

MARÍA ZAMBRANO: LA CONFESIÓN: GÉNERO LITERARIO COMO LENGUAJE DEL SUJETO

Elvira LUENGO GASCÓN
Universidad de Zaragoza

La escritura, el secreto, la soledad

María Zambrano, en 1934, se cuestionaba a través de la *Revista de Occidente* “Por qué se escribe”, allí abordaba el análisis del acto creativo y la génesis de la escritura: «escribir es defender la soledad en que se está; es una acción que sólo brota desde un aislamiento efectivo, pero desde un aislamiento comunicable» (1934: 318). La filósofa malagueña advierte que esta soledad del escritor necesita ser defendida, que es lo mismo que necesitar de justificación. Añade: «El escritor defiende su soledad, mostrando lo que en ella y únicamente en ella encuentra» (*Ibidem*: 318). La filósofa entra así en el debate, candente en la época, de la novela deshumanizada expuesto por Ortega en *La deshumanización del arte* primero y posteriormente en *Ideas sobre la novela*. Insiste en que debe emerger lo esencial de la existencia de modo que pueda traducirse en la escritura con la confesión del secreto mediante la palabra escrita. Más tarde, Zambrano, ahondando más en esta idea que ya le rondaba años atrás, publica en 1943 *La Confesión: Género literario y método*, en ediciones Luminar de México¹ –texto que analizamos en estas páginas–. La escritura se coloca frente a la voz que impide el nombrar la verdad, el misterio de la revelación ante el papel aviva el ansia de verdad; y desentierra el secreto. Son cuestiones esenciales que a la escritora malagueña le preocuparon siempre:

Mas las palabras dicen algo. ¿Qué es lo que quiere decir el escritor y para qué quiere decirlo? ¿Para qué y para quién? Quiere decir el secreto; lo que no puede decirse con la voz por ser demasiado verdad; y las grandes verdades no suelen decirse hablando. La verdad de lo que pasa en el secreto seno del tiempo, en el silencio de las vidas, y que no puede decirse. “Hay cosas que no pueden decirse”, y es cierto. Pero esto que no puede decirse, es

¹ En 1965 María Zambrano corrige su propio texto de 1943. Siruela recoge estas correcciones en la edición de mayo de 1995; publicará una segunda edición en enero de 2001 y la tercera en julio de 2004, edición que manejamos en el presente trabajo.

lo que se tiene que escribir. Descubrir el secreto y comunicarlo, son los dos acicates que mueven al escritor. El secreto se revela al escritor mientras lo escribe y no si lo habla (Zambrano, 1934a: 321).

No cabe duda de que éstas son algunas de las claves de la escritura en el pensamiento de la autora. Fundamentó su obra en la búsqueda de la razón poética y comparte el secreto como esencial a la poesía. «La poesía es secreto hablado, que necesita escribirse para fijarse, pero no para producirse» (*Ibid.*: 322). Lo que colma la soledad del escritor es el hecho de comunicar el secreto, no el secreto mismo, por lo que esta necesidad de comunicación será el fin; el acto de escribir es sólo medio y lo escrito, el instrumento forjado. María Zambrano insistió siempre en las relaciones entre filosofía y poesía, destacando en las páginas más relevantes de su obra en qué sentido se oponen y se complementan ambas. Lo escrito es un instrumento del ansia incontenible de comunicar, de “publicar” el secreto encontrado:

Un libro, mientras no se lee, es solamente ser en potencia, tan en potencia como una bomba que no ha estallado. Y todo libro ha de tener algo de bomba, de acontecimiento que al suceder amenaza y pone en evidencia, aunque sólo sea con su temblor, a la falsedad.

Como quien pone una bomba, el escritor arroja fuera de sí, de su mundo y, por tanto, de su ambiente controlable, el secreto hallado. No sabe el efecto que va a causar, qué se va a seguir de su revelación, ni puede con su voluntad dominarlo (Zambrano, 1934a: 323).

En su dilatada y compleja biografía podrían distinguirse tres grandes momentos: 1.- Hasta 1939, una primera etapa, que correspondería a sus años de formación y al inicio de su actividad profesional que transcurre entre su localidad natal (Vélez Málaga), Segovia y Madrid donde estudia Filosofía, entre otros, con Zubiri, García Morente y, sobre todo, con Ortega y Gasset, al que siempre reconocerá como su maestro². A la impronta de su formación académica y de su experiencia políticas se une la lectura de Spinoza –sobre el que inicia su tesis doctoral–, Leibniz, Nietzsche y Max Scheler, de Descartes, Kant y Husserl, del pitagorismo, de Platón y Plotino, así como de Unamuno y Antonio Machado, muy especialmente (Revilla, 2005: 228)³. Todos estos autores son estudiados y aparecen en su ensayo *La Confesión*, como marco en el que sustenta su trabajo sobre la historia de la filosofía y el análisis del género. 2.- Sale de España (28 de enero de 1939) y ese momento marca un antes y un después en lo que será su maduración intelectual en su vida y en su obra. Fundamentalmente se distinguen

² Colabora activamente en el movimiento de renovación cultural y política que tiene lugar en torno a 1930, año en el que publica su primer libro, *Horizonte del liberalismo*. Entre las publicaciones de esta época (en *El Liberal*, *Cruz y raya*, *Revista de Occidente*, *Hora de España*), de carácter cada vez más comprometido políticamente, destaca el artículo de 1934 *Hacia un saber sobre el alma* en el que presenta ya una orientación propia y distanciada del planteamiento de sus maestros que no abandonará, y *Los intelectuales en el drama de España* (publicado en 1937 en Santiago de Chile).

³ Puede verse el estudio completo sobre el pensamiento de la autora en Revilla Guzmán, Carmen, (2005): *Entre el alba y la aurora. Sobre la filosofía de María Zambrano*. Barcelona. Icaria. Revilla añade al final de su estudio una “Nota biográfica” (227-230) y una amplia bibliografía de Zambrano (231-238).

tres épocas en esta etapa: la estancia en tierras americanas (Méjico, Puerto Rico y la Habana de 1939 a 1953); su estancia en Roma (de 1953 a 1964); y su estancia en el Jura francés desde 1964 hasta 1984. 3.- Vuelve a España (20 de noviembre de 1984) donde culminará la definitiva formulación de sus proyectos teóricos y recibirá el premio Príncipe de Asturias y el Cervantes. Son los años en los que alcanza el reconocimiento y la difusión de su pensamiento (Revilla, 2005: 227-230).

El escritor encuentra una verdad y la comunica, su público será quien desentrañe el sentido. «La verdad necesita de un gran vacío, de un silencio donde pueda aposentarse» (Zambrano, 1934a: 324). Sólo en soledad se siente la sed de verdad que colma la vida humana, afirma, y en esta soledad sedienta, la verdad aún oculta aparece y es ella misma la que requiere ser puesta de manifiesto, esta verdad que el escritor recibe tras ser desvelado el secreto para que la comunique a su público. Al hacerse patente el secreto se crea la comunidad del escritor con su público⁴. El pensamiento trágico de María Zambrano se refleja bien en “Límite de la nada”, su verdad, su secreto, su combate espiritual emerge en el texto como praxis:

El horizonte es aquello que me limita y rechaza a un tiempo, y al limitarme, me encaja en mí, me retrae a mí, impidiendo, siendo responsable, de que mi evasión no se realice. El horizonte es culpable de que yo esté en mí, de que sea yo, y sólo yo, y no esté en perpetuo tránsito a otros seres que desde lejos me citan para que vaya hacia su ser (1934b: 39-40).

Benjamín Jarnés, novelista vanguardista en la línea de las consignas del arte nuevo, posee un fondo muy trágico, analiza la producción literaria de la época criticando la fiebre política que «reduce dolorosamente el campo donde libremente debieran circular las ideas» (Jarnés, 1934: 2)⁵. Afirmación jarnesiana como respuesta a lo que Ortega señalaba en 1925: «el arte del siglo XIX ha sido popular: está hecho para la masa indiferenciada en la proporción en que no es arte, sino extracto de vida» (55)⁶. Claro, Ortega ya antes de 1925 proclamaba la idoneidad del arte puro⁷. Se comprende

⁴ En este sentido, Rosa Chacel en su *La Lectura es secreto* confiesa: «El libro, más que mostrarnos el rostro de su época, nos confía –o delata– el rostro de su autor. Podríamos decir el gesto, el guiño que nos hace al confiarnos su secreto porque, repito, el libro es secreto; es la máxima proximidad. Si sabéis y, sobre todo, si queréis leer, tenéis que entrar en el libro, meteros en su oscuridad, quedaros con él a solas». (Rosa Chacel, 1989).

⁵ Para Jarnés «la novela debe ser un taller de desnudar espíritus». Y de alguna manera, Jarnés da un giro en algunos planteamientos que Ortega asentó como bases de la teoría del arte nuevo o “deshumanizado”. «La anécdota, tan eliminada en los libros de estos tiempos, debe recuperar sus dominios» (*Ibid.*: 4).

⁶ Citamos por la siguiente edición: Ortega y Gasset, José (1992): *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Valeriano Bozal ed. Madrid. Austral.

⁷ «Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. Entonces tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Será un arte para artistas, y no para la masa de los hombres; será un arte de casta, y no demótico» (Ortega, 1992: 55).

porque, en 1934, Jarnés ya había elegido que su ideal era ser un artista impuro, cuando irónicamente el destino lo declaró “artista puro”⁸. La ética y la estética jarnesiana siempre giraron en torno a lo humano, a pesar de las proclamas orteguianas, como ocurre con María Zambrano que recibe de Ortega el descubrimiento del *logos*:

Un *logos* que constituye un punto de partida indeleble para mi pensamiento, pues que me ha permitido y dado aliento para pensar, ya por sí misma, mi sentir originario acerca de un *logos* que se hiciera cargo de las entrañas, que llegase hasta ellas y fuese cauce de sentido para ellas; que hiciera ascender hasta la razón lo que trabaja y duele sin cesar, rescatando la pasividad y el trabajo, y hasta la humillación de lo que late sin ser oído, por no tener palabra (Zambrano, 1986: 123).

El recorrido, sin embargo, difiere del de su maestro. Añade en el mismo texto: «La senda que yo he seguido, que no sin verdad puede ser llamada órfico-pitagórica, no debe ser, en modo alguno, atribuida a Ortega». Zambrano precisa que no puede serlo porque ella pretende escuchar «la voz de las entrañas» para sacar a la luz ese *logos* sumergido del que Ortega se desentendió (Revilla, 2005: 9). Zambrano inscribe su discurso en el ámbito del *logos*, de la razón. El uso poético de la razón es el que la conduce a ser ella misma, en su ser originario y germinal, al despuntar del «acto primordial de la vida, que habría de ser, por tanto, mirado, recibido, como un elemento, el más sacro». En *La Confesión: género literario y método* arranca con estos planteamientos, la defensa del *logos* como razón y desde las entrañas. Zambrano afirma que «la palabra germina desde antes de la aurora; antes de que se extienda esa raya no siempre luminosa que anuncia la escritura». La filósofa escribía de noche con frecuencia. Ella confiesa: «Y es que, es verdad, al final, en todo lo que he escrito y en todo lo que he vivido, aparece la aurora. Se diría que me gusta la noche porque es el prólogo de la aurora» (1987: 71). No quería dormir porque quería ser centinela de la noche «creo sea el origen de mi insomnio perpetuo, ser centinela», su obra recoge esa luz que precede a la salida del sol y posiblemente habrá que leerla «bajo el signo de la aurora» (Revilla, 2005: 7).

Fragmentos de una imposible autobiografía

Respecto a la escritura autobiográfica, existen varias posturas sobre el tema en la actualidad; por un lado, la resistencia a reconocer en la autobiografía un pacto de lectura que suponga una sanción de discurso de verdad y por otro lado la crisis del concepto de identidad. Como consecuencia, en el marco de la autobiografía aparece el dialogismo social, como estudia J. M. Pozuelo, a la vez que anuncia la problematización del contrato de lectura entre autor y lector, contrato por el que se establecía la distinción

⁸ Y anunciaba su *Elogio de la impureza*, sin cesar, en todas las obras que publicaba.

entre ficción y verdad. La autobiografía, además, puede ser una máscara. Bajtín entendió el dialogismo de los discursos y lenguas múltiples que se interrelacionan, como diálogo interactuante de discursos, entendidos como prácticas sociales que coexisten y que ponen de manifiesto relaciones de poder o de conocimiento. Cualquier género literario es una parte integrante de un fenómeno comunicativo y social, según señala J. M. Pozuelo (2006)⁹. Toda autobiografía tiene un carácter bifronte. «Con la autobiografía no sólo se pretende la autoordenación, sino la demostración a los demás de quién se es realmente. Ésa es la ilusoria pretensión del escritor», resume Carlos Castilla del Pino (1989).

Por otra parte, Maurice Blanchot en *Falsos Pasos*, obra de 1943, se pregunta: ¿Qué es el lenguaje y la literatura? La poesía, la novela y la experiencia de diferentes vidas de escritores y de filósofos nos contestan. El diario de Kierkegaard, el maestro Eckart, la experiencia de Proust, el silencio de Rimbaud o la poesía de Mallarmé son muestras elocuentes de la búsqueda esencial. Kafka se lamentaba muchas veces en su diario del carácter fragmentario de su obra literaria notando con desesperación que no podía seguir adelante con lo que empezaba¹⁰. En otro ejemplo similar, confirma Blanchot las preferencias de Kierkegaard de refugiarse en la interiorización y en la soledad, porque se siente perseguido, y afirma que «El perseguido es un hombre silencioso y “blindado”» (1977). El término “BLINDADO” en Kierkegaard sirve como hecho a la medida para Jarnés porque así es como se muestra en toda su obra. Su Razón vital la transforma en Razón filosófica y Razón poética, cuestión que en María Zambrano resulta ser, efectivamente, Razón trascendental. Toda la obra de María Zambrano viene a ser fragmentos de una naciente e imposible autobiografía –comenta Carmen Revilla– a la que ella se refiere y considera imposible porque habría de incluir «los momentos y las épocas enteras de oscuridad, en que uno no se está presente a sí mismo». En una tarea de mediación el ser humano realiza su esencial “vocación de transparencia” porque lo humano no está acabando, está empezando (Revilla, 2005: 8). Y esto es lo que se nos revela también en *La Confesión*. El uso poético de la razón sería

⁹ La distinción en la autobiografía de un cronotopo interno (el tiempo-espacio de la vida representada) y un cronotopo externo (su representación pública) como explica Bajtín, puede ayudarnos en la indagación de género fronterizo: «Este cronotopo real es la plaza pública (el “ágora”). Y en la plaza pública se reveló y cristalizó por primera vez la conciencia autobiográfica del hombre y de su vida» afirma Bajtín (1989).

¹⁰ El abismo entre su mundo interior y la realidad, el desgarramiento y la falta de perspectivas no le dejaban terminar. El arte de Kafka, con su continuo oscilar entre desesperación y esperanza, con su tendencia a evitar la decisión final, exige la forma fragmentaria. Se reconoce unánimemente, que el fragmento es la forma de expresión más adecuada a la visión que Kafka tenía del mundo. En 1919 Kafka escribe la *Carta al padre* y allí se aprecia que «en su obra no hay una clara separación entre obra literaria propiamente dicha y los apuntes de carácter autobiográfico, personal» (C. Gauger, 2002). «Kafka estuvo toda su vida marcado por el desprecio del padre, el escribir cumplía una función terapéutica y consideraba la literatura como su forma de existencia natural» (Kafka, 2004).

el que la conduce a ser ella misma, en su ser originario y germinal, en el acto primordial de la vida contemplado como lo más sacro.

La razón auroral a la que se acoge es órfica, ciertamente; pero tiene algo de las “razones de amor”, de Ortega, o de Scheler; y es también la de Spinoza y, sobre todo, según sus testimonios, la de Nietzsche... No es fácil precisar su lugar en la tradición filosófica; deliberadamente se adscribe a la “razón del vencido” cuya “suerte es germinar” en campo ajeno, como observa refiriéndose al pitagorismo que Aristóteles habría condenado (Revilla, 2005: 9-10).

La razón poética zambraniana

El ascender hacia la luz de María Zambrano coincide con un hundirse en la oscura y palpitante intimidad del ser, el subir corresponde a un abismarse, a un descender hacia las entrañas, a un adentrarse en la cavidad del corazón. Y estos últimos son lugares de gestión y de renacimiento: «El de Zambrano se presenta aquí como un pensamiento femenino y materno, que concibe la salida hacia la luz como un hundirse en las cavidades del ser, que, en analogía con el seno materno, ofrecen un espacio de acogida y una posibilidad de regeneración» (Wanda Tomasi, 2001: 246). Wanda Tomasi traza el recorrido de la razón zambraniana, un movimiento en espiral de descenso al centro desde el que ascender al instante de creación, que hace de la razón que se dirige al “sentir originario” una razón fecundante y poética; pero también indica un rasgo del pensar de esta autora que nos acerca y explica algo del porqué de la importante presencia de María Zambrano en el pensamiento filosófico femenino (Revilla, 2005: 10).

En *La Confesión*, Zambrano, desde la filosofía, aborda la vida y la verdad como lo más sagrado. Vida que se transforma por el conocimiento: «entre la vida y la verdad ha habido un intermediario, cosa que Platón y no Aristóteles ha enseñado». Pero «es el amor, el amor que lleva su nombre, quien dispone y conduce la vida hacia la verdad. Y lo propio de este amor es ser tanto más apasionado cuanto más universal y fría es la verdad, cuanto más lejana y más pura» (Zambrano, 2004: 15). Respecto a la filosofía moderna piensa que no ha pretendido transformar la vida; por el contrario, quiso transformar la verdad. La historia de estos intentos constituye la trágica desesperación de lo que compone nuestro drama. Después de Descartes ha crecido la desesperación y la desconfianza hacia la verdad. Y paralelamente la rebeldía de la vida. Nos encontramos en una situación intolerante y al no poder transformar la vida ha tenido que transformarse la verdad. Desde el Mito de la Caverna, hasta el nacimiento de la filosofía moderna que nace con Descartes, se ha abandonado la ilusión de que la vida se convierta. Sólo Spinoza dedica la atención suficiente a la vida en el Libro IV, sobre las Pasiones, de su *Ética*, analiza María Zambrano en *La Confesión*. Plotino, al igual que

Platón –su maestro– persiguieron la unidad. En los siglos XVI y XVII en Europa se pretenden diferentes “Reformas del Entendimiento” y prosperarían a partir de Descartes. El idealismo alemán siguió un camino diferente.

La vida transfería sus caracteres al Espíritu absoluto de Hegel y con ello la vida, al ver como un espejo desmesurado sus confusos caracteres, quedó más confusa que nunca y, por tanto, más dispuesta al ensoberbecimiento. Vida y razón se ensoberbecieron, sin corregirse la una a la otra; sin ser la vida aclarada por la razón y sin ser la razón sujeta por la vida, que muy al contrario, le ofreció su ímpetu, todo su ímpetu para que se “totalizara” (*Ibíd.*: 19-20).

Zambrano contempla el pensamiento moderno sumido en la confusión y el desamparo. «Soberbia y humillación son las dos notas de la desesperación del alma moderna; sus dos polos» (Zambrano, 2004: 21). Kant, el filósofo más equilibrado estuvo cerca de haber realizado esa reforma con su *Crítica de la Razón Práctica*, pero no fue así. No realizó la conversión de la vida según afirma la filosofía «Porque el rencor se asienta en la zona misma en que la vida necesita de esa transparencia que sólo proporciona la verdad» (*Ibíd.*: 22). Platón y Aristóteles exigían un duro ascetismo; salvarse para ellos resultaba difícil, mas era posible, asegura la autora. No ofrecían la vida eterna, pero ofrecían, a cambio de la “conversión”, la inmortalidad. La transformación necesaria al idealismo es inmanente, es decir, reside en la interioridad del sujeto sin más. Y los que no lo entienden así quedan relegados al grado de semihombres, en una existencia degradada, como dijo Heidegger. El pensamiento filosófico zambraniano reclama la unión y el entendimiento entre la vida y la verdad. Pero sabiendo que existe un gran abismo entre ambas, para cubrir esa enemistad aparece el género de la confesión, que viene a llenar ese hueco, ese vacío en la vida. Y será San Agustín el que inaugura el género con esplendor, «porque es el hombre *viejo* desamparado y ofendido, tanto como pueda estarlo el moderno, que al fin, se amiga con la verdad» (*Ibíd.*: 24).

A la luz de la mirada de Wanda Tomassi, el enfoque filosófico zambraniano, podría interpretarse bajo los siguientes presupuestos:

Toda la obra de María Zambrano es un desafío al planteamiento masculino de la cultura occidental: la autora escribe con la intención de reconducir la filosofía a la concreción de la existencia, para hacer del pensamiento una instancia mediadora capaz de llevar a la luz de la conciencia las realidades oscuras del cuerpo, del sentir, de la pasión. Contra los sistemas filosóficos, que son la fortaleza de un pensamiento que ha perdido la capacidad de relacionarse con la realidad, María Zambrano se mueve en la frontera entre filosofía y poesía, a la búsqueda de una razón poética que sepa cuidar maternalmente la vida indigente y necesitada (2001: 251).

María Zambrano¹¹ dirige su mirada y su pensamiento, su sensibilidad para percibir «lo que adscrito a un lugar, está mudo, hace señas, atrae» afirma en *Claros del bosque* (1993: 11). Lo sagrado necesita ser salvado en la luz del pensamiento. Y así define la filosofía: «Transformación de lo sagrado en lo divino, es decir, de lo entrañable, oscuro, apegado, perennemente oscuro, pero que aspira a ser salvado en la luz y como luz, he creído siempre en la luz del pensamiento más que en ninguna otra luz» (Zambrano, 1987: 72). La obra de María Zambrano está siendo cada vez más estudiada¹² más allá de nuestras fronteras y enriquece un debate teórico, además de un desarrollo del trabajo editorial respecto a la difusión de su pensamiento, como señala Carmen Revilla (2005: 13). Esto supone una necesidad de la cultura, verdadera y literalmente vital y a ello responden los “clásicos”. El pensamiento los necesita y así afirma Gadamer: «no hay más remedio que admitir que en la comprensión de los textos de grandes pensadores se conoce una verdad que no se alcanzaría por otros caminos» (1991: 24).

La confesión como género literario

María Zambrano aborda la confesión como género literario preguntándose: «¿Qué es una confesión y qué nos muestra?» (2004: 24). Al responder la compara con la Poesía, la Novela y la Historia, como géneros que tiene más próximos. En primer lugar, señala la autora, tanto la novela como la confesión son relatos, «pero la diferencia es doble, en orden al sujeto y en orden al tiempo» (*Ibid.*: 25). En segundo lugar, se diferencian en lo que pretende el novelista y lo que pretende el que hace una confesión. La filósofa afirma que lo que diferencia a los géneros literarios es la necesidad de la vida que les ha dado origen ya que se escribe por la necesidad que la vida tiene de expresarse. Es ahí donde se halla el origen común y más hondo de los géneros literarios, en la necesidad de expresión. El hombre necesita dibujar lo que lleva dentro, los seres

¹¹ Shirley Mangini observa la exagerada y temible reacción de los hombres intelectuales ante la mujer en el primer tercio del siglo. Señala que: «Paradójicamente, el discurso misógino fue sostenido por la mayoría de los intelectuales liberales de aquellos años» (2001: 111). *La Revista de Occidente* constituyó uno de los órganos centrales de la intelectualidad madrileña, dirigida por el padre de la estética vanguardista: José Ortega y Gasset; por lo que conocer el clima de revista tan principal, nos dará la imagen y la representación de la sociedad a través de la literatura: «Entre los máximos defensores de la inferioridad intelectual de la mujer en la Revista, además de Ortega, estaban Gregorio Marañón, el sociólogo y filósofo alemán George Simmel y el psiquiatra suizo Karl Jung. Como señala Magdalena Mora, la teoría adelantada por la revista en los años veinte revela “una deficiencia moral e intelectual de la mujer”» (Mangini, 2001: 111). En Mora, Magdalena, (1987): “La mujer y la *Revista de Occidente*: 1923-1936”, en *Revista de Occidente*. 98.

¹² Shirley Mangini expone la posición de Ortega y su pensamiento en los primeros años de *la Revista de Occidente* (1923): «es evidente que nunca creyó en la capacidad intelectual de la mujer, aunque haría excepciones como en los casos de Rosa Chacel y María Zambrano» (2001: 111). Como desarrolla Mangini en *Las modernas de Madrid* (2001), algunos teóricos recogerán en los años treinta, en sus escritos, los dramáticos cambios sociales en la vida de la mujer. La colaboración de mujeres como Maruja Mallo, Rosa Chacel y María Zambrano da prueba de la nueva voz intelectual de la mujer en Madrid (112).

diferentes que lo constituyen, y necesita apresar sus criaturas huidizas, de ahí nace la necesidad de escribir. Aunque, afirma Zambrano, la necesidad más antigua fue la más alejada de la expresión directa de la vida ya que la poesía primera corresponde a un lenguaje sagrado, es decir, objetivo en grado sumo.

Se remonta al *Libro de los Muertos* de Egipto en el que se presentan fórmulas fijas como los números y la Música, la música pura es como “la historia de un alma”, confiesa la autora. De tal manera, que puede decirse que novela y confesión se asemejan en el sentido de que ambas son expresiones de seres individualizados a quienes se les concede historia. Tanto en la confesión, como en la novela, el individuo padece y puede perderse. En Grecia, afirma Zambrano, la confesión entre los griegos no tiene lugar, no puede surgir. «La confesión griega hubiera sido la historia del filósofo arrebatado de la Caverna, pero no lo hizo o se ha perdido» (*Ibíd.*: 26). En su afán por la búsqueda de los orígenes expone otro hito: *Las confesiones* de San Agustín; pero esta Confesión, señala, tiene antecedentes. De manera que, si indagamos por la línea de nuestros padres llegamos al lado de «la historia y de la pasión, a la falta de pudor para gritar y hablar de sí mismo, por el lado de la verdad de la vida, de la verdad hebrea» (Zambrano, 2004: 26). La filósofa malagueña estudia la obra de Job como auténtico antecedente de la confesión humana y esto la lleva a equiparar la confesión con la queja. «Job es la confesión, es la queja». Job habla en primera persona y «sus palabras son quejas que nos llegan al mismo tiempo en que fueron pronunciadas; por lo que es como si las oyéramos, suenan a viva voz». Desde aquí, el texto de María Zambrano describe con claridad la esencia de la confesión. «Y esto es la confesión: palabra a viva voz. Toda confesión es hablada, es una larga conversación y desplaza el mismo tiempo que el tiempo real» (*Ibíd.*: 26). La diferencia con la novela es que el tiempo de la novela es un tiempo imaginario, un tiempo creado por la imaginación. La novela tiene su origen en la linterna mágica, en el desván de las musarañas, dirá la autora. La novela nos crea otro tiempo en el doble sentido de un tiempo mitológico –conserva el rastro del mito–, hace nacer en nuestra conciencia otro tiempo. Finalmente, afirma María Zambrano, cuando la novela llega a ser tiempo de la vida –Proust, Joyce– es que se trata en realidad de una confesión (*Ibíd.*: 27). Es el tiempo el que marca la diferencia entre novela y Confesión. La Confesión se verifica en el mismo tiempo real de la vida, parte de la Confesión y de la inmediatez temporal. El autor de la confesión no busca el tiempo del arte sino algún tiempo real como el suyo. El artista crea una eternidad virtualmente, como juego profundo del arte. Cualquier otra magia artística queda supeditada a este juego profundo y sumamente grave del que solo se aparta el arte religioso cuyo tiempo es el del paraíso perdido. Sin embargo, argumenta la filósofa, el arte puro, es decir, «el arte por el arte, es el juego de la creación de un tiempo más allá del tiempo que el hombre no puede crear». Zambrano afirma:

Es el tiempo que no puede ser transcrito, es el tiempo que no puede ser expresado ni apresado, es la unidad de la vida que ya no necesita expresión. Por eso todo arte tiene algo de confesión desviada, y tiene, a veces, los mismos fines que ella pero va recreándose en el camino, deteniéndose, gastando el tiempo en un supremo lujo humano (2004: 28).

El concepto de que el arte es juego al que llega la autora en *La confesión: género literario*, renueva lo que fue el gran tema de las proclamas orteguianas dos décadas atrás (la intrascendencia del arte, el arte como juego...)¹³. «El arte está por encima de la necesidad y del encararse de la realidad –de ahí lo grave de todo arte realista y la soberbia que arrastra consigo– ¡juega a crearla y la crea virtualmente!» (Zambrano, 2004: 28)¹⁴. La filosofía de la autora española busca la esencia y la hermosura de la palabra, la trascendencia humana en la pureza del arte. «De la salida del Jardín encantado, del ansia loca de probar el árbol de la ciencia, quedó como manzana encantada el arte, la magia de su tiempo inventado» (*Ibíd.*: 28). En el texto de Zambrano, la poesía inunda sus páginas, poesía filosófica o filosofía poética, el viaje en la búsqueda de la verdad poética se realiza en dos sentidos. La búsqueda de un tiempo puro para acercarse a la perfección y a la expresión del sujeto, porque el ser es lenguaje también, y así afirma: «La confesión es el lenguaje de alguien que no ha borrado su condición de sujeto; es el lenguaje del sujeto en cuanto tal. No son sus sentimientos, ni sus anhelos siquiera, ni aun sus esperanzas; son sencillamente sus conatos de ser» (*Ibíd.*: 29). María Zambrano entiende la confesión como revelación de la vida, como expresión de ella. Se trata de encontrar el punto de contacto entre la vida y la verdad. La confesión surge de ciertas situaciones, cuando el hombre siente sobre sí “el peso de la existencia”. «La confesión comienza con una huida de sí mismo. Parte de una desesperación. Su supuesto es como el de toda salida, una esperanza y una desesperación; la desesperación es de lo que se es, la esperanza es de que algo que todavía no se tiene aparezca» (Zambrano, 2004: 32). Afirma la autora que esta desesperación como huida de sí y expresión de alguna culpa, de un yo que se quiere rechazar, es queja, simple queja. En la queja, la desesperación y la esperanza son inmediatas. No se ha descubierto todavía la interioridad y su dolor es por motivos externos a él. Aparece su existencia desnuda en el dolor, en la angustia y en la injusticia. Y la primera queja es la queja de Job, señala, Job está desesperado. Todas las culturas han mantenido encubierta la desesperación del hombre y desde esta desesperación aparece esta revelación de lo que el hombre siente cuando nada tiene, cuando sale de sí: horror del nacimiento, vergüenza de haber nacido;

¹³ Fue discutido y enormemente problematizado en las décadas posteriores que siguieron al auge de las vanguardias, ya en años de la posguerra española y en el periodo de entreguerras en Europa.

¹⁴ Afirmación que choca con determinadas realidades seguramente adversas como las del exilio en las que se encontraba su autora junto a otros muchos escritores de esa época. En los años 40, se encuentra en México y allí se gesta este grito filosófico que reclama la exigencia estética como consuelo ante circunstancias de desarraigo y soledad.

espanto de morir; extrañeza de la injusticia entre los hombres. El remedio a estos males o la esperanza de remedio radica en hacernos aceptar el nacimiento, no temer la muerte y reconocernos en los demás hombres como iguales. «Sin estas tres conversiones la vida humana es una pesadilla» señala la filósofa (2004: 35). Por eso, Job se atrevió a quejarse con la esperanza de ser escuchado su grito, pues sin esa esperanza la queja no se produce. El lenguaje y el llanto mismo nacen ante un posible oyente que lo recoja. La confesión comparte esa desesperación; el hombre está cansado de sí mismo.

Esperanza de una revelación de vida, de que se disuelvan los tres horrores, de que la vida, al descubrir algo más allá, encuentre al fin su figura, y deje de ser pesadilla. Y así el que una verdad sea asimilada por la vida tiene que verificarse a través de una conversión que le haga aceptar su nacimiento, no sentir espanto ante la muerte y permanecer tranquilo en medio de la injusticia (*Ibíd.*: 35-36).

Rosa Chacel escribió también sobre este género literario. El ensayo chaceliano *La Confesión* (1968), escrito años antes, «trata de ser respuesta a la pregunta formulada por Ortega, ¿Por qué escasean las memorias, y más las confesiones, en la literatura española?» (Chacel, 1989: 281). En este texto su autora afirma que «Las confesiones más dramáticas, entre las grandes de la historia, son las que están animadas por el sentimiento de culpa» (*Ibíd.*: 281). Pero afirma también que, «en este ahora que vivimos empiezan a brotar las memorias y las confesiones, lo que demuestra que la culpa late bajo toda conciencia» (*Ibíd.*: 285). Las tres confesiones que Rosa Chacel considera más importantes son las de San Agustín, Rousseau y Kierkegaard, que según ella son «escapes de gas de la conciencia». Estas confesiones influyeron en tres grandes novelistas a los que estudia: Cervantes, Galdós y Unamuno. De Cervantes considera que «es el único que nos dio una verdadera, auténtica y pura confesión», es «confesión arquetípica» de la que le resulta imposible prescindir. «San Agustín y Kierkegaard llenan cumplidamente el requisito del sentimiento de culpa» (*Ibíd.*: 288) y en Rousseau no se trata de que careciese de sentimiento de culpa, más bien, Rosa Chacel cree que la *conciencia* quedaba en él sofocada por su poderosa *consciencia*. En el caso de Santa Teresa afirma: «La que Santa Teresa da a su confesor como relato de su vida, tiene más de acusación que de confesión» (Chacel, 1989: 289). La escritora vallisoletana define a la confesión como “*última voluntad*”.

El caso es que Cervantes salva de una vez por todas, el conflicto por el camino de la soledad –ámbito cerrado de una persona, la suya– y alcanza la poesía, entregándose a ella por medio de la confesión. El Quijote es, *confesión* –indirecta, sin duda– y es *voluntad última* porque brota de una *conclusión: para creer y amar hay que estar loco*. Esto es lo que confiesa Cervantes *terminantemente*; a esto llega, después de haber pasado por pruebas atroces, que *le dejaron en esto* y, claro está, esto es lo que quiere dejarnos. Su *última voluntad* consiste en afirmar su descreencia (*Ibíd.*: 292).

En el caso de Ortega, aunque admiraba las Memorias de los grandes hombres, él nunca quiso escribir su confesión, asegura Rosa Chacel.

La vida y la escritura: conciencia de la fragmentariedad

Zambrano señala que lo que causa humillación es sentirse abandonado, fuera de un orden. Y esta fue la situación amarga que se dio al final del Mundo Antiguo y que Lucrecio lo expresó así: «en el caso de que haya dioses, no se ocupan para nada de los hombres» (*Ibíd.*: 36). También Job pedía que Dios se ocupara de él, no dejar de sufrir, sino salir de la pesadilla, saber la razón de su sufrimiento; pedía una revelación de la vida. Y al no tenerla, se aborrecía a sí mismo, quería borrarse. «Huida total de sí, verdadero suicidio que quiere borrar la ignominia del nacimiento, que quiere evitar la humillación de la muerte y evitar la injusticia» (*Ibíd.*: 37). La huída y la salida de sí caracterizan, pues, a la Confesión del que sabe lo que es la vida y no lo acepta. También se manifiesta en la Confesión el carácter fragmentario de toda vida¹⁵: «el que todo hombre se sienta a sí mismo como trozo incompleto, esbozo nada más; trozo de sí mismo, fragmento» (*Ibíd.*: 37). Zambrano resume los caracteres que definen la Confesión:

Desesperación de sí mismo, huída de sí en espera de hallarse. Desesperación por sentirse obscuro e incompleto y afán de encontrar la unidad. Esperanza de encontrar esa unidad que hace salir de sí buscando algo que lo recoja, algo donde reconocerse, donde encontrarse (*Ibíd.*: 37).

La expresión de la vida es contradictoria y paradójica, se busca encontrar un tiempo más allá del presente, en que la angustia desaparezca y que la vida no se expresa sino para transformarse. María Zambrano escribe que La confesión como género literario es algo propio y exclusivo de nuestra cultura occidental y que aparece en momentos de quiebra de la cultura, en que el hombre se siente desamparado y solo. Son los momentos de crisis en los que el hombre aparece al descubierto en su fracaso. La autora recoge en este texto uno de los estudios más importantes sobre la Confesión como género literario en sí mismo y como región límite, invadida e invasora, de los espacios de la Filosofía, la Poesía y la Novela. Publicaba en 1943 estas impresiones, vuelve sobre ellas en 1965 reforzando la idea de la Confesión como género que manifiesta el fracaso de la cultura¹⁶ y a su vez algo más importante: «los distintos

¹⁵Véase *supra nota 10*. Benjamín Jarnés expresó certeramente esta idea de la fragmentariedad en toda su obra. De tal manera que, en todas sus páginas persiste también mucho de relato de vida, de narración autobiográfica, de desesperación y pesimismo, de huida de sí mismo a través de la sublimación en el goce de la escritura.

¹⁶ Habrá que recordar también *El malestar de la cultura* de Sigmund Freud publicado en 1930 y los extensos ensayos sobre cuestiones de la literatura del Yo, del sentido de la vida y los existencialismos.

anhelos, los profundos anhelos encubiertos por el arte, objetivados por la Filosofía, desteñidos en las épocas de indecisión y ocultos en la plenitud de los tiempos maduros» (*Ibíd.*: 39). Destila en estas páginas la profunda convicción de un pesimismo realista de su lucidez extrema: «cuando el hombre vive en una cultura madura, cuando ha hallado al fin una objetividad bajo la que habitar, la existencia humana en su desnudez se oculta» (*Ibíd.*: 39).

María Zambrano estudia a San Agustín como el primero que inauguró el género en toda su plenitud y con toda claridad. El ser humano vive de espaldas a la realidad, es el único ser que manifiesta esta condición, cualquier otra criatura vive inmersa en su realidad y es fiel a ella. Todas menos el ser humano. La Filosofía se plantea el problema de la realidad como si fuese hallada en el conocimiento, cuando en verdad, siempre se da por sabida antes de tenerla. La Religión era como la compensación de una parte de la realidad del mundo presente; la idea del ser significa que no tenemos suficiente con lo que encontramos y necesitamos otra realidad encontrada por nosotros mismos para nuestro pensamiento. La Confesión, señala la filósofa, busca la realidad, olvidados de ella. San Agustín al ir a buscar la unidad siente que ya la tiene de antes y la recuerda. Conocer es siempre recordar y toda ignorancia es siempre olvido. La memoria, quizá, sea la manera de conocimiento más cercana a la vida¹⁷. «La “reminiscencia” de que Platón nos habla, puede ser producto de la nostalgia de la realidad presentida, nostalgia de lo que no se tiene ni se muestra», afirma la filósofa. La memoria, desde este punto de vista, sería la sede del conocimiento, de este encuentro con la realidad total, sin recuerdo ni olvido, sólo como presencia¹⁸. Zambrano pone como paradigma *Las confesiones* de San Agustín, el autor acepta la realidad para encontrarse a sí mismo, para recobrar. Busca hacerse visible, confiesa el relato de sus culpas, su “amarga memoria” y señala Zambrano que, «todo el que hace una confesión es en espera de recobrar algún paraíso perdido» (2004: 47). Aunque «San Agustín sabe que el retorno al Paraíso no es posible». Porque «San Agustín no pudo, a pesar de su platonismo, seguir el camino platónico; su corazón no pudo aceptar la transmutación del amor platónico» (*Ibíd.*: 49). «El corazón vive siempre en otro». La unidad del amor consigue su eternidad y así se disipan el horror del nacimiento, y el horror de la muerte, que junto con la injusticia son los elementos de la pesadilla de la existencia (*Ibíd.*: 51). Destaca Zambrano, además del «corazón», «la acción». Un corazón limpio, transparente, que en los que no lo aceptan, desata el rencor. Por eso, dirá: «La acción precipitada sin ser transparente para el

¹⁷ Paul Ricoeur (2003) en *La Memoria, la Historia, el Olvido* trata estas cuestiones y distingue entre memoria e imaginación. Confronta las teorías platónicas y las aristotélicas y recuerda los estudios de Sartre en *L'Imagination* y *L'Imaginaire*

¹⁸ Véase en mi “La metáfora de la *ausencia presente* en el arte del siglo XX” (2008: 109-133) algunos aspectos sobre la teoría platónica de la *eikon* que subraya la presencia de una cosa ausente y su relación entre la memoria y la imaginación.

hermano, sin contar con su caridad, por puro que sea su origen, desata la violencia y el crimen, la guerra cainita» (*Ibíd.*: 57). La confesión sirve, en la filosofía zambranianiana, para transformarse, recobrase, para llegar a ser. Y «Llegar a ser, sólo es posible logrando la unidad misma del ser, de lo inteligible. La unidad que San Agustín busca y halla es otra, propia de la vida, unidad en que la vida recobra su figura, su figura viva aún debajo de su opaca máscara, como en un palimpsesto» (*Ibíd.*: 62). Para el filósofo clásico la unidad no podía concebirse distinta de la identidad y de la armonía. Y la unidad de identidad reposaba en el ingreso en el mundo inteligible, ayudados con la reminiscencia, reminiscencia que es nostalgia y «recuerdo del olvido», diría San Agustín.

Zambrano divide este ensayo en dos partes y en la segunda desarrolla en uno de los apartados el concepto de “El Hombre Nuevo” y el de “Evidencia”¹⁹. En el comienzo de toda época, en la salida de toda crisis, aparece una evidencia y por ella se sale. Si la Confesión la produce adquiere el carácter de Método. La evidencia es el nombre filosófico de lo que en la mística se llama revelación, una realidad, una aparición que produce una huella o modificación en quien la recibe²⁰. La revelación de que existo y pienso se había dado en conexión con algo. El “cogito” es la proclamación de la soledad humana que se afirma a sí misma. Zambrano relaciona la soledad con los abismos del corazón. Esta soledad del hombre le hace afirmar que el hombre es un universo único, extraño, casi incomunicable. Es la soledad metafísica subsistente, la soledad que se confunde con el propio ser. La soledad hallada por Descartes es el ser mismo del hombre, su condición, por eso, es un descubrimiento metafísico. Es un análisis genial: «ha encontrado la coyuntura de la razón al insertarse en la vida» (Zambrano, 2004: 74).

La literatura del Yo

En Francia, Rivière ya en 1924, declaraba «la crisis del concepto de literatura» desde la *Nouvelle Revue Française*. La *NRF* reaparece en 1919, después de la primera Guerra Mundial²¹. La crisis de confianza con respecto a la literatura reposa sobre una

¹⁹ En la primera parte de *La Confesión*, Zambrano contempla los siguientes capítulos: La confesión, género literario; La confesión, revelación de la vida; Las Confesiones; Primera Confesión: San Agustín; Cómo Busca Hacerse Visible; El Corazón; La Acción. En la segunda: La Figura del Hombre Nuevo; La Evidencia; De la Originalidad a los Abismos del Corazón; Juan Jacobo; Historia y Confesión; Un Corazón Natural; El Paraíso Artificial; El Surrealismo; Los Hombres Subterráneos.

²⁰ Ortega y Gasset en su *Ideas y Creencias* afirma que «No vivimos de ideas sino de creencias». Se engendró una creencia nueva en la realidad que apareció: el yo. Esta creencia estaba siempre en el fondo de toda justificación, esto es, la conciencia. La conciencia en soledad, que no es punto de partida, sino de llegada. La soledad es, en realidad, la nueva evidencia.

²¹ Esta revista, la *NRF*, fundada en 1909 ocupaba un lugar eminente en Francia: «C'est le phare littéraire de l'entre-deux-guerres» señalaba Elianne Tonnet-Lacroix (1993). Jacques Rivière dirigirá la *NRF* hasta su muerte en 1925. Después, Jean Paulhan es nombrado oficialmente director en 1934.

crisis de confianza con respecto al lenguaje mismo. Todo ello juega un papel importante en la vida literaria de la época. Así lo muestra Zambrano en su ensayo sobre La Confesión y la necesidad de expresión. Por aquellos años, en Francia, Dadá, los surrealistas y muchos de sus contemporáneos experimentaban con las palabras y mostraban el poder falsificador de determinados usos del lenguaje y sus posibilidades lúdicas. Se debate la perfección formal frente a la literatura como manifestaciones de existencia espiritual. La literatura tiene una función existencial. Se escribe para encontrar una verdad, para dar un sentido a la vida señalaban algunos escritores en este “proceso de la literatura”. Zambrano dedica muchas páginas a esta necesidad de encuentro entre vida y verdad. Sin embargo, algunos más radicales que los surrealistas iban todavía más lejos²². Breton reprocha a Daumal «d’employer constamment le mot Dieu» y Daumal y sus amigos reprochan a los surrealistas el empleo constante y complacido de simples juegos poéticos. En el *Procès intellectuel de l’art*, Roger Caillois, ya en 1935, acusará a los surrealistas «de faire la part trop belle à la littérature et de jouer sur les deux tableaux: art et connaissance» (Eliane Tonnet-Lacroix, 1993: 28). En Bataille se aprecia una negación de la literatura, para perseguir una especie de experiencia mística. En otros casos se busca, abandonando la literatura, una exploración de sí mismo constituyendo así un acto donde el escritor pone su existencia en juego. Dejando a un lado posiciones extremistas, se manifiesta esta tendencia de asociar estrechamente la literatura y la vida, justificando la primera por la segunda. M. Arland, por ejemplo, señala: «Avant toute littérature, il est un objet qui m’intéresse: moi-même» (*Ibid.*: 28)²³. La literatura de entre-guerras ha suscitado en los escritores una imperiosa necesidad de relatar sus experiencias y por otra parte al dar al público el gusto de lo vivido, la guerra ha contribuido mucho –señala Elianne Tonnet-Lacroix– a hacer estallar ciertas fronteras tradicionales de la literatura: el diario y el reportaje, dos géneros situados más o menos en los márgenes de la literatura, son propicios a desarrollar la expresión de la verdad personal como la descripción del hecho verdadero. En el diario, el yo del autor se libera directamente sin «affabulation romanesque» denunciada por Breton en el primer *Manifeste*. En esta época, en Francia se publican muchos diarios: los de Joubert, de Stendhal, de Jules Renard. Más tarde aparecerán los de Mauriac (1934,1937), Green (1938,1939), Gide (1939)²⁴.

²² «C’est par exemple le cas des membres du Grand Jeu (René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte, Roger Vailland) qui ne sont pas sans affinités avec les surrealistes, mais dont la quête est de nature mystique et dont la pratique déborde systématiquement le domaine littéraire (experimentations psychiques diverses: voyance, drogues, etc.)» (E. Tonnet-Lacroix, 1993: 27).

²³ M. Arland, “Sur un nouveau mal du siècle”, en *Essais et nouveaux essais critiques* (1952). Tomo la cita de Eliane Tonnet-Lacroix (1993).

²⁴ Esta tendencia responde al interés del público por la persona del escritor y revela el deseo del escritor de no disociar la vida de la escritura, lo que implica una cierta “desconsideración de la literatura”, en el sentido habitual del término. Sin embargo, aunque el diario en principio quede reservado para el uso personal, cada vez más se va transformando en una obra literaria enteramente. En diarios y ensayos

«Du Bos en una serie de conferencias pronunciadas en Estados Unidos en 1938 (*Qu'est-ce que la littérature?*), il définit l'activité littéraire comme une aventure de l'âme» (*Ibid.*: 29). Benjamín Jarnés sitúa su escritura en este contexto europeo; sus preocupaciones estéticas comparten la actualidad de las vanguardias. Siempre se declinó por la intimidad, teorizó y practicó sobre sus géneros predilectos: la elegía, la epístola, el diario, la biografía, la novela, el ensayo y la poesía. En su obra aparece siempre un Yo lírico que se confunde con la otredad en una polifonía de voces, que como señaló Bajtín: «lo interhumano es constitutivo de lo humano»²⁵. Como apunta Víctor Fuentes, Jarnés mantiene un diálogo intertextual permanente con un elevado número de autores en una serie de «cuadernitos íntimos»²⁶. Por otro lado, es interesante contrastar también el pensamiento filosófico de autores que han tenido un fuerte impacto en la cultura europea como es el caso de Jean-Paul Sartre. En *Qu'est-ce que la littérature?*, obra de 1948, Sartre se interroga por: ¿qué es escribir?, ¿por qué escribir?, ¿*Qué es la literatura?* Se interesó por el compromiso del escritor, por la libertad del lector y del autor, pero además contempla otra manera de decir: el silencio. Silencio como una manera de hablar, silenciar algunos aspectos de la vida viene a significar algo, al igual que hablar seleccionando otros. El escritor elige y tiene derecho a manifestarse sobre determinados aspectos del mundo y también tiene derecho a callar sobre otros: «Le silence même se définit par rapport aux mots, comme la pause, en musique, reçoit son sens des groupes de notes qui l'entourent. Ce silence est un moment du langage; se taire ce n'est pas être muet, c'est refuser de parler, donc parler encore» (Sartre, 2004: 30). Se escribe para cambiar algo, afirma Sartre. Pero hay diferentes maneras de escribir. Aunque «On n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses mais pour avoir choisi de les dire d'une certaine façon» (Sartre, 2004: 30)²⁷. El pensamiento esconde al hombre y es el hombre solo el que nos interesa, confiesa Sartre. Ésta es la “pura”, la verdadera literatura: una subjetividad que se debate bajo la apariencia de lo objetivo «un discours si curieusement agencé qu'il équivaut à un silence, une pensée qui

críticos se persigue una búsqueda de orden espiritual, como ocurre en el caso de Benjamín Jarnés, por ejemplo. La introspección se confunde con la meditación y la búsqueda de valores esenciales.

²⁵ Utilizamos la traducción francesa *Esthétique de la création verbale*, (1984) Gallimard. Paris. La obra original de Mijail Bajtín apareció en 1979, en Moscú: *Estética...* con un prólogo en francés de Tzvetan Todorov.

²⁶ «Hay en estos cuadernitos íntimos un repudio de la literatura confesional: la vida íntima se trata en su sentido espiritual y en función del placer de la escritura, vuelta sobre sí mismo. Como sus libros sin género, vienen a ser, también, un diálogo, a través de la Intertextualidad, con sus autores favoritos, del siglo XIX y del nuestro, perfectamente: Goethe, Stendhal, Richter, Kierkegaard, Nietzsche, Bergson, Max Scheler, Freud, Proust, Giraudoux, Valéry, Ortega, Unamuno, Gómez de la Serna, Machado, García Lorca, Miró» (V. Fuentes, 1989: 15-16). Véase también: (1989 b): “Metaficción y discurso estético-erótico” en *Jornadas jarnesianas*.

²⁷ De manera que, el estilo, dirá, «fait la valeur de la prose. Mais il doit passer inaperçu. Puisque les mots sont transparents et que le regard les traverse, il serait absurde de glisser parmi eux des vitres dépolies» (Sartre, 2004: 30). Es primordial saber de qué se quiere escribir y cuando se sabe habrá que decir cómo se escribirá de ello. «Souvent les deux choses ne font qu'un» (Sartre, 2004: 31).

se conteste elle-même, une Raison qui n'est que le masque de la folie, un Éternel qui laisse entendre qu'il n'est qu'un moment de l'Histoire» (Sartre, 2004:38)²⁸. El filósofo existencialista francés piensa que el escritor debe comprometerse en sus obras y no permanecer en la pasividad, debe elegir. Por lo tanto, conviene retomar el problema desde el principio y que nos preguntemos «pourquoi écrit-on?» (*Ibidem*: 40). Cada uno tiene sus razones: para unos el arte es una fuga, para otros, un modo de conquistar. Pero: «On peut fuir dans un ermitage, dans la folie, dans la mort; on peut conquérir par les armes. Pourquoi justement écrire, faire par écrit ses évasions et ses conquêtes?» (45). Sartre publica estos escritos sobre “¿Por qué se escribe?” en 1948 en París. Ya María Zambrano había publicado su “¿Por qué se escribe?” en 1934 en Madrid y su *Confesión: género literario* en 1943, en México.

La existencia precede a la esencia como clave fundamental de su filosofía, lo que le lleva a anular cualquier determinismo del hombre y a luchar por la defensa de la libertad en el ser humano. Ideas que expone en la obra de 1946 *El existencialismo es un humanismo*²⁹. Roland Barthes en sus (*Essais critiques*, 1964: 255) confirma sencillamente: «le monde existe et l'écrivain parle, voilà la littérature». Aunque Alicia Yllera (1974) aclara al respecto que para Barthes el objeto de la crítica no es el mundo, es la literatura, que, por lo tanto, se presenta como «un discours sur le discours».

Todo lleva a creer que existe un cierto punto donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo cesan de ser percibidos contradictoriamente. Y es en vano que se busque a la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de encontrar ese punto, ha dicho André Breton en el *Segundo Manifiesto del Surrealismo* (Zambrano, 2004: 91).

Este declarado propósito emparenta de forma muy íntima el surrealismo con la confesión, su carácter de rebeldía poética sin mezcla con luchas sociales, lo afirma aún más. El surrealismo va en busca de este centro de identidad que está en el hombre. El Yo cartesiano es la unidad originaria, radical. Es también el Yo trascendental que vuelve a descubrir el idealismo alemán, la identidad única del sujeto del conocimiento. Bretón en el *Segundo Manifiesto* busca «“un punto más allá” de toda contradicción, punto de pura identidad donde el pensar es creador, es decir, poético. Y anulará ese

²⁸ Sartre escribe que muchas obras de arte hoy son almas al descubierto, errantes, que se adquieren por un modesto premio, por ejemplo la de Montaigne, la de Nerval, la de Rousseau, etc., permiten dedicar una parte de nuestra vida, como lectores, volcada al exterior, a la cultura de la subjetividad: «“Que l'homme n'est ni bon ni mauvais”, “ quil y a beaucoup de souffrance dans une vie humaine”, “que le génie n'est qu'une longue patience”, alors le but ultime de cette cuisine funébre sera atteint et le lecteur, en reposant son livre, pourra s'écrier, l'âme tranquille: “Tout cela n'est que littérature”» (Sartre, 2004: 39-40).

²⁹ En esta síntesis explica las bases de su doctrina y dirá que como fruto de esa libertad inalienable del hombre, el ser humano es proyecto y como tal construye su vida.. «El hombre es ante todo un proyecto que se vive subjetivamente [...] y el hombre será ante todo lo que habrá proyectado ser» (1957: 20).

divorcio deprimente entre la realidad y el sueño» (Zambrano, 2004: 93). Así se expone la necesidad que el ser humano manifiesta respecto al arte. El arte nacido en la interioridad encontrará la independencia al no pretender suplantar la vida real, la falsificación literaria de la vida se hará imposible; arte y vida real se complementan, pues si el arte existe es porque nos proporciona lo que la realidad nos niega. El arte es una expresión, una manifestación, como lo es la confesión. «Artista es aquel que puede descender hasta tal profundidad de sí mismo donde encuentra unas visiones que al par son acciones: el arte verdadero disipa la contradicción entre acción y contemplación» (*Ibíd.*: 97).

Zambrano indaga en las vidas de autores que han sondeado en el jardín interior, que en la huída se han refugiado en la Filosofía y en la Poesía como San Agustín o Rousseau. Encuentra que es en la intimidad, en las razones del corazón, donde hallan el éxtasis de la vida, como los místicos o los románticos persiguiendo encontrar la rebeldía del hombre ideal. La literatura ofrece el consuelo de un mundo imaginario que anida en las entrañas del ser como preferencia del mundo zambraniano, del mundo esencialmente femenino, pero recurrente también entre los grandes poetas, ávidos de espacios de poesía y de libertad de expresión, de reconciliación con la identidad de un Yo individual y universal. La confesión seguirá siendo, pues, la búsqueda exasperada de un paraíso artificial. Baudelaire y Rimbaud, con sus paraísos e infiernos artificiales, son hijos de este «“corazón natural”, extremistas de su intento» (Zambrano, 2004: 89). Ambos anhelaban hundirse en el abismo de la desesperación y de la felicidad, entre el corazón y el espíritu que los lanza a la embriaguez de un infierno en el que no hay salida. Es la confesión el delirio moderno de la palabra y de la acción. El último gran movimiento poético de nuestros días «el surrealismo, tiene mucho de confesión; confesión más clara que otras de nuestra época, en que lo literario llena precipitadamente el hueco de la verdad última buscada» (*Ibíd.*: 90). Intento de una claridad extraordinaria y de una lucidez extrema como la de sus antecesores, Rimbaud y Baudelaire. Zambrano acaba su ensayo con un apartado cargado de dramatismo: “Los Hombres Subterráneos”. Concluye con una mirada histórica, recoge una serie de poetas y filósofos de renombre pero también a muchos otros sin nombre que han sufrido el anonimato y han muerto sin alcanzar la expresión de su intimidad, en la soledad ilimitada e inmensa. Son «muertos en vida que exhalan gemidos, gritos desde el fondo de su sepulcro, que es su infierno» (*Ibíd.*: 100). Sus palabras tienen mucho de confesión a la desesperada. Al fin, una de las funciones de la confesión es abrir sitio para una realidad que corre riesgo de asfixiarse. La tragedia de estas criaturas es la falta de espacio interior. Un mundo lleno en demasía de proyectos, deseos, esperanzas, nostalgias, huellas y presentimientos de realidad sin nombre. Mundo que linda con lo inefable y que no por ser inefable es menos real. Son víctimas, presas de alucinación y del delirio constante, acosadas de remordimiento,

embriagadas de posibilidad (*Ibíd.*: 101). Soledad poblada de seres sin nombre, del yo sin espacio, conatos de ser; seres en su infierno, infierno que Rimbaud transcribió con audacia genial. Vacío de la intimidad perdida, es el mundo de la intimidad sin palabras, la discordia de los muertos vivos, su rencorosa presencia. «Los vivientes poetas como Baudelaire y Rimbaud, filósofos como Kierkegaard y Nietzsche, novelistas como Dostoievski, han sido atormentados infinitamente en su soledad poblada de fantasmas y se han liberado a medida que por su arte o su pensamiento les han abierto sitio» (*Ibíd.*: 106). Hombres subterráneos, muertos vivientes, que crearon una soledad diferente como Kierkegaard, para liberarse de los perseguidores.

Conclusión

La Confesión parece ser el método para encontrar ese *quien*, el sujeto mismo y la intimidad, permanecer libre, alcanzar la invulnerabilidad, la unidad pura, el centro interior. Así reclama la escritura de este texto tremendamente lúcido. Porque «lo grave es ser un extraño para sí mismo, haber perdido o no haber llegado a poseer intimidad consigo mismo; andar enajenado, huésped extraño en la propia casa» (*Ibíd.*: 108). Concluimos estas páginas con los interrogantes del pensamiento zambraniano que formulaba hace ya más de medio siglo, que hoy presentan una inquietante vigencia. Y, en todo caso, las palabras de esta mujer siguen demandando respuestas a ese proyecto de *ser* diferente no se trata sólo de *existir*, sino de *ser*. María Zambrano lo confesaba en 1943, en 1965 y hoy lo vuelve a plantear:

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).

Referencias bibliográficas

- BAJTÍN, Mijaíl (1975): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, (1989).
- BARTHES, Roland, (1964): *Essais critiques*, Paris, Seuil.
- BLANCHOT, Maurice (1943): *Faux Pas*, edición original; citamos por la siguiente edición: 1977: *Falsos Pasos*, Valencia, Pre-Textos.
- (1988): *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1989): *Temas: Hombre, Cultura, Sociedad*, Península, Barcelona.
- CHACEL, Rosa, (1989): *La Lectura es secreto*, Barcelona, ediciones Júcar.

- (1989): *Obra completa. Volumen II. Ensayo y poesía*, ed. de Antonio Piedra, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid.
- FUENTES, Víctor, (1989a): “Jarnés: Metaficción y discurso estético-erótico”, en *Jornadas jarnesianas*, 65-76.
- (1989b): “*Benjamín Jarnés: Biografía y metaficción*”, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”.
- GADAMER, H.-G. (1991): *Verdad y método*. Salamanca. Sígueme.
- JARNÉS, Benjamín (1934): “Ejercicios” en *Literatura*. Enero-febrero, Madrid, 1-6.
- KAFKA, Franz (2002): *Carta al padre y otros escritos*, Introducción, traducción y notas de Carmen Gauger, primera ed. 1999, primera reimpresión 2002, Madrid, Alianza Editorial.
- (2004): *Cuentos completos* (Textos originales), Prólogo y Traducción de José Rafael Hernández Arias, 2ª ed., Madrid, Valdemar.
- LUENGO GASCÓN, Elvira, (2008): “La metáfora de *la ausencia presente* en el arte del siglo XX” en Túa Blesa, Juan Carlos Pueo, Alfredo Saldaña y Enric Sullá, eds. *Pensamiento literario español del siglo XX*, 2. Colección Trópica, Anexos de Tropelías. Zaragoza. 109-133.
- MANGINI, Shirley (2001): *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona. Península.
- MORA, Magdalena, (1987): “La mujer y la Revista de Occidente: 1923–1936”, en *Revista de Occidente*, 98.
- ORTEGA Y GASSET, José, (1982): *Ideas sobre el teatro y la novela*. Paulino Garagorri ed., Madrid, Revista de Occidente, Alianza Editorial.
- (1992): *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Valeriano Bozal ed. Madrid. Austral.
- POZUELO YVANCOS, José María, (2006): *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica.
- REVILLA GUZMÁN, Carmen (2005): *Entre el alba y la aurora. Sobre la filosofía de María Zambrano*. Barcelona. Icaria.
- RICOEUR, Paul, (2003): *La Memoria, la Historia, el Olvido*, Madrid, Trotta.
- SARTRE, Jean Paul, (1946): *El existencialismo es un humanismo*, 2ª edición, (1957), trad. Victoria Prati de Fernández, Sur, Buenos Aires.
- (2004): *Qu’est-ce que la littérature?*, Folio essais, Paris, 1ª ed. en 1948, Ed. Gallimard.
- TONNET-LACROIX, Elianne, (1993): *La littérature Française de l’entre-deux-guerres 1919-1939*. Nathan Université. Paris.
- TOMASSI, Wanda, (2001): *I filosofi e le donne*, Mantova, Tre lune.

YLLERA, Alicia (1974): *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza Universidad.

ZAMBRANO, María, (1934a): “Por qué se escribe”, en *Revista de Occidente*, tomo XLIV, nº 132, junio, 318-238.

——— (1934b): “Límite de la nada” en *Literatura*. Marzo-abril, 39-40

——— (1986): *De la aurora*. Madrid. Turner.

——— (1987): “A modo de autobiografía” en *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, nº 70-71. Barcelona.

——— (1993): *Claros del bosque*. Barcelona. Seix Barral.

——— (2004): *La confesión: Género literario*. Madrid. Siruela.