camuflada en el bosque por el recurso

⁹ María Zambrano hace referencia al origen etimológico del término persona, «prosopon» en griego, vinculado a la máscara, que era utilizada por los actores de la tragedia griega en relación con el personaje que interpretaban (2012: 192, nota 13).

fotográfico, es una figura de contornos reconocibles que se ha mimetizado con la naturaleza. La metáfora del bosque habitada por el alma recuerda que para Zambrano (1990: 11, 13): «El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar; (...) Es otro reino que un alma habita y guarda (...) Alguna figura en esta lejanía anda a punto de mostrarse al borde de la corporeidad, o más bien más allá de ella». Y advierte que necesitamos de una «visualidad» nueva para detectarla. Por eso, el alma vagando por el bosque, corporizada en la fotografía, parece preguntarse con Diótima: «¿dependía yo de mi alma? No; veo ahora que no. Bien pronto me fue arrebatada y llevada lejos. Ahora que me asiste, casi visible, lo sé» (1982: 112).

Entre estos estados posibles del individuo, la persona, el ser y el alma, se debate también la figura del delirio. De la transparencia se pasa a la opacidad, pues para pensadora el carácter de esta condición delirante es ambivalente, aunque necesaria para el cambio, como fronteras son los límites entre la lucidez y el desvarío, entre los éxtasis místicos y eróticos, la vigilia y el sueño, o el ensueño. La silueta delirante de un presidiario se debate entre el gesto enajenado y la ilusión de lo germinal en forma de paloma y pájaros. Lo que parece imposible se torna posible y un nuevo horizonte se vislumbra al fondo. Lo concibe Zambrano de esta forma: «el sujeto no se siente quieto, anda errabundo, en una paradójica movilidad. Como en sueños, se siente cercado, internado, extraño (...) De sentir extrañeza, sería de sí mismo (...) Esta hechizado. «Encantado» se dice en términos de felicidad. (...) Es la atemporalidad lo que le condena, como los sueños sin salida, habla de la locura» (1989a: 67-68). Pero los sueños y ensueños, asuntos centrales del pensamiento de la autora, propician también espacios fecundos y reveladores que subvierten la lógica de la razón y abren todo un universo de posibilidades creativas, o funcionan a veces como ejercicios catárticos con los que sacar afuera lo oculto. Ensimismarse, abismarse, serán consignas para la revelación. «Porque la historia de la criatura humana —piensa Zambrano— partiendo del horror del nacimiento es una lucha entre el desencanto y la esperanza, entre realidades posibles y ensueños imposibles, entre necesidad y delirio. Pero a veces es la razón la que delira» (2019: 144). En un primer plano, la cabeza durmiente de Jaume Plensa figura un totem, como símbolo icónico del individuo. Agigantada por la intención fotográfica, traspasa el encuadre para enfrentarnos con su simplicidad rotunda. Duermes y quizás sueña, con los sentidos alertas. Pues, como Zambrano apunta (1992), en la búsqueda de espacios más dúctiles, el sueño es un estado creador por excelencia. Zambrano/Diótima parece prefigurarla en su estado de revelación: «y hay nombres que quedan como figuras, como rostros del anonimato, las modulaciones figuradas que sobresalen de la

ondulación de la tierra, al modo de esos rostros gigantes, misteriosos, que surgen perfectamente modelados de una roca en una montaña; esas ciudades encantadas que surgen de un paisaje o en medio del desierto. Y algunos seres quieren hablar lo que callaron en vida, y otros ansían sedentamente rememorar lo que quedó bajo la luz de su memorable revelación, hablar desde su penumbra» (1982: 196).

Si el sueño es depósito y germen creador, soñar despiertos puede hacernos creer en realidades distorsionadas. De los afectos y los encuentros hemos transitado hasta los deseos. No tenemos más que mirar hacia arriba para que se cumplan. El ensueño conduce por caminos que se pretenderían inexpugnables a no ser por la posibilidad de desplegar la fantasía. Los límites son los de nuestra propia imaginación, los recuerdos y la memoria. Al elevar la mirada podremos descubrir una escalera que aun pendiente de un fino alero nos conducirá al cielo.

Belén Ruiz Garrido
Universidad de Málaga

de la
guras,
parece
mas
tudos
para
ónico
immer
entre
re el
mana
arse,
omo
m y
cian
ero
lo
sta
nte
se
vo
en
de
os
ra
la
te
():
n
,
a
s
a
:

- Barthes, Roland (1990), *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.
- Boym, Svetlana (2016), «Tecnología Nostálgica: Notas para un Manifiesto Off-Moderno», *Carne Negra. Fanzine, Pertinencias*, n.º 5. En <https://carnenegra.com/2016/09/03/manifiesto-off-moderno/>.
- Caballero Rodríguez, Beatriz (2020), «El papel del secreto en el concepto de arte de María Zambrano», *Aurora: Papeles del Seminario María Zambrano*, n.º 21, pp. 4-12.
- Chacón Fuertes, Pedro (2015), «La pintura como lugar de revelación en María Zambrano», *Aurora: Papeles del Seminario María Zambrano*, n.º 16, pp. 28-41.
- Colinas, Antonio (junio 2005), «Sobre la iniciación. Conversación con María Zambrano», *Prometeo*, n.º 70. En <https://ddooss.org/textos/entrevistas/>entrevista-a-maria-zambrano.
- Danés Ribas, Carmen (2004), «El vacío y la belleza (en *Algunos lugares de la pintura*, de M. Zambrano)», *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, n.º 6, pp. 153-156.
- Formenti Sabater, Anna (2005), «El Silencio; una ruta compartida entre María Zambrano y Ibn 'Arabi», *Aurora: Papeles del Seminario María Zambrano*, n.º 7, pp. 26-30.
- Gari, Blanca (2006), «María Zambrano y el lenguaje *De la Aurora*», en Ciríot, Victoria y Vega, Amador (eds.), *Mística y creación en el siglo XX. Tradición e innovación en la cultura europea*, Barcelona, Herder, pp. 157-176.
- Laurenzi, Elena (1995), *María Zambrano. Nacer por sí misma*, Madrid, Horas y Horas.
- Le Breton, David (2017), *Elogio del caminar*, Madrid, Siruela.
- Luquin Calvo, Andrea (2015), «Escritura y ciudad en María Zambrano: Reencuentro de una amistad perdida tras la derrota sufrida», *Lectora*, n.º 21, pp. 165-176.
- Maillard, Chantal (1992), *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*, Barcelona, Anthropos.

Moreno Sáenz, Zamb
 —(2019), *Maria
 Murcia Serran
 Maria
 Revilla Guzmán
 Claves
 Tiempo
 —(2005), *Entre
 Barcelona
 Sánchez Cuervo
 Aurora
 Sontag, Susan
 Trenas, Pilar
 Trenas,
 Duoda
 Zambrano, Alberto
 pp. 103-104
 —(1987), «A modo
 de la cultura
 —(1958, 1988), *Pen
 —(1989a), *Notas de****

- Moreno Sanz, Jesús (2009), *El logos oscuro: Tragedia, mística y filosofía en María Zambrano*. Obra completa, vol. I-IV, Madrid, Verbum.
- (2019), *María Zambrano. Mínima biografía*, Sevilla, La Isla de Siltola.
- Murcia Serrano, Inmaculada (2009), *La razón sumergida. El arte en el pensamiento de María Zambrano*, Luso-Española de Ediciones.
- Pozo, Marta del (2015), «La poética del silencio como centro gnóstico en María Zambrano y José Ángel Valente», *The Coastal Review*, vol. 3, Article 4, pp. 1-9.
- Raich Muñoz, Loreng (2015), *Fotografía y motivo poético*, Madrid, Casimiro.
- Revilla Guzmán, Carmen (1998), «Claves de la razón poética», en Revilla, Carmen (ed.), *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*, Madrid, Trotta.
- (2005), *Entre el alba y la aurora. Sobre la filosofía de María Zambrano*, Barcelona, Icaria.
- Sánchez Cuervo, Antolín (2014), «El exilio de María Zambrano y la política oculta», *Aurora: Papeles del Seminario María Zambrano*, n.º 15, pp. 56-62.
- Sontag, Susan (2006), *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara.
- Trenas, Pilar (2003), «Entrevista a María Zambrano (1904-1991), a cargo de Pilar Trenas, emitida en el programa Muy personal (1988) de Televisión Española», *Duoda. Revista de Estudios Feministas*, n.º 25, pp. 141-165.
- Zambrano Alarcón, María (1982), «Diotima de Mantinea», *Litoral*, t. 1, n.º 121-123, pp. 103-119.
- (1987), «A modo de autobiografía», *Antropos. Revista de documentación científica de la cultura*, n.º 70-71.
- (1958, 1988), *Persona y democracia: la historia sacrificial*, Barcelona, Anthropos.
- (1989a), *Notas de un método*, Madrid, Mondadori.

Con el fin de
de María Zambrano
poética mediana
Cada fotografía
bien te invita a
Las imágenes se
con la que se
hay en cada se
tú también entra
de la razón pod
Para comprobar
En ella encontra
sobre la pensador

— (1989b), *Delirio y destino (los veinte años de una española)*, Madrid, Mondadori.
— (1977, 1990), *Claros del bosque*, Barcelona, Seix-Barral.
— (1992), *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela.
— (1965, 1994), *España, sueño y verdad*, Madrid, Siruela.
— (1991, 2012), *Algunos lugares de la pintura*, ed. de Pedro Chacón, Madrid, Eutelequia.
— (1950, 2019), *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza.
— Varón González, Carlos (2020), «Nostalgia hacia la tierra: estética, emoción e historia en María Zambrano», *Aurora: Papeles del Seminario María Zambrano*, n.º. 21, pp. 80-92.