

- BOCKUS APONTE, Barbara (1973): «Conversaciones con Ricardo Gullón», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 274, pp. 23-52.
- (1975): *La obra crítica de Ricardo Gullón*. Madrid, Ínsula.
- BROWN, Ann Marie (1993): «Ortega y la idea de la novela en Ricardo Gullón», en AA. VV., *La escuela de Astorga (Luis Alonso Luengo, Ricardo Gullón, Leopoldo Panero, Juan Panero)*. Astorga, Ayuntamiento de Astorga-Diputación de León, pp. 253-258.
- DOMÍNGUEZ LASIERRA, Juan (1988): «Ricardo Gullón, en tiempo jarnesiano», *Turia*, 10, pp. 157-162.
- GULLÓN, Germán (1992-1993): «Carácter de la trayectoria de Ricardo Gullón», *Anales Galdosianos*, XXVII-XXVIII, pp. 15-29.
- GULLÓN, Ricardo (1969): *La invención del 98 y otros ensayos*. Madrid, Gredos.
- (1979): *Psicologías de autor y lógicas del personaje*. Madrid, Taurus.
- (1980): *Espacio y novela*. Barcelona, Antoni Bosch.
- (1984): *La novela lírica*. Madrid, Cátedra.
- (1986): *Una poética para Antonio Machado*. Madrid, Espasa-Calpe.
- (1987): *Galdós, novelista moderno*. Madrid, Taurus.
- (1990): *Juan Ramón Jiménez: año de gracia de 1903. Discurso leído el día 22 de octubre de 1990 en su recepción pública, por el Excmo. Sr. D. Ricardo Gullón Fernández y contestación del Excmo. Sr. D. Francisco Ayala y García Duarte*. Madrid, Real Academia Española.
- IRIZARRY, Estelle (1979): *La broma literaria en nuestros días: Max Aub, Francisco Ayala, Ricardo Gullón, Carlos Ripoll, César Tiempo*. New York, Eliseo and Sons, pp. 143-174.
- PHILLIPS, Allen W. (1993): «Ricardo Gullón: In Memoriam», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXIX, pp. 377-385.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (2006): *La Literatura en su Historia*. Madrid, Arco.
- SOBEJANO, Gonzalo (1984): «El domingo, símbolo modernista (Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez)», en AA. VV. (1984), pp. 323-341.
- TURNER, Harriet S. (1995): «Galdós in Dialogue with Ricardo Gullón», en AA. VV. (1995), pp. 23-42.
- VILLANUEVA, Darío (2008): *Ricardo Gullón, crítico, o la vivencia de la literatura*. Santander, Bedia.

MARÍA ZAMBRANO: LA CONFESIÓN COMO GÉNERO DE CRISIS

Teresa ROSELL NICOLÁS
Universidad de Barcelona

La lectura de la obra de María Zambrano puede despertar una extraña fascinación y también cierta parálisis; sus textos pueden causar una inmediata adhesión y, a la vez, cierto desconcierto. En todo caso, si su escritura difícilmente deja indiferente es porque ésta se posiciona en unos límites no siempre cómodos. Carente de modelos previos —especialmente femeninos—, su escritura fronteriza se fraguó a caballo entre los países que constituyeron su largo exilio, así como en la forma que dio a su pensamiento; un pensamiento no delimitado por el discurso homogéneo lógico-conceptual propio de la filosofía, aunque del cual no prescinde.

Desde el inicio, Zambrano fue consciente de la necesidad de encontrar expresión a «los saberes nacidos más allá o más acá de la Filosofía», pues para ella esta disciplina siempre se mostró insuficiente para el conocimiento del hombre. Tras la belleza de su estilo y la riqueza de sus imágenes descubrimos el profundo calado de sus planteamientos filosóficos: un pensar inconcluso, nunca cerrado, una «metafísica experimental» sin pretensiones de totalidad.

Además, la filósofa estaba dotada de una especial sensibilidad para la poesía, prestando una constante atención al lenguaje y a la forma para lograr, así, aunar el

pensamiento de la filosofía y el de la poesía en «la razón poética»¹. De hecho, según la autora, para ser filósofo es necesario ser poeta en el sentido etimológico del término «poiesis» («inventar», «producir», «crear»). Con la palabra, el filósofo construye el pensamiento. La realidad en continuo cambio que nos es dada en cada momento de la historia debe ser reflexionada por el filósofo con la claridad de su mirada y la perfección de la palabra que describe; en ambos casos se trata de una labor poética y, para Zambrano, no por ser poética es menos filosófica (Blanco, 1997: 16-17).

Olvidada durante largos años en la patria que siempre recordó, quizás en parte debido a la difícil ubicación de su discurso, María Zambrano no ha empezado a ser ampliamente reconocida en España hasta los tres últimos decenios, sobre todo a partir de la obtención de prestigiosos premios como el Príncipe de Asturias o el Premio Cervantes de las Letras, galardón que se instituyó –no lo olvidemos– para reconocer a los más distinguidos escritores de creación.

Por todo ello, estamos hablando, antes que nada, de una escritora: de una pensadora con un estilo poético propio, en cuyos ensayos habla de literatura de manera recurrente y que desde el principio de su trayectoria consideró urgente abordar las «cuestiones genéricas». De hecho, en sus escritos se ha expresado en diferentes géneros literarios: artículos, ensayos, prólogos, poemas, autobiografía entre real y ficticia, drama, etc.

Aunque en 1934, en el artículo «¿Por qué se escribe?», ya remitía a una escritura transgenérica, libre de convenciones, capaz de establecer una «comunicación espiritual» con los lectores, que consistirá en ofrecer ese «secreto» encontrado por el autor en su soledad, es a partir de 1939, sobre todo en *Pensamiento y poesía en la vida española* y *Filosofía y poesía*, que la autora expresa la necesidad de una escritura poética integradora y ética para lograr enlazar la diversidad y la unidad, lo humano con lo sagrado, la intuición con la razón y para abrir un espacio de revelación, mejor, de desvelación.

Como veremos, para María Zambrano, los géneros literarios no se distinguen entre ellos por su forma estilística, ni siquiera por su temática. Aunque en cierto modo se inscribe en la teoría de los géneros expuesta por Ortega en *Meditaciones del Quijote*, Zambrano insiste más en lo ontológico, en lo históricamente determinado, que en lo lingüístico (Bundgaard: 2001: 50). En su opinión, los géneros «son formas de conciencia» y en *La Confesión: género literario* afirma que los géneros se distinguen

1.- La «razón poética» queda ya integrada como su peculiar uso poético de la razón en el escrito «Hacia un saber sobre el alma» (1933).

por la «necesidad de la vida que les ha dado origen»: «No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por la necesidad de la vida que tiene de expresarse» (Zambrano, 2004: 25). En Zambrano, cada género literario –en los que cabe incluir la historia o la filosofía– es un intento de establecer un «camino de salvación» a fin de que la vida –que no el vivir– se haga posible. No obstante, el presente trabajo trata concretamente del estudio que realizó María Zambrano sobre un género específico: la confesión².

* * *

A pesar de que su discurso no produce certezas inmediatas, en *La confesión: género literario*, María Zambrano utiliza la noción de «crisis» como hilo conductor para desarrollar sus planteamientos. Así, parte de la base de que la confesión –algo propio y exclusivo de nuestra cultura occidental– aparece en momentos decisivos de crisis en que el hombre se encuentra abandonado y solo. Para Zambrano, el drama de la cultura moderna ha sido que la filosofía, dependiendo de su grado de racionalidad según las distintas épocas históricas, se aleja de la verdad inmediata de la vida. Esta idea de la insuficiencia de la filosofía para el conocimiento del hombre, que planea en todo su pensamiento, ya se expresa en las primeras líneas de *La Confesión*, en las que sostiene: «Cuando la Filosofía hace su historia suele olvidar desdeñosamente lo que deben los hombres a otros saberes nacidos más allá o más acá de ella. Lo que se debe, por ejemplo, a la poesía y a la novela» (Zambrano, 2004: 13). Más adelante añade:

A medida que el «humanismo» ha ido ganando terreno, la vida del hombre sencillo, que no tenía ni tiempo ni medios para detenerse a encontrar la verdad por su cuenta y con su esfuerzo, con ese agónico esfuerzo que es siempre la filosofía, iba quedando desamparada y desdeñada. [...] La vida real, el hombre real y concreto, quedaba, o ensoberbecido por la ideología positivista –que es lo único que se derivó de la razón dispersa– o humillado. Soberbia y humillación son las dos notas de la desesperación del alma moderna: sus dos polos (Zambrano, 2004: 20-21).

Ante la falta de contacto entre «la verdad de la razón y la realidad», «toda vida es ante todo dispersión y confusión» (Zambrano, 2004: 17).

A partir de esta situación, la pregunta que plantea Zambrano es: «¿Cómo salvar la distancia, cómo lograr que vida y verdad se entiendan, dejando la vida el espacio

2.- Este estudio recibió en su primera edición el título: *La confesión: género literario como método* y fue publicado en México en 1943. Todas las referencias y citas mencionadas corresponden a la edición corregida por la propia autora en 1965 simplemente con el título *La confesión: género literario*, Biblioteca de Ensayo Siruela, Madrid, 1995 [3ª ed., 2004]. Anteriormente había sido publicado en la editorial Mondadori en 1988.

para la verdad y entrando la verdad en la vida misma, transformándola hasta donde sea preciso sin humillación?» Será precisamente este extraño género literario, llamado *confesión*, el que muestre el camino en el que la vida se acerca a la verdad «saliendo de sí sin ser notada»: «Este es el género que se ha atrevido a llenar el hueco, el abismo ya terrible abierto por esta vieja enemistad» (Zambrano, 2004: 24).

En este sentido, la Confesión es un género de crisis que se precisa en cuanto surge la distancia, la menor divergencia entre esas dos instancias y de ahí que sea la herramienta –el método, como sugería el título original– para poder acercar –y hasta unir– ese abismo entre vida y verdad.

Así, Zambrano encuentra en el género literario que inaugura San Agustín un vehículo clarificador de su visión filosófica del mundo, en una palabra, de su «razón poética». Y realiza un análisis del género desde una perspectiva particular: atendiendo a la constante transformación del sujeto en las diferentes épocas históricas que se caracterizan, precisamente, por ser momentos de transición o crisis; es decir, trata la confesión como adaptación a la cambiante epistemología del sujeto. Sin embargo, es el individuo –sólo, único– que se confiesa, el elemento sintomático que hace patente esa crisis. De esta manera, la crisis –tanto epocal como individual– será esencialmente la condición para que se dé la confesión.

Como afirma Paul Jay en *El ser y el texto*, si el contenido de muchas obras autorreflexivas tiene su fuente en una serie de crisis personales, obviamente, la manera de aproximarse al problema viene determinada por crisis filosóficas y estéticas:

La creencia de San Agustín en que su alma es una creación espiritual unificada –o unificable– de un Dios omnisciente al cual, y a cuyos planes, está sometida, y a cuyo Verbo trascendente tiene acceso abierto, dicta asimismo que produzca un determinado tipo de obra autobiográfica. [...] La forma de una narración como las *Confesiones* refleja una particular concepción filosófica –o teológica– del sujeto (Jay, 1993: 33).

De la misma manera, siglos más tarde, en el *Preludio* de Wordsworth empieza a aflorar intermitentemente el desmantelamiento de ese mismo sujeto, que termina cosificándose en *Roland Barthes por Roland Barthes*. En su estudio sobre la confesión, Zambrano realizará este mismo recorrido, desde este sujeto «unificable», que se muestra en las *Confesiones* de San Agustín, hasta el sujeto moderno que reconoce la imposibilidad de ese centro. Sin embargo, este recorrido no dejará de resultar problemático.

* * *

En general, más que respuestas, la cuestión de los géneros autorreflexivos como géneros literarios plantea problemas. Y si el debate ha sido tan intenso en las últimas décadas se debe a que al cuestionarnos sobre la autobiografía y sus subgéneros también nos enfrentamos a los problemas teóricos actuales más polémicos, no sólo en torno a los estudios literarios, sino también a la filosofía. Al articularse alrededor de *mundo/historia, yo y texto* tenemos que enfrentarnos a conceptos que, a su vez, están también sometidos a cuestión, como historia, memoria, sujeto, identidad o representación. Además, no podemos obviar la pertinente polémica sobre hasta qué punto el sujeto se sirve del lenguaje o si es el lenguaje el que lo constituye como tal (Loureiro, 1991: 2).

Otra problemática dentro del marco del estudio del género autobiográfico en general –y de la confesión en particular– es la dificultad de un intento tanto de definición como de clasificación válidos, en el sentido de la discutible demarcación de sus límites con otros géneros biográficos afines –como las cartas, las memorias, los diarios, etc.– o tradicionalmente no tan afines como la novela o la poesía. Si tomamos dos ejemplos, *El Preludio*, de Wordsworth, y la *Autobiografía* de Benjamin Franklin, hay quien eliminaría el primero al tratarse de un poema. La segunda se esfuerza por ser más detallada, más objetiva, menos imaginaria y conscientemente poética, pero se trata de una narración –y no de una vida–, de una creación literaria. Por tanto, puede carecer de sentido distinguir cualquier forma de autobiografía de autobiografía ficticia –si por «ficticio» entendemos «construido», «creado», es decir literario y no real– (Jay 1993: 20-21). Las fronteras entre realidad y ficción se diluyen, de ahí que pueda resultar cuestionable la definición clásica de la autobiografía en los manuales: «el sujeto narrador se funde con el sujeto autor de manera inextricable» (Garrido Gallardo, 2000: 312). En cualquier caso, siempre hablaremos de una relación de semejanza entre dos polos. Como afirma Nora Catelli en *El Espacio autobiográfico*, «transportamos atribuciones, suponemos identidades parciales o correspondencias cuyo hallazgo nos hace felices» (Catelli, 1991: 11).

Zambrano presenta esta problemática a través de una aproximación ontológica del sujeto –propia de su pensamiento filosófico, de su exilio–, pero en la actualidad los principales planteamientos teóricos sobre los que se constituye el yo en la autobiografía son múltiples y complejos. En el conocido trabajo «Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical and Bibliographical Introduction», James Olney ha desarrollado lo que denomina una «ontología de la autobiografía» y ha señalado que el estudio de la autobiografía se desarrolla históricamente en tres períodos –que se

solapan cronológicamente y no deben observarse como rigurosa separación— y que corresponden a los tres órdenes que comprende la palabra «autobiografía»: el *autos*, el *bios* y la *grafé*, enfoques que marcan la atención sobre el que se centra el texto autobiográfico (Loureiro, 1991: 3).

Desde el siglo XIX, el énfasis de las autobiografías recae en el *bios*, al entenderse la autobiografía como la reconstrucción de una vida, no sólo como recogida de datos, sino, siguiendo la idea de Dilthey, como comprensión histórica. Dilthey le otorgó un enorme relieve al entenderla como una forma esencial de comprensión de los principios organizativos de la experiencia y de nuestros modos de interpretación de la realidad histórica en que vivimos (Loureiro, 1991: 3). En todo caso, en esta tipología de obras predomina la relación del autor con el exterior. Según George Gusdorf, «el autor de una autobiografía da a su imagen un tipo de relieve en relación con su entorno, una existencia independiente; se contempla en su ser y le place ser contemplado, se constituye en testigo de sí mismo; y toma a los demás como testigos de lo que su presencia tiene de irremplazable» (Gusdorf, 1991: 10). Estos personajes históricos desean su permanencia en la memoria de los hombres. Pasar a la historia y que se les recuerde como ellos desean. Aunque ya en 1799 los hermanos Schlegel ponían en duda la mimesis del relato respecto la vida del autor en la revista *Athenäum* (Catelli, 1991: 9-10), en la actualidad, la autobiografía del *bios* sigue teniendo una gran fuerza, especialmente en los Estados Unidos, gracias al reciente auge de los estudios culturales, al responder a la necesidad de construir una identidad colectiva para las minorías.

Los textos autobiográficos que responden al *autos* ya no centran su relación entre texto e historia, sino en la relación entre texto y sujeto, es decir, en ver cómo un texto representa a un sujeto. Se puede cuestionar si eso es, verdaderamente, posible. Así, el estudio de la autobiografía pasa de centrarse en los *hechos* del *pasado* a la *elaboración* que hace el escritor de esos hechos en el *presente* de la escritura, recayendo el acento en la subjetividad. Como afirma A. Loureiro «la memoria actúa como redentora del pasado al convertirlo en un presente eterno» (Loureiro, 1991: 3). Así, la Confesión será, por su naturaleza, un género adscribible al *autos*.

Un aspecto muy importante a señalar en los *autos* es que al perder la autobiografía su condición de objetividad y, por tanto, de autoridad, también la pierde el autor, que, en última instancia, «solo» va en busca de una identidad inaprehensible. De este modo, al desaparecer la autoridad del texto y de su autor, la relevancia también se cede

al lector, que pasa de ser un mero comprobador de datos a un intérprete (Loureiro, 1991: 3-4) y, por tanto, en un elemento esencial en el proceso del «mostrarse».

Finalmente, los textos que inciden en la *grafé* se centran en el problema del lenguaje y el sujeto, específicamente, como desapropiación del primero respecto del segundo. Para los críticos que defienden este enfoque, el lenguaje, a la vez que da voz al autobiografiado para narrar, se la quita. El lenguaje narrativo adquiere una vida independiente que se extiende infinitamente en distintas direcciones en una dinámica propia e independientemente de la voluntad del sujeto.

El texto autobiográfico es un «artefacto» retórico que el artificio de la literatura no sólo no reproduce o recrea, sino que produce su desapropiación, su desfiguración. Este es, precisamente el tema central planteado por Paul de Man en el artículo «La autobiografía como desfiguración». De Man intenta demostrar que la estructura de la mimesis engendra la *ilusión* de referencialidad: «¿Estamos tan seguros de que la autografía depende de la referencia, igual que una fotografía depende de su tema o una pintura (realista) de su modelo?» (De Man, 2007: 157). Y más adelante afirma: «En la medida en que el lenguaje es figura (o metáfora, o prosopopeya), el lenguaje no es la cosa en sí sino la representación, el cuadro de la cosa, y como tal está callado, tan mudo como los cuadros. El lenguaje, en tanto que tropo, es siempre privación» (De Man, 2007: 157).

La autobiografía no nos aporta conocimientos sobre el sujeto que cuenta su vida, sino la estructura especular en que dos sujetos se reflejan mutuamente y se constituyen a través de esa reflexión mutua; y la misma especularidad se encuentra presente en la lectura (Loureiro 1991: 6).

Al examinar esta naturaleza tropológica de la autobiografía que proporciona la ilusión de referencialidad, De Man considera que el tropo dominante es la *prosopopeya* —el tropo que da voz a los muertos, ausentes o sujetos imaginarios—, y que marca ese lenguaje despojador. La etimología de la palabra *prosopopeya* es curiosa: *prosopon* es, a la vez, rostro y máscara, el hombre y el personaje, una superficie y lo que esta superficie oculta; Esta distancia entre una fachada y lo que se encuentra en su interior es lo se llama impostura y que Nora Catelli denomina el «espacio autobiográfico» (Catelli, 1991: 17).

Al definir la naturaleza del lenguaje como esencialmente sustitutiva o tropológica, De Man niega cualquier certeza sobre las figuras del *yo*. Según Catelli:

De Man sostiene que el sentido de narrar la propia historia proviene de la necesidad de dotar de un *yo*, mediante el relato, a aquello que previamente carece de *yo*. El *yo*

no es un punto de partida sino lo que resulta del relato de la propia vida, del mismo modo que durante la representación teatral la máscara oculta algo que *no* pertenece a la escena, una entidad que le es ajena y a la que, de hecho, ni siquiera sabemos si atribuir forma» (Catelli, 1991: 17).

De Man lo confirma así en las últimas líneas de su trabajo: «Tan pronto como comprendamos que la función retórica de la proposopeya postula voz o rostro mediante el lenguaje, comprenderemos que aquello de lo que se nos priva no es la vida sino la forma y el sentido de un mundo accesible únicamente en la manera privativa de la comprensión. [...] La autobiografía vela una desfiguración de la mente de la que ella misma es la causa» (De Man, 1997: 157-58).

* * *

Pero, ¿qué es la confesión y qué nos muestra? Ante todo, para Zambrano la confesión es un género literario, como región límite de la poesía, la novela, la filosofía y la historia. Por ello, establece vínculos y diferencias entre estos géneros que en muchas ocasiones se tocan.

Respecto a la relación entre Confesión y Poesía, ambas son una manifestación de los estados más profundos de nuestra vida, pero la Poesía se sitúa en cierto modo en enfrentamiento con la Filosofía, que la Confesión intenta aunar y asumir. La Poesía y el pensamiento filosófico son dos formas insuficientes de conocimiento y de expresión que se complementan; mientras que la Poesía es encuentro y don, la Filosofía es búsqueda.

Sin embargo, para Zambrano, la Novela es el género más próximo a la Confesión. En este punto, encontramos una dificultad en la delimitación del concepto «novela» en Zambrano, ya que utiliza el mismo término para obras de ficción y no ficción, autobiografías y autobiografías noveladas. En todo caso, tanto la confesión como la novela son relatos; ambas son la expresión de seres individuales a quienes se les concede historia. Pero se distancian en algunos aspectos esenciales.

En primer lugar, la primera diferencia estriba en cuanto al orden del sujeto. Para la autora «la confesión es el lenguaje de alguien que no ha borrado su condición de sujeto (se entiende que ontológico)». La confesión es un «acto en el que el sujeto se revela a sí mismo, por horror de su ser a medias y en confusión» (Zambrano, 2004: 29). En este acto el hombre toma posesión de su individualidad al reflexionar sobre sí: deja de ocultarse y se expone a la luz, a los demás; se hace transparente. Pero en este exponerse no hay ningún rastro de aceptación de sí. Por el contrario, en la novela hay,

como mínimo, una aceptación de su ser, de su fracaso. El que se autonovela no quiere salir de su «ser a medias». Zambrano se referiría aquí a autobiografías del tipo *bios*, en las que se puede percibir una cierta autocomplacencia, «una mirada narcisista en una grotesca galería de espejos» (Zambrano, 2004: 14).

En cuanto al tiempo, a diferencia del tiempo de la confesión, el de la novela es otro que el de la vida: es el tiempo del arte; un tiempo inventado como consolación y nostalgia del tiempo de plenitud encontrado del «paraíso perdido». El tiempo de la confesión, en cambio, se verifica en la inmediatez del tiempo real. En este sentido, es acción, ejecución, «la máxima acción que es dado ejecutar con la palabra» (Zambrano, 2004: 31).

Dicha acción se determina en la intencionalidad: Si la novela es la vuelta al pasado como autoafirmación de lo que se ha sido con la intención de perpetuarlo, en la Confesión se percibe un desentrañamiento, una salida forzada de sí mismo en el acto de ponerse bajo la luz para análisis propio y ajeno.

Y aquí surge ese doble movimiento tan propio y tan fascinante de la confesión: «la huida de sí» y la búsqueda de sostén. La confesión parte de una desesperación de lo que se es —de una falta de aceptación de sí—, y de la esperanza de que aparezca lo que no se es. Zambrano habla de esa amarga dualidad, de «ese otro que, llevando nuestro nombre, es sentido extraño y enemigo»; por tanto, «la confesión también manifiesta el carácter fragmentario de toda vida» (Zambrano, 2004: 37).

La búsqueda de otro ser para sí se da tras esa primera huida a la espera de adquirir integridad, una figura total, un sentido. El carácter que define la confesión es, pues, la «desesperación por sentirse oscuro e incompleto y el afán de encontrar la unidad» ante la disgregación (Zambrano, 2004: 37).

* * *

La confesión surge con San Agustín que, para Zambrano, muestra una plenitud y una claridad que no ha vuelto a conseguirse. Básicamente, porque muestra que la vida del hombre, aun no teniendo unidad, la necesita y la supone (Zambrano, 2004: 38).

Su claro antecedente es Job, que pide cuentas a Dios con su queja —ese «ay» ya parece buscar un interlocutor—, pero no alcanza el nivel de la confesión «porque no ha descubierto aún su interioridad». En Job, con su visión claramente providencialista, el hombre aún no actúa como sujeto. Pero ese sujeto ya se percibe en San Agustín que sufrió la crisis del mundo antiguo y buscó una verdad que cambiara su vida. En su

conversión –de la cual dejó constancia en las *Confesiones*– encontró la respuesta que el cristianismo le aportaba al neoplatonismo en el que se había educado.

Una característica emblemática en las *Confesiones* de San Agustín es que hay un desposeerse, un vaciarse para dejar espacio a la realidad que se espera. Y en esa acción como «vocación» –es decir, llamada–, no comienza con un acto de razón –la duda propia del racionalismo de Descartes–, sino que se da una aceptación sin condiciones de esa realidad, tras haber sentido una evidencia no demostrable. De hecho, cuando propiamente se emprende el relato de nuestra memoria, en realidad ya la confesión ha logrado su fin, al sentirse el sujeto desprendido del que era. Y aún más: obliga al lector a verificarla, le obliga a leer dentro de sí mismo –cosa que, evidentemente, no le interesa nada al lector curioso, que sólo quería mirar los secretos ajenos y que se sorprende al tener que mirar su propia conciencia (Zambrano, 2004: 45)–. Lo importante de la confesión no es tanto ser visto –no es necesario el relato de las culpas–, como ofrecerse a la mirada, mostrarse. Para Zambrano, es fundamental comprender que el descubrimiento de la Verdad –en el caso concreto de San Agustín, la verdad cristiana– cambia la vida.

Las otras grandes *Confesiones*, las de Rousseau, son inversas respecto a las de San Agustín. Rousseau parte de su propia vida para llegar a la verdad; su vida es la verdad y no hay ningún principio trascendente de validez universal fuera de ella. La vida, escrita como modo de confesión, tiene como resultado el propio descubrimiento de sí.

Si en San Agustín el uso del tiempo es el real, en Rousseau habrá una huida hacia el tiempo imaginario de la ficción. La confesión en Rousseau ya no supone esa capacidad transformadora del ser que se confiesa y que quiere llegar a una verdad, a la acción trascendente que Zambrano reclama, tanto al que escribe como al que recibe el «secreto», en «Por qué se escribe».

Rousseau marca la crisis de la trascendencia del mundo moderno y del pensamiento racional –trascendencia entendida como el acto de salir de la propia conciencia para encontrarse con la vida–. En él se da la sustitución del concepto de verdad –en el sentido universal y trascendente– por el concepto de sinceridad –en el sentido individual, solipsista e inmanente: «La soledad es, en realidad el nuevo aspecto de la evidencia de la confesión, la evidencia que en la mística se llama revelación» (Zambrano, 2004: 67)–. De hecho, para la pensadora, Descartes no partió de la soledad; llegó a ella: «El hombre nuevo tendrá que crear para contrarrestar esa soledad que se le ha dado como espacio de su conciencia» (Zambrano, 2004: 67).

Lo que se ha iniciado con Rousseau es la vida literaria, la vida novelesca, y así ha llegado a su centro, a su paraíso artificial.

Según Paul Jay, la confianza de Agustín en lo divino pasa a ser confianza en lo artístico y la posibilidad de renacer –según Zambrano, para ser individuo se tiene que poder renacer– en el arte. De hecho, Zambrano menciona la obra de Joyce y Proust como ejemplos de confesión, aunque ambos sean ficción. Tanto San Agustín, como Stephen (protagonista del *Retrato del artista adolescente*) o el narrador de *En busca del tiempo perdido* sufren un vaciamiento, una huida de sí, una muerte, para un posterior renacimiento. En el caso de San Agustín, éste deja de ser el ser disperso enemigo de Dios que era hasta su conversión. Stephen siente su «muerte» –a partir de la del héroe nacional Parnell– como una liberación de su pasado –la convulsionada Irlanda o la educación religiosa en los jesuitas–, como una eliminación de la losa de la memoria; una muerte necesaria para presentar su renacer como artista mediante el poder transformador del arte de la ficción (Jay, 1993: 170-74). De la misma manera, en la *À la recherche*, partiendo de los múltiples yoes del protagonista que aparecen a diferentes niveles de conciencia, que luchan, se anulan entre sí, corren paralelos, etc., la revelación de esos instantes de tiempo puro a partir de la memoria involuntaria se resolverá en un sujeto que, después de cientos de páginas, puede por fin empezar a escribir ese libro que consiste, ni más ni menos, que en la traducción de sí mismo.

El último gran movimiento en el que Zambrano se detiene, «que tiene mucho de confesión [...] y también mucho de conciencia» (Zambrano, 2004: 94) es el Surrealismo, que tiene la esperanza de encontrar ese centro tan buscado entre la vida y la muerte, entre lo real y lo imaginario, según manifestaba André Bretón. Si las *Confesiones* de Rousseau son una protesta a la unidad originaria, radical del yo cartesiano, los surrealistas la radicalizarán en la búsqueda de la insondable realidad de lo psíquico.

«Todo lo que la confesión nos muestra es contradictorio y paradójico» (Zambrano, 2004: 38). La confesión es un género de crisis porque no se hace necesaria cuando vida y verdad han estado acordadas; pero también es posible un tiempo de crisis sin que se pueda dar la confesión. En este sentido, es significativo que las últimas páginas de *La Confesión* estén dedicadas a «Los hombres subterráneos», esos hombres, hijos de la soledad cartesiana, pero que ya no creen en esa posible unidad del sujeto, que no creen poder encontrar ese «centro». Zambrano los define como «conatos de ser», «multiplicidad abigarrada de seres sin rostro ni nombre» que sufren «una desconfianza radical sobre el vacío de la intimidad perdida» (Zambrano, 2004: 104).

María Zambrano, como creyente, tenía la esperanza, la fe, de que el hombre recobrará ese centro, pero si el sujeto moderno se encuentra escindido, desplazado, disperso, fragmentado, ¿cómo escribir de sí fehacientemente de una manera que no sea fragmentaria? ¿Cómo encontrar la «evidencia»? Para la pensadora, el carácter que define la confesión es la «desesperación por sentirse oscuro e incompleto y el afán de encontrar la unidad»; sin embargo, las últimas líneas de *La confesión* revelan cómo la crisis de la modernidad impide que el sujeto vaya al encuentro de esa unidad y cómo prolonga de manera irreconciliable la ya insuperable distancia entre verdad y vida.

La pavorosa faz de la actualidad ¿no nos presenta, sin duda, esta figura de un mundo sin sujeto, donde ha desaparecido el sujeto, donde el yo anda errante como rey sin súbditos ni territorio, donde no existe por parte alguna el alguien responsable, el alguien con identidad y figura propia? Mundo anterior al ser, en que lo psíquico tiene la existencia demoníaca de la multiplicidad inapresable y diluida; mundo de donde han huido las formas, quedando sólo el fantasma inasible y rencoroso; el fantasma y el vacío. ¿No estará necesitado de una verdadera e implacable confesión? (Zambrano, 2004: 108).

Bibliografía

- BLANCO MARTÍNEZ, Rogelio, y ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando (1997): *María Zambrano*. Madrid, Ediciones del Orto.
- BUNDGÅRD, Ana (2000): *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*. Madrid, Trotta.
- (2001): «Los géneros literarios y la “escritura del centro” como transgénero en la obra de María Zambrano», *Aurora*, 3, pp. 43-51.
- CATELLI, Nora (1991): *El espacio autobiográfico*. Barcelona, Lumen.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2000): *Nueva Introducción a la teoría de la literatura*. Madrid, Síntesis.
- GUSDORF, George (1948): «Condiciones y límites de la autobiografía», en LOUREIRO (1991), pp. 9-17.
- JAY, Paul (1993): *El Ser y el texto: la autobiografía, del romanticismo a la postmodernidad*. Madrid, Megazul-Endymion.
- LOUREIRO, Ángel G., coord. (1991): *La autobiografía y sus problemas teóricos*, *Anthropos*, Suplemento 29.
- MAN, Paul de (1979): «La autobiografía como desfiguración», en *La retórica del romanticismo*. Madrid, Akal, 2007, pp. 147-158.

- OLNEY, James (1980): «Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical and Bibliographical Introduction», en *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Princeton, Princeton University Press.
- ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando (1994): *Introducción al pensamiento de María Zambrano*. México, Fondo de Cultura Económica.
- POZUELO YVANCOS, José María (2006): *De la autobiografía*. Barcelona, Crítica.
- ZAMBRANO, María (1933): «Por qué se escribe», en *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- (1943): *La confesión: género literario*. Madrid, Siruela, 2004.