

Alberto Santamaría
Universidad de Salamanca

Las formas de la “realización” poética en María Zambrano*

Resumen

Este artículo se propone analizar el pensamiento poético de María Zambrano. A manera de introducción, traza un recorrido por algunas de las respuestas que ha recibido la pregunta por el lugar de la palabra poética en el contexto histórico europeo de mediados del siglo XX. Examina luego la forma en que Zambrano ha meditado sobre la relación entre filosofía y poesía en diversos escritos y, en un tercer momento, en su concepción del tiempo y la memoria. Por último, se detiene en el concepto de “realización”, que tuvo su origen en José Ortega y Gasset y que Zambrano hizo propio, reelaborándolo y convirtiéndolo en eje de la razón poética.

Palabras clave

Razón poética– Creación– Memoria – Tiempo – José Ortega y Gasset

The forms of poetic “realization” in Maria Zambrano

Abstract

This article aims to analyze the poetic thinking of María Zambrano. As an introduction, it reviews some of the answers that the question about the place of the poetic word has been given in the context of the mid-twentieth century in Europe. Then it examines the way in which Zambrano thinks the relationship between philosophy and poetry in many of her writings and focuses, thirdly, on her conception of time and memory. Finally, it discusses the concept of “realization”, which had its origins in José Ortega y Gasset and that Zambrano made her own by reworking it and by turning it into the central concept for poetic reason.

Keywords

Poetic reason- Creation- Memory – Time – José Ortega y Gasset

Recibido: 03/05/2018. Aprobado: 16/11/2018.

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación HAR2017-85392-P: “Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas: literatura, audiovisual, artes plásticas”, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad: Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia.

Entre 1933 y, aproximadamente, 1951 hallamos un elevado número de trabajos acerca de una cuestión que parece tornarse central para una serie de intelectuales en la primera mitad del siglo XX: ¿cuál es el papel del poeta en las transformaciones históricas del momento? O dicho de otra forma: ¿cuál es *su* lugar? En algunos casos esta pregunta no encierra una respuesta clara, en otros casos ni siquiera se plantea de este modo, pero no deja de ser esta una cuestión recurrente para un amplio número de pensadores. Así, entre el auge de los fascismos en Europa y los primeros años tras el final de la Segunda Guerra Mundial, es posible rastrear esta cuestión enfocada desde diversas posiciones. ¿Dónde situar la palabra poética en el nuevo orden intelectual del siglo XX que, a su vez, se enmarca en un nuevo orden mundial? Las respuestas pueden diferir notablemente.

Antes de introducirnos en el pensamiento de María Zambrano, haremos un breve recorrido por algunas (y solo algunas) de las formas en las que este problema fue abordado por determinados intelectuales en el periodo arriba señalado. Esto ocupará la primera parte de este trabajo. Este acercamiento histórico nos permitirá entender mejor el lugar (y la fuerza) del pensamiento zambraniano, que trataremos de amplificar, para concluir, a través de un concepto apenas tratado en los trabajos acerca de Zambrano. Me refiero al concepto de “realización”, de origen orteguiano, que ella reconstruye y reconfigura hasta hacerlo propio.

1. LA PREGUNTA POR EL LUGAR DEL POETA

En 1946 Martin Heidegger publica un breve trabajo titulado “¿Y para qué poetas?”. Un año después, Witold Gombrowicz pronuncia su conocida conferencia *Contra la poesía. Contra los poetas*. La distancia entre ambos es importante e irreconciliable. Nada hay que pueda conectar al filósofo alemán con el escritor polaco. Sin embargo, a pesar de las notables distancias, hay un rumor común, un horizonte compartido. Ese horizonte puede resumirse a través de la pregunta por el lugar del poeta en una sociedad sacudida por diferentes tragedias provocadas por el propio ser humano.

Heidegger inicia su texto con el verso que da título a su trabajo: “¿Y para qué poetas en tiempos de penuria?”. Este verso es del poeta alemán Friedrich Hölderlin, y forma parte del poema “Pan y vino”. Heidegger siente especial interés por este poeta en tanto que poeta capaz de guiar la mirada de un pueblo en la búsqueda de un origen perdido, de desvelar lo que ha permanecido oculto tras la huida de los dioses. Para Heidegger, en medio de las ruinas que asolan Alemania, los poetas son piezas necesarias para la reconstrucción en tanto que pueden ser quienes preparen la venida de los dioses, cuya ausencia hace que vivamos tiempos de penuria. Así Heidegger responde a la pregunta que da título a su texto:

los tiempos no son solo de penuria por el hecho de que haya muerto Dios, sino porque los mortales ni siquiera conocen bien su propia mortalidad ni están capacitados para ello. Los mortales no son dueños de su esencia. (Heidegger 1998: 203)

Más aún, son tiempos de tan profunda penuria que “[el ser humano] ya no es capaz de sentir la falta de Dios como una falta” (Heidegger 1998: 199). Por lo tanto, para Heidegger el poeta tenía el carácter de un expedicionario espiritual que desciende a los abismos en busca de la huella de los dioses huidos. En este sentido, considera que los poetas (donde la metafísica y la creación se anudan) son aquellos que se arriesgan, ya que descienden en busca del ser para iluminar la oscuridad en la que viven los mortales.

La posición de Gombrowicz en *Contra la poesía. Contra los poetas* de Witold es diametralmente opuesta y, desde el inicio, podemos leer en ella una respuesta al universo Heidegger:

La más seria dificultad de orden personal y social que debe afrontar el poeta proviene de que él, considerándose superior como sacerdote de la poesía, se dirige a sus oyentes desde más arriba; pero los oyentes no siempre reconocen su derecho a la superioridad y no quieren oírlo desde abajo. Cuanto más aumenta el número de personas que ponen en duda el valor de los poemas y faltan el respeto al culto, tanto más delicada y cercana al ridículo se vuelve la actitud del poeta. (Gombrowicz 2006: 19)

Para el escritor polaco, el lugar que hasta ese momento ha tenido el poeta en el orden social, al menos como referencia espiritual, necesita ser revisado y transformado. La poesía, considera Gombrowicz, ha perdido su sentido en medio de las grandes tragedias del siglo XX, a las que no ha sabido dar respuesta. En ese sentido, su tesis inicial es esta: “los versos no gustan a casi nadie, el mundo de la poesía es un mundo ficticio y falsificado” (*ibid.*, 12). Y añade:

parecerá [esta tesis] desesperadamente infantil; y, sin embargo, confieso que los versos no me gustan y hasta me aburren un poco. Lo interesante es que no soy un ignorante en absoluto en cuestiones artísticas ni tampoco me falta sensibilidad poética; y cuando la poesía aparece mezclada con otros elementos, más crudos y prosaicos [...] tiemblo como cualquier mortal. (*Ibid.*, 16).

Y concluye así su tesis:

lo que difícilmente aguanta mi naturaleza es el extracto farmacéutico y depurado de la poesía que se llama “poesía pura” y, sobre todo, cuando aparece versificada. (*Ibid.*, 13)

Gombrowicz no concede un lugar especial al poeta. La suya es, en efecto, otra forma de afrontar esa preocupación generacional por la posición desde la cual habla el poeta. Este, en la perspectiva de Gombrowicz, debería situarse horizontalmente, justo entre las cosas y el resto de la humanidad, como uno más que busca comunicarse, y no en esa posición salvífica y superior en la que lo sitúa Heidegger. Escribe al respecto:

Si no queremos que la cultura pierda toda su relación con el ser humano, deberíamos de vez en cuando interrumpir nuestros laboriosos ejercicios para averiguar si lo que producimos nos expresa o no. (*Ibid.*, 32)

He aquí otra forma de responder: la única poesía viable es la que trate de reconstruir el vínculo entre nosotros, entre los seres humanos. Ese es su sentido y el lugar que ha de ocupar el poeta.

Son estas dos posiciones radicalmente opuestas pero que ponen en escena una problemática real en plena postguerra. El asunto:

¿dónde colocar al poeta en la nueva sociedad que se construye sobre las ruinas del racionalismo? En este contexto, unos años más tarde, encontramos a Theodor W. Adorno. En 1951 tenemos la más conocida y malinterpretada afirmación del filósofo. Me refiero a esa frase sacada de contexto hasta la extenuación, y que dice así: “escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie” (Adorno 1962: 29). El afán reduccionista y ciertamente fabulador de la cultura occidental ha llevado a convertir esta frase en “la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz”. Adorno en ningún momento rechaza la poesía, es más, uno de sus textos de esa misma época titulado “Poesía lírica y sociedad” es todo un manifiesto acerca de las posibilidades de relación entre poesía y sociedad. En cualquier caso, a lo que se refiere Adorno es a que no es posible seguir escribiendo poesía con la mentalidad cultural anterior a Auschwitz. Adorno lo desarrolla del siguiente modo en *Dialéctica negativa*:

Quien defiende la conservación de la cultura, radicalmente culpable y gastada, se convierte en cómplice; quien la rehúsa fomenta inmediatamente la barbarie que la cultura reveló ser. Ni siquiera el silencio libera de ese círculo [...]. (Adorno 2005: 72)

Ese *estar atrapado* que delatan las palabras de Adorno escenifica de nuevo el problema mayor que acosa a todos estos autores. ¿Cuál es el lugar del poeta? Frente al lugar salvífico donde lo coloca Heidegger, o el periférico de la apuesta de Gombrowicz, Adorno observa al poeta como *sujeto atrapado*.

Esta es solo una pequeña muestra (obviamente reducida) de un problema mucho mayor que podría servir para una investigación más amplia. La cantidad de textos referentes a ese lugar del poeta

y del poema es interminable. En cualquier caso, vistos estos ejemplos, es fácilmente entendible que el asunto pueda leerse de este modo: ¿cómo escribir poesía *ahora*? Si en lugar de a filósofos recurrimos a poetas hallamos una radicalidad (pero también una angustia) mayor. Sin ir más lejos, T. S. Eliot en 1942, justo tras la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, escribe:

en medio de lo que ahora ocurre resulta difícil, cuando te sientas ante la mesa, sentir la confianza de que todas esas mañanas jugando con palabras y ritmos constituyen una actividad justificada, especialmente porque jamás puedes estar seguro de que no tendrás que borrarlo todo de principio a fin. (Gardner 1978: 21)

La situación que se produce al reflexionar sobre el *escribir-ahora* implica preguntarse no sobre el *¿qué es escribir?*, algo más bien inane y fuera de contexto, sino llevar a cabo una pregunta de mayor complejidad: *¿qué escribir?* o mejor *¿por qué se escribe?* A esto es a lo que Wallace Stevens, el mismo año 1942, llamaba *presión de la realidad*. Stevens lo define como una violencia que afecta a todo lo que está vivo y que obliga al poeta a vivir en un perpetuo equilibrio entre el lenguaje y el *ahora*, entre la palabra y la realidad. En 1942, Stevens hablará de *nuevo romanticismo* para explicar su lugar. Escribía lo siguiente del poeta romántico *ahora*:

Sucede que es alguien que aún vive en una torre de marfil, pero que insiste en que la vida sería intolerable si no fuera por el hecho de que, desde lo alto de esa torre, posee una vista excepcional de los vertederos públicos y los letreros luminosos de las Salsas Snider, del Jabón Ivory y de los coches Chevrolet; es un ermitaño que vive solo, en compañía del sol y de las estrellas, pero que reclama que le sirvan el infecto periódico. (Stevens 1990: 214)

Este breve resumen, que trata de abarcar posiciones distantes, nos lleva a suponer que, en este marco temporal que abarca de 1933 a 1951, la pregunta por el acto de escribir poesía en un mundo en pleno cambio se torna fundamental, al menos para los intelectuales del momento.

2. FILOSOFÍA Y POESÍA

Sobre este horizonte de interpretación me gustaría leer a María Zambrano, quien puede ser perfectamente situada en este espacio de preocupación generacional en torno al lugar del poeta y del poema. Zambrano muy pronto, en 1934, comienza a interrogarse por este problema. En el texto titulado “Por qué se escribe” aborda la cuestión radical aquí señalada. Es interesante el título. No se pregunta “Por qué escribir” o “Por qué la escritura”, sino “Por qué *se* escribe”. Ese *se* es radicalmente impersonal, por un lado, pero por otro lado sirve para destacar el problema de fondo: se escribe con un fin. Al inicio del artículo señala:

Escribir es defender la soledad en la que se está; es una acción que brota desde un aislamiento efectivo, pero de un aislamiento comunicable, en que, precisamente, por la lejanía de toda cosa concreta se hace posible un descubrimiento de relaciones entre ellas. (Zambrano 2004: 35)

La escritura implicaría, por un lado, un *aislamiento*, un retraerse o un descender a lo profundo, y, por otro lado, una apertura, es decir, un mostrar ese camino trazado por la escritura. En este sentido, Zambrano apostaría por una *soledad comunicable* o una *soledad puesta en común* que estará presente a lo largo de toda su trayectoria filosófica. Esta es la lectura por la que opta Zambrano en 1934. Así leemos: “El escritor sale de su soledad a comunicar

el secreto. Luego ya no es el secreto mismo conocido por él lo que le colma, puesto que necesita comunicarle”, y más adelante añade: “Como quien lanza una bomba, el escritor arroja fuera de sí, de su mundo y por tanto, de su ambiente controlable, el secreto hallado” (*ibid.*, 39). Por todo ello, para Zambrano, en 1934, escribir es *escribirse*, hacer visible un secreto que solo es posible a través del lenguaje, en busca de una “comunidad espiritual” (*ibid.*, 43).

Cinco años después, en 1939, se centra en un problema de mayor complejidad: ¿por qué se escribe poesía y cuál es su lugar frente a la filosofía? En esos cinco años muchas cosas han sucedido a nivel personal y a nivel político. Bajo una marcada conciencia de derrota, en 1939, ya en el exilio, publica dos libros en los cuales el problema del lugar de la poesía es central: *Poesía y pensamiento en la vida española* y *Filosofía y poesía*. Ambos son libros que, a pesar de las diferencias tanto de estilo como de contenido, reflejan una preocupación común y generacional acerca del espacio que ha de ocupar la poesía y la voz del poeta. El primero de ellos concluye con una declaración de intenciones:

La continuidad de España se ha expresado por la poesía, sin que nadie pueda ya impedirlo, pero se ha expresado igualmente por la sangre. Y la sangre también tiene su universalidad. Mas sin la palabra no sería comprendida. (Zambrano 2015: 656)

Tras estas palabras de cierre, si nos fijamos en un libro clave como es *Filosofía y poesía*, podremos comprender a la perfección cómo su perspectiva encaja sin problemas dentro de un contexto europeo donde este asunto es central. La poesía no es solo una cuestión del poeta en cuanto sujeto sino, por encima de ello, la

producción de una nueva realidad sensible, de una nueva comunidad sensible dentro de una conciencia común de derrota. Ahí está la misión del poeta en un periodo de derrota y de permanente crisis: hacer de la poesía un nuevo *lugar* para acceder a la realidad oculta. Ella misma describe este libro, *Filosofía y poesía*, como escrito “después de la derrota” (*ibid.*, 684), y donde la derrota y la búsqueda de un nuevo espacio sensible para el sujeto se torna central. No es este un libro fácil de sintetizar o resumir. Lo que sí podemos señalar es que en Zambrano existe la conciencia de un *fracaso*, concepto este que nos serviría para entender en general todo el proyecto zambraniano. Fracaso que se experimenta en las sucesivas *distancias* que ella describe: la palabra y el lenguaje, lo sagrado y lo divino, la poesía y la filosofía, etc.

En este contexto de distancias, el lenguaje es la muestra del fracaso del hombre por descubrirse a sí mismo su propio ser. Sin embargo, en este fracasar, la poesía puede abrir caminos que la filosofía se ha negado a sí misma. Por lo tanto, el objetivo de Zambrano es señalar cómo la poesía puede (y debe) ser el camino a través del cual el hombre descubra el centro, el ser, la entraña, el punto de partida que hace que todo se sostenga. Leamos a Zambrano:

Poesía y pensamiento se nos aparecen como dos formas insuficientes, y se nos antojan dos mitades del hombre: el filósofo y el poeta. No se encuentra el hombre entero en la filosofía; no se encuentra la totalidad de lo humano en la poesía. En la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía, al hombre en su historia universal, en su querer ser. La poesía es encuentro, don, hallazgo por la gracia. La filosofía busca, requerimiento guiado por un método. (*Ibid.*, 687)

Es en este contexto en el que Zambrano *descubre* que la poesía conlleva también una forma de conocimiento. Hablaríamos de un componente poético que todo pensamiento lleva dentro de sí. No obstante, más allá de una idea de fusión de géneros, poesía + filosofía (proyecto romántico en el fondo), considero que es más certero señalar que su objetivo es otro. A mi juicio su objetivo sería abrir la posibilidad a una *nueva sensibilidad histórica* dentro de la cual surja, o aparezca, una *escritura* capaz de hacer visible su tarea radical y originaria: mostrar el centro, el ser, el lugar del que todo brota. La razón poética tendría así la finalidad de apertura de una nueva sensibilidad. En el contexto del pensamiento europeo antes mencionado, la aportación de Zambrano vendrá por este camino, lo que hace que su postura sea altamente original.¹

¹ Llegado a este punto me permitiré hacer un inciso y reflexionar sobre la posible influencia de Heidegger en este pensamiento zambraniano. Las conexiones pueden ser obvias: pensar lo impensado, la apertura, la poesía como territorio de recuperación de un nuevo pensar, etc. Sin embargo las distancias son de *finalidad*. En Heidegger, no podemos dejar de lado (y esto es quizá lo que hay en el hecho de que Zambrano no lo cite demasiado, como destaca Ana Bundgaard) que en el filósofo alemán se esconde un impulso político nacionalsocialista. La poesía es la poesía del pueblo *alemán*, un deseo de búsqueda de esa herencia de lo originario griego en la poesía de Hölderlin, por ejemplo. Hay en Heidegger, como destaca Philippe Lacoue-Labarthe (2002), un marcado nacionalesteticismo que late bajo su búsqueda de esa poesía originaria. La ensoñación griega de Heidegger se vincula con su deseo de ver en la poesía de Hölderlin el renacer originario de una cultura que fuese capaz de desvelar el ser. Es cierto que Heidegger repudió en 1934 (no en 1933) el racismo hitleriano, pero lo hizo porque él entendía que la esencia de Alemania no residía en lo biológico/racial sino en una especie de don originario. En *Introducción a la metafísica* lo deja claro: “Lo que hoy se ofrece [...] en todas partes como filosofía del nacionalsocialismo, pero que no tiene absolutamente nada que ver con la verdad interior y la magnitud de este movimiento (a saber, con el encuentro entre la técnica planetariamente determinada y el hombre contemporáneo), pesca en las aguas turbias de los “valores y las totalidades” (Heidegger 1999: 179). Heidegger trata de

Por un lado, al hablar de razón poética, hemos de tener en cuenta que Zambrano no trata de llevar a cabo el análisis detallado de los vínculos históricos entre poesía y filosofía. Pero por otro lado, tampoco apuesta por un análisis cuantitativo acerca de cuánto de pensamiento o de poesía debe darse, como si la razón poética fuese algo así como un producto químico compuesto de dos líquidos diferentes. A diferencia de estas opciones considero que su intención es la de abrir a través del lenguaje la posibilidad de una *nueva sensibilidad* que permita el surgimiento de un pensar alejado de rígidos sistemas. De este modo, poesía y pensamiento se convertirían en piezas móviles y variables al servicio de la palabra. Zambrano necesita crear, en efecto, un pensamiento que tenga por finalidad la apertura de una sensibilidad histórica diferente que tendría al poeta (o el acto de poetizar) como eje. Este es un pensamiento que Zambrano puede recoger de Ortega pero que ella desarrolla fuera del camino orteguiano.

Antes de centrarse en un tema como la relación poesía-pensamiento, Zambrano había observado el problema de esa nueva sensibilidad en un libro como *Horizonte del liberalismo*. Allí, al referirse a la visión de una Europa en crisis, señala que solo un cambio de sensibilidad podrá abrir posibilidades históricas nuevas. Escribe:

hallar esa *verdad interior* del nacionalsocialismo que es en el fondo ir a la búsqueda de un origen, un ser, cuya finalidad es legitimar un dominio. En este proyecto, la poesía de Hölderlin juega un papel clave para Heidegger. Los poetas, como veíamos al inicio, tienen la finalidad de descender para ofrecer a los mortales el camino de un dios que ha de llegar. En este sentido considero que si bien es fácilmente visible a nivel superficial una influencia de Heidegger en Zambrano, me parece que esta influencia se enturbia y falla en el momento en el que enfrentamos sus ideas acerca del arte y de la poesía con el horizonte histórico y político desde el cual fueron escritas sus respectivas obras.

Y es que cuando el mundo está en crisis y el horizonte que la inteligencia otea aparece ennegrecido de inminentes peligros; cuando la razón estéril se retira, reseca de luchar sin resultado y la sensibilidad quebrada solo recoge el fragmento, el detalle, nos queda solo una vía de esperanza: el sentimiento, el amor, que, repitiendo el milagro, vuelva a crear el mundo. (*Ibid.*, 104).

Ese texto final de *Horizonte del liberalismo* (que suele desvincularse de libros como *Filosofía y poesía*) adquiere fuerza si lo conectamos con toda su trayectoria posterior. En este primer libro recoge, aunque sea en semilla, su apuesta por la salida de la derrota a través de la creación de una nueva sensibilidad que brote de la experiencia individual y que trate de trascender esa misma experiencia. Y para Zambrano, poco tiempo después, será el poeta quien posea la forma de vislumbrar esa nueva sensibilidad entendida como un acto *nueva creación del mundo*.

Ahora bien, antes de continuar es necesario plantearse la siguiente pregunta: ¿de qué poeta nos habla Zambrano? Me parece sumamente acertada la apreciación a este respecto realizada por Ana Bundgaard, que refuerza nuestra idea. Según su perspectiva este “poeta”, mencionado por Zambrano en sus trabajos acerca de la poesía y de la filosofía, es una abstracción. En cierto modo podríamos comprender esta figura una metáfora. Una metáfora con la capacidad designar al sujeto creador de una metafísica futura que habría de superar y reformar en sus raíces la metafísica clásica, la moderna y la que era contemporánea a Zambrano misma. De ahí que en la figura del “poeta”, antípoda del filósofo, Zambrano remita tanto a sí misma, como creadora de un nuevo método de aprehensión de la realidad, el rancio-poético, como a aquellos iniciados que alcancen a seguirla en su propio pensamiento. Poeta será, pues, el “nuevo” filósofo que esté en condi-

ciones de sobrepasar la “violencia” de la metafísica clásica y el “espíritu voluntarista de la metafísica moderna” (Bundgaard 2000: 216).

Si leemos detenidamente, observamos que el poeta del que habla Zambrano más que de un sujeto concreto, radicado en algún lugar, es la personificación de una sensibilidad diferente, es una posibilidad, es incluso una alegoría. Ahora bien, al mismo tiempo, no podemos dejar de lado que Zambrano tiene y tendrá algunos nombres en su cabeza mientras escribe. En ese límite entre la posibilidad y la realidad tendrá lugar la apuesta de Zambrano. La poesía, por tanto, es ese lugar desde el cual es posible vislumbrar un territorio que designa *otro lugar*. Cioran supo verlo: “todo en María Zambrano desemboca en otra cosa, todo conlleva su *otro* lugar, todo” (Cioran 1983: 100). He ahí el sentido de la poesía y del poeta. El poeta no pregunta, no comienza con una interrogación, ya que toda pregunta presupone una separación, una imposible unidad. La propia Zambrano escribe:

la filosofía se inicia del modo más antipoético por una pregunta. La poesía lo hará siempre por una respuesta a una pregunta no formulada. [...] Toda pregunta indica la pérdida de una intimidad o el extinguirse de una adoración” (Zambrano 2007: 100).

Este es el motivo por el cual, para Zambrano, y resumiendo mucho, la poesía está directamente vinculada con el lenguaje sagrado. Esta idea es recurrente en varios de sus escritos. Lo sagrado es entendido como el recinto que indica la posibilidad de que *existan las cosas*, “la nada que precedió a la creación” (Zambrano 1989: 123). En *El hombre y lo divino*, por ejemplo, señala que “la realidad es lo sagrado y solo lo sagrado la tiene y la otorga”

(Zambrano 2014: 114). Lo sagrado entendido, pues, como el vacío originario que define una unidad perdida. Unidad que nada tiene que ver con un orden disciplinar o jerárquico propio de las religiones organizadas. La unidad que se halla en ese centro originario es una unidad que reúne lo dispar, de ahí su carácter sagrado; unidad donde todo permanece conectado. Un Todo en que lo diverso con-fluye, en el sentido de que fluye en comunidad. Sería en el acto de despertar, ese momento de súbita lucidez, donde se nos mostraría el centro, la unidad. Este es sin duda un pensamiento de corte romántico, pero si nos fijamos bien, se trataría quizá de una visión que nace del pensamiento de Spinoza, así como de la tradición mística. Zambrano considera que ningún tema vive separado de los demás, que todo es fragmento de un orden, de una órbita que ininterrumpidamente se recorre y que solamente se mostraría entera si su centro se manifestase.

El poeta, pues, entendido como sujeto portador y creador de una *nueva sensibilidad*, debería ser quien abriera el misterio ya que el misterio no puede definirse en función de conceptos racionales, sino que es únicamente abordable y comprensible a través de un conocimiento poético alejado del camino trazado por la razón discursiva. Por este motivo señala:

[toda] poesía tendrá o buscará tener [...] algo de este lenguaje sagrado autónomo y querrá realizar algo anterior al pensamiento y que el pensamiento, cuando se da a correr discursivamente tan solo y solo, no podrá cumplir (Zambrano 2012: 68).

Pero, ¿cómo salir de esta razón discursiva? ¿Cómo tocar ese misterio que nos habita y que nos une con ese centro?

3. ORIGEN, MEMORIA, SUEÑO

Es, en efecto, la palabra poética la que invita, según Zambrano, a descender a las zonas oscuras, a las tinieblas, en una especie de viaje contraplatónico en el cual, en lugar de salir de la caverna hacia la luz, se buscase descender al fondo, a los infiernos del alma en busca de esa unidad perdida. Acerca de ello habla en un texto de 1944, titulado “La destrucción de las formas”:

Todo da a entender que busca algo dejado atrás y que quiere adentrarse en algún secreto lugar, como si buscara la placenta de donde saliera un día, para ser de nuevo engendrado. Abandona el mundo donde tenía que ser hombre entero, y sostener una idealidad; se muestra reacio a vivir a la luz del día, que es la luz de la razón, de esa razón que puso orden una vez en la realidad pavorosa. Busca el lugar oscuro, la caverna de donde saliera para en ella hundirse de momento. (Zambrano 2012: 29)²

Es en este marco en el que Zambrano trata de descifrar el *riesgo* de caminar hacia los infiernos, que años después describirá en un libro como *Claros del bosque*. Ese riesgo, a mi juicio, tiene que ver con la necesaria visión de que el lugar del poeta/poema es un lugar sin tiempo. El primer paso en ese camino hacia lo que denominamos nueva sensibilidad sería liberarse del tiempo tal y como usualmente lo entendemos. Es decir: el tiempo entendido como aquello que nos somete según sus propias funciones políti-

² Esta imagen también la hallamos en *Filosofía y poesía*: “No solo se conforma [el poeta] con las sombras de la pared cavernaria, sino que, sobrepasando su condena, crea sombras nuevas, y llega hasta a hablar de ellas y con ellas. Traiciona la razón usando su vehículo, la palabra, para dejar que or ella hablen las sombras, para hacer de ellas la forma del delirio” (Zambrano 2015: 703).

cas o laborales, sostenido por el discurso normalizado de la rutina.

Liberarse del tiempo sería algo que vendría de la mano del poeta entendido como alegoría del acto creador. En efecto, el descenso y el despertar que el poeta realiza a través del lenguaje es un descenso que implica la fractura de toda concepción causal del tiempo. La atemporalidad es clave en el esquema racio-poético de Zambrano. Escribe: “la poesía no es sino la huella de esa forma de lenguaje que es propia de otro tiempo y de otra vida” (Zambrano 2007: 72). Otro tiempo y otra vida que apuntan en realidad hacia ese espacio sagrado que busca el poeta. Añade: “porque este desorden era el fragmento de lo sagrado, la huella preciosa a descifrar. Y esta palabra activa está al comienzo del lenguaje. Después el tiempo se introdujo escindiéndola” (*ibid.*).

La idea de tiempo que solemos utilizar conlleva un impulso disciplinar, casi militar, que hace imposible que tomemos conciencia del fracaso que ese tiempo implica. Dicho fracaso conlleva la imposibilidad de observar la verdad, la imposibilidad del ser entendido como núcleo sagrado del que todo parte. Así la poesía se acerca a la memoria con el objetivo de rescatar esa realidad perdida. El poeta es aquel que recuerda, a través del lenguaje, el origen. La palabra del poeta difiere de la palabra habitual en que la palabra del poeta está cargada de un tiempo diferente, es una palabra liberada del decir rutinario, es una palabra que ha escapado de la disciplina militar del diccionario. Por ello Zambrano escribe: “todos los poemas verdaderos de la poesía serían rememoraciones, intentos de captura, no por la razón, sino por la memoria” (*ibid.*, 73). Más allá de eso, “la poesía se acerca esta realización del tiempo perdido” (*ibid.*, 74).

Más adelante volveremos sobre el concepto de *realización* que me parece capital para entender el proyecto de Zambrano. Ahora nos centraremos en la conexión atemporalidad-memoria. En *Notas de un método* escribe: “El recordar viene así a ser siempre un desnacerse el sujeto para ir a recoger lo que nació en él y en torno suyo y viéndolo, devolverlo, si le es posible, a la nada, o para rescatarlo de su oscuridad inicial y prestarle ocasión de que renazca de otro modo ya en el campo de la visión” (Zambrano 1989: 81). El problema reside en el momento en el cual la memoria cede su lugar a la conciencia, la cual ordena el pasado como un discurso cerrado. En este sentido, Zambrano distingue entre *recordar-memoria* y *recorrer el pasado*. Ambos son ejercicios excluyentes ya que hacen referencia a tiempos diferentes.

Para Zambrano, el poeta hace del recuerdo la posibilidad de traer al presente y al lenguaje del poema un pasado que trata de hacer transparente la experiencia del viaje y del origen. El poeta recuerda con el objetivo de deshacer el tiempo, no con el objetivo de encadenar causalmente una historia. El poeta es enemigo irreconciliable del historicismo. El poeta trae del recuerdo su pasado para iluminarlo, para hacerlo vivir. Es el caso de poetas capaces de abrir espacios a una nueva sensibilidad, tales como Rimbaud, o Lorca. Ella misma lo describe:

El remitirse enteramente a la conciencia, tal como lo viene haciendo, y cada vez con mayor furia, el hombre occidental, impone la ley del tiempo de la conciencia –pasado, presente, porvenir–; tiempo sucesivo, discursivo, que construye el original ímpetu en busca de algo perdido, de la memoria, y lo encamina a recorrer simplemente el pasado. Un recorrer el pasado aplanándolo, como preparación del discurrir del pensamiento racional. (*Ibid.*, 83)

El racionalismo ha provocado que la memoria quede “destituida de su función originaria rescatadora” (*ibid.*). Es decir, “la condición humana impone inexorablemente un tiempo objetivado correspondiente a la sociedad, al estado y especialmente al estado moderno” (*ibid.*), frente a ello la memoria se constituye como un proceso cuyo objetivo es adentrarse en lo vivido y que hemos dejado escapar. Algo similar a lo que el filósofo italiano Palo Virno denomina *tramas potenciales*: “Cuando sucede un hecho determinado, además de percibir la realidad, aprehendemos también su trama potencial” (Virno 2003: 25-26).

Es quizá ese impulso lo que late tras la apuesta de Zambrano. Es precisamente esto lo que observa en Federico García Lorca de quien dice: “La poesía [...] fue encontrando el cauce de esta potencia del soñar y, con él, su fluir, por haberle dado al sueño su tiempo propio. La oscura, quieta atemporalidad se convierte entonces en manantial” (Zambrano 2007: 167-168). En *El sueño creador* desarrolla esto en profundidad. Allí leemos: “Al ser mirados los sueños desde su forma y no desde su contenido, como es habitual, se descubre la atemporalidad como su *a priori*, que los separa del estado de vigilia” (Zambrano 1971: 48).

Poesía, memoria, sueño, atemporalidad dibujan un camino que Zambrano considera esencial para la apertura de un espacio que se nos muestra siempre cerrado: el ser, la entraña. Esta apertura, esta visibilidad nueva, se nos ofrecerá por una especie de iluminación, como un rayo que ilumina una parte de la realidad en mitad de la noche oscura. Ella misma se interroga sobre esta experiencia: “¿No sucede, no me habrá sucedido a mí [...] que lo que está escondido pueda aparecer en forma fulminante, hasta en forma de rayo?” (Zambrano 2012: 83). Es esta experiencia de iluminación la que trata de describirnos Zambrano y que halla-

mos narrada de diferentes formas en la misma época. Por ejemplo, escribe Jean Cocteau en 1945:

En el espacio de un relámpago *vemos* un perro, un coche de caballos, una casa, *por primera vez*. Todo lo que ofrecen de especial, de loco, de ridículo, de bello, nos abruma. Inmediatamente después el hábito borra esta poderosa imagen. Acariciamos al perro, detenemos el coche, habitamos la casa. ya no los vemos. He aquí el papel de la poesía. Desvela en toda la fuerza del término. Nos muestra desnudas, bajo luz que sacude la torpeza, las cosas sorprendentes que nos rodean y que nuestros sentidos registran mecánicamente. (Rosset 1974: 51)

Similares palabras podemos leer en Paul Valéry o en Walter Benjamin. La necesidad de esa *nueva experiencia* forma parte de esa búsqueda de una nueva sensibilidad que trata de crear un mundo desde la conciencia de la derrota. Para ello la poesía será la mano que nos guíe; poesía o palabra poética que actúa como mediadora, y que hemos de leer también como alegoría de un acto mayor de *realización*.

Dicho esto, podemos pensar, a modo de síntesis, que para Zambrano la poesía tiene algo de conjuro en tanto que mediación con lo inexpresable. En *De la aurora* escribe que “la palabra [...] es revelación” (Zambrano 1986: 123). Pero décadas antes lo había expresado así: “El arte comenzó por ser un modo de ocultamiento y de contacto con lo no-humano, con lo tangible sagrado, adorno y máscara: máscara con sentido mágico” (Zambrano 2012: 30). Las palabras entendidas, pues, como máscaras portadoras de una posibilidad poética; palabras capaces de atravesar la espesura y alcanzar el centro y decirlo. En este sentido, la máscara no tiene una finalidad ornamental ni contemplativa, sino

que es instrumento de mediación. Esto será posteriormente, cuando la máscara pierda su sentido originario y se transforme en objeto de contemplación lúdica. Según Zambrano, este arte que señala bajo la forma de *máscara* se entiende como instrumento (no en un sentido técnico), cuyo sentido es entrar en contacto con un género de realidades a las que solo es posible acceder de esta forma, es decir, *participando de su forma*. Se usa la máscara para ser *otro* y entrar en otra realidad. Sin embargo, dice Zambrano:

no se trata de un conocimiento, sino de una *posesión*, de una apropiación de *algo* que el encontrarlo sea dejar que entre en nosotros o entrar nosotros en ello. Alimentarse y ofrecerse en alimento. La máscara es instrumento de trato con lo sagrado, y lo sagrado devora y es devorado. (*Ibid.*)

De este modo, pues, las palabras, ciertas palabras, pueden hacer que *algo aparezca*, revelar. Al modo del conjuro mágico las palabras esconden ese poder de acceso a lo no-visible. La palabra poética en este sentido delata otro espacio que el poeta *escucha* y trae hasta nosotros. Ella misma es consciente de esta deriva y escribe: “La poesía pretende ser un conjuro para descubrir esa realidad cuya huella enmarañada se encuentra en la angustia que precede a la creación” (Zambrano 2007: 66). Y esto es tarea, precisamente, para el poeta moderno, el cual, en medio de una experiencia de derrota y de angustia, debe recuperar esa *palabra*. Así, el poeta moderno busca:

[...]elapegarse al inicial delirio y el retrotraerse a las palabras como invocación y conjuro. En su conjunto se diría que la poesía lírica moderna pretenda ser un conjuro para descubrir esa realidad cuya huella enmarañada se encuen-

tra en la angustia que precede a la creación. (Zambrano 2012: 72)

4. LA “REALIZACIÓN” COMO EJE DE LA RAZÓN POÉTICA

En todo lo expuesto late una premisa evidente que Zambrano no oculta pero que tampoco hace explícita de un modo transparente. Esa premisa nos dice que el proyecto zambraniano de creación de una nueva sensibilidad común, parte del hecho de que es necesario ser conscientes de una serie de distancias: sueño-vigilia, luz-tinieblas, sagrado-divino, etc. Todas ellas, aún siendo diferentes, conservan la forma de una distancia.

La distancia puede leerse de muchos modos, pero en Zambrano parece que se trata de una distancia cuyo recorrido no solo exige riesgos sino que implica necesariamente la conciencia de una derrota, de un fracaso. Ese centro, esa unidad, solo será alcanzable al modo de un vislumbre, nada más. Dentro de estas distancias existe una en concreto destacable y es la que separa la palabra como ejercicio gramatical impuesto como norma y la palabra entendida como lugar capaz de liberarse de esa tiranía. Zambrano, en efecto, apunta hacia una diferencia entre palabra y lenguaje, donde la primera se muestra como ruptura, como disenso y la segunda se ofrece como consenso, como palabra asentada sobre un horizonte fijo y establecido por algún estamento regulador.

Lo que trataremos ahora es de estudiar cómo esa palabra que busca distanciarse de la palabra entendida como sintaxis del pensamiento o razón discursiva, puede leerse desde un concepto que suele pasar desapercibido. Me refiero al concepto de “realización”. Este concepto es clave para entender la apertura de lo

que permanece cerrado. Escribe: “Y así, encontramos que la acción del lenguaje sagrado se ejerce ante todo en abrir un espacio, un verdadero “espacio vital” antes cerrado” (Zambrano 2012: 70). El poeta ha de abrir ese espacio con la finalidad de generar un nuevo lugar dentro del cual pueda surgir una nueva sensibilidad. Es ahí cuando aparece el término *realización*.

Considero la “realización” como el concepto a través del cual poder conectar pensamiento y poesía partiendo de una perspectiva creadora. Ahora bien, no hallamos en la extensa bibliografía sobre la autora trabajos que aborden de modo directo y profundo esta cuestión en concreto. Sin embargo, no podemos pensar que el término *realización* empleado por Zambrano en diversos momentos sea un concepto casual. En una autora que cuida tanto el lenguaje no podemos pensar que esta palabra que se desliza en sus escritos sea simplemente utilizada de modo involuntario.

Dicho esto, como trataré de mostrar, podemos entender el concepto de acto creativo en María Zambrano como “realización”. *Realizar* indica un tránsito, un acto, propio del sujeto creador el cual va de la luz a la oscuridad (en un claro movimiento de descenso). En su retorno de *esos infiernos* trata de transparentar, es decir, de *realizar* esa experiencia en la escritura hasta hacerla transmisible:

Toda poesía tendrá siempre mucho de ese lenguaje sagrado, primero; *realizará* algo anterior al pensamiento, y que el pensamiento no podrá él solo cumplir cuando no se verifique. [...] Las palabras se juntan en formas que hace abrirse un espacio antes inaccesible (*Ibid.*, 65).

Este concepto de “realización” no le era ajeno en absoluto a María Zambrano. En efecto, este era uno de los conceptos usados en muy diversos momentos por su maestro Ortega y Gasset para referirse, entre otras cosas, al proceso y a la actividad artística.

En 1910, en el texto “Adán en el paraíso”, escribe Ortega lo siguiente:

Cézanne solía tener en los labios una palabra de enorme trascendencia estética: *realizar*. Según él, esta palabra encierra el alfa y omega de la función del artista. Realizar, es decir, convertir en cosa lo que por sí mismo no lo es. (Ortega y Gasset 2004: 69).

Para Ortega esta palabra encerraba el núcleo de todas las posibilidades artísticas. Podemos suponer que es de aquí, del pensamiento orteguiano, de donde Zambrano lo toma para ampliarlo, y, sobre todo, para llevarlo más lejos que su maestro. Ortega considera que la misión del artista reside en un proceso que implica un doble movimiento: por un lado, des-realizar, es decir, alejarse o romper con la realidad entendida como una forma cerrada y racional, y por otro lado, una vez que el artista ha llevado a cabo esta ruptura, volver para *realizar*, es decir, transparentar una nueva experiencia artística “pura”. Ortega aplica este esquema en diversos textos, y si observamos, aunque con diferentes intenciones, es el esquema que desarrollará María Zambrano. Existe una estructura compartida, pero una finalidad diferente.

Cézanne, según Ortega, era tendente a una superación del realismo imperante en su época. Bajo el rótulo de *realización* regresaba al ideal de convivencia entre el espíritu creador y los poderes del mundo real. En el mismo texto Ortega señala alguno de

los elementos clave: “La realidad es la realidad del cuadro, no la de la cosa misma. [...] El arte tiene que desarticular la naturaleza para articular la forma estética” (*ibid.*, 70).

De este modo, *realizar*, según Ortega, “no será copiar una cosa, sino copiar la totalidad de las cosas” (*ibid.*). Hay en el arte la necesidad de señalar esa *conciencia que realiza* que, como bien destaca Ortega, se cuestiona no el *cómo pintar o escribir* sino, más radicalmente, *qué pintar o escribir*. Para Ortega *realizar* supone la *creación* en su sentido pleno, donde el sujeto que *realiza* lo hace en función de sus propios esquemas interiores. Cuatro años después, en “Ensayo de estética a manera de prólogo”, Ortega escribirá lo siguiente:

El arte es esencialmente IRREALIZACIÓN. Podrá, dentro del ámbito estético, haber ocasión para clasificar las tendencias diversas en idealistas y realistas, pero siempre sobre el supuesto ineludible de que es la esencia del arte creación de una nueva objetividad nacida del previo rompimiento y aniquilación de los objetos reales. (*Ibid.*, 678).

Realizar, en la consideración orteguiana, supone des-realizar, y en este sentido la metáfora es un arma esencial, dado que el poeta nuevo se enfrenta a una nueva situación: “Antes se vertía la metáfora sobre una realidad, a manera de adorno, encaje o capa pluvial. Ahora, al revés, se procura eliminar el sostén extra-poético o real y se trata de realizar la metáfora, hacer de ella la *res poética*” (Ortega y Gasset 2005: 867). En *La deshumanización del arte* afirmará:

Si ahora, en vez de dejarnos ir en esta dirección del propósito, lo invertimos y, volviéndonos de espaldas a la presunta realidad, tomamos las ideas según son –meros esque-

mas subjetivos– y las hacemos vivir como tales, con su perfil anguloso, enteco, pero transparente y puro –en suma, si nos proponemos deliberadamente realizar las ideas–, habremos deshumanizado, desrealizado estas. Porque ellas son, en efecto, irrealidad. Hacerlas vivir en su irrealidad misma es, digámoslo así, realizar lo irreal en cuanto irreal. Aquí no vamos de la mente al mundo, sino al revés, damos plasticidad, objetivamos, *mundificamos* los esquemas, lo interno y subjetivo. (Ortega y Gasset 2005: 868)

Como observamos en este breve recorrido, Ortega destaca el concepto de *realización* como el elemento clave del arte nuevo o lo que él mismo denominará *nueva sensibilidad*. *Realizar*, por tanto, entendido como un proceso de apertura o descubrimiento de aquello que había permanecido fuera de los límites de la razón discursiva y donde la metáfora es capaz de ofrecer una vía o un camino para la aparición de eso oculto. Las distancias entre ambos filósofos son importantes, sin embargo, el proceso o la estructura que soporta las ideas es llamativamente similar. Si leemos con atención a Zambrano observamos como este concepto, *realización*, aparece en sus textos siempre ligado al proceso de *creación de un mundo nuevo*, como señalaba Ortega.

Escribe Zambrano: “[la poesía] se acerca a esta *realización* del tiempo perdido” (Zambrano 2007: 74), o “toda historia, la de España y la de cualquier otro lugar, sea en último término poesía, creación, *realización total*” (Zambrano 2015: 186) y en otro momento, en un texto sobre Lorca, añade: “solo siendo vivido [el sueño], trascendiéndose creadoramente –poéticamente, se *realiza*” (Zambrano 2007: 177). Para nuestra autora, la poesía es pura realización, es decir, creación de un mundo nuevo. Dicho en otros términos: apertura de una realidad perdida.

Pero ya antes, en *Los intelectuales en el drama de España*, observamos la cercanía del pensamiento orteguiano que ella ha llevado por otro camino. Al hablar de literatura mística escribe: “el místico ha realizado toda una revolución; se hace otro, se ha enajenado por entero; ha realizado la más fecunda destrucción, que es la destrucción de sí mismo, para que en este desierto, en este vacío, venga a habitar por entero otro; ha puesto en suspenso su propia existencia para que este otro se resuelva a existir en él” (Zambrano 2015: 289). Donde Ortega situaba el arte nuevo, Zambrano radicaliza el proceso y apunta hacia el místico, hacia aquel poeta a través del cual la revolución se realiza. Ahora bien, será en *Filosofía y poesía* el lugar donde esta reflexión sobre el concepto de *realización* como creación se observe más detalladamente. Allí leemos:

Así, el poeta en su poema crea una unidad con la palabra, esas palabras que tratan de apresar lo más tenue, lo más alado, lo más distinto de cada cosa, de cada instante. El poema es ya la unidad no oculta, sino presente; la unidad realizada, diríamos encarnada. (Zambrano 2015: 694)

El poema aquí es entendido como *unidad realizada*. El poema al *realizar* provoca un vislumbre, un fogonazo de luz que permite que la realidad oculta por culpa de la razón discursiva se nos muestre. Realizar es *hacer ver, despertar*. Y esto es un claro avance con respecto a la idea de realización orteguiana la cual servía únicamente como vía de disfrute estético, de juego. De esta forma, Zambrano toma el concepto de Ortega, así como la estructura operativa del mismo, y lo aplica a un proyecto propio como es el de la razón poética. Esta ascendencia orteguiana que ella recibe y transforma es observable igualmente al referirse al tiempo. Frente al logos, frente a la temporalidad y la sintaxis, Zambrano

apuesta por “lo que se realiza y desrealiza en el tiempo” (*ibid.*, 713). E incluso, en ese mismo libro, destaca la labor de dos realizadores que también podían estar presentes en la idea orteguiana: Valéry y Baudelaire: “Y la razón de que esto ocurra es precisamente que el poeta se afirma en su poesía. Baudelaire, Valéry son realizadores y definidores, al par, de la «poesía pura»” (*ibid.*, 745).

Para Zambrano el concepto de realización no es solo entendible como una forma de generar *estilo* (como parecía destacar Ortega) sino más bien como un modo llevar a cabo el viaje o el descenso a los *ínferos*. *Realizar* (en el sentido de la razón poética) es hacer visible una experiencia y al mismo tiempo la posibilidad de generar una sensibilidad común. Leemos: “El poeta se basta con hacer poesía para existir; es la forma más pura de realización de la esencia humana” (*ibid.*, 745). Y añade: “Y tan es así, que el poeta tiene ya su ética en la realización de su poesía” (*ibid.*, 746).

Realizar, en el sentido zambraniano, en definitiva, apunta hacia una radical conciencia de la creación. Realizar es la forma en la que el poeta desciende y retorna para transparentar o hacer visible una experiencia, la experiencia de la palabra sagrada, no dicha. Desciende a su pasado, atraviesa su memoria, se libera del tiempo. “La poesía busca realizar la inocencia, transformarla en vida y conciencia; en palabra, en eternidad” (Zambrano 2015: 756). O dicho de otra forma, podemos concluir que el proyecto de Zambrano implica un “sueño que aspira a realizarse por virtud de la palabra poética” (Zambrano 2015: 746).

REFERENCIAS

- AA. VV. (1983), *El pensamiento de María Zambrano* (Madrid: Zero)
- ADORNO, Theodor W. (1962), *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*, trad. de Manuel Sacristán (Barcelona: Ariel).
- ___ (2005), *Dialéctica negativa*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Akal).
- BUNDGAARD, Ana (2000), *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano* (Madrid: Trotta).
- CIORAN, Emile (1983), "Una presencia decisiva", en AA. VV. (1983: 100-101).
- GARDNER, Helen L. (1978), *The composition of the Four Quartets* (London: Faber and Faber).
- GOMBROWICZ, Witold (2006), *Contra los poetas* (Asmara, Buenos Aires, Madrid: Sequitur).
- HEIDEGGER, Martin (1998), "¿Y para qué poetas?", en *Caminos de bosque*, trad. de Arturo Leyte Coello y Helena Cortés Gabaudán (Madrid: Alianza).
- ___ (1999), *Introducción a la metafísica*, trad. de Ángela Ackermann Pilári (Barcelona: Gedisa).
- LACQUE-LABARTHE, Philippe (2002), *La ficción de lo político. Heidegger, el arte y la política*, trad. de Miguel Lancho (Madrid: Arena Libros).
- ORTEGA Y GASSET, José (2004), *Obras Completas*, t. 2 (Madrid: Taurus).
- ___ (2005), *Obras Completa*, t. 3 (Madrid: Taurus).
- ROSSET, Clement (1974), *La anti-naturaleza: elementos para una filosofía trágica*, trad. De Francisco Calvo Serraller (Madrid: Taurus).
- STEVENS, Wallace (1990), *Opus Posthumous* (New York: Random Penguin House).
- VIRNO, Paolo (2003), *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico*, trad. de Eduardo Sadie (Barcelona: Paidós Ibérica).

- ZAMBRANO, María (1989), *Notas de un método* (Barcelona: Mondadori).
- ___ (2004), *Hacia un saber acerca del alma* (Madrid: Alianza).
- ___ (2007), *Algunos lugares de la poesía* (Madrid: Trotta).
- ___ (2011), *Obras Completas III* (Barcelona: Galaxia Gutenberg).
- ___ (2012), *Algunos lugares de la pintura* (Madrid: Eutelequia).
- ___ (2015), *Obras Completas I*. (Barcelona: Galaxia Gutenberg).