

“Salida de sí en huida”: La confesión según María Zambrano

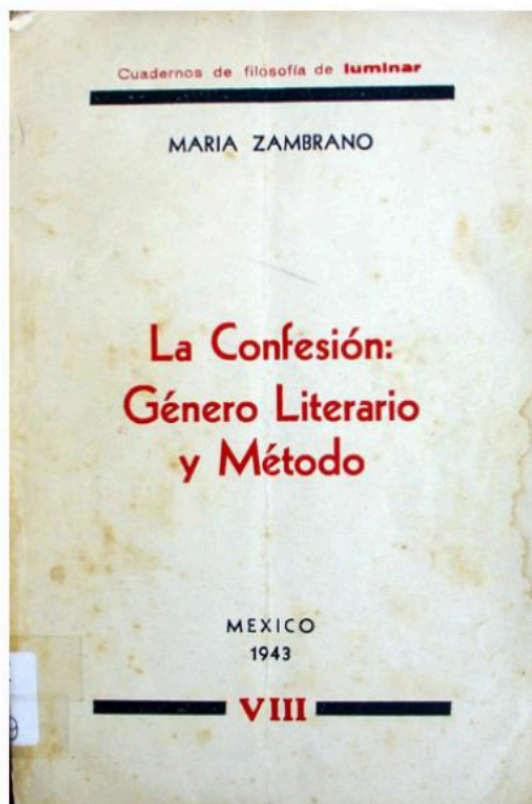
Lilliana Ramos Collado

¡Oh, corazón mío que heredé de mi madre! ¡Oh, corazón mío que heredé de mi madre! ¡Oh, corazón mío de mis distintas edades! No des testimonio en mi contra, no me hagas la guerra ante este tribunal, no me seas hostil en presencia del Guardador de la Balanza, porque eres el Ka que estuvo en mi cuerpo, el protector que insufló aliento a mis miembros. Anda al jubiloso lugar hacia donde avanzamos: no hagas mi nombre rancio ante el Cortejo que engendra a los hombres. ¡No digas mentira en la presencia del dios; es bueno que escuches todo esto!

—*El libro egipcio de los muertos, o Libro de salida durante el día*

Para Ana Fernández Sein y en recordación de Hugo Rodríguez Vecchini

Cuando María Zambrano dio a la luz su opúsculo *La confesión: género literario*¹ hacía cuatro años que había tenido que abandonar, azuzada por la guerra, su España natal. En su proceso de exilio entre 1939 y 1943 había ya visitado París, punto de su salida de Europa, con paradas posteriores en México y La Habana. En 1943, vivía en Puerto Rico esperanzada en mantener una cátedra en nuestra Universidad, sita en Río Piedras. Y vivía además la idea de una “Isla de Puerto Rico” como quien habita una de las



metáforas fundantes del concepto occidental de felicidad: la *isla afortunada*. Situada justo en el borde del mundo conocido, la isla afortunada de leyenda es un más allá espléndido que, creo yo, traza el contorno metafórico del pensamiento auroral de Zambrano. Odiseo, ese viajero homérico forzado igualmente por la guerra a estar lejos de su patria, también lo sabía: las islas se encuentran, mecidas por el mar, siempre y exactamente en el lugar de la aurora. El propio Juan Ramón Jiménez, en su bello manuscrito titulado *Isla de la simpatía*, fundió en un solo gesto,

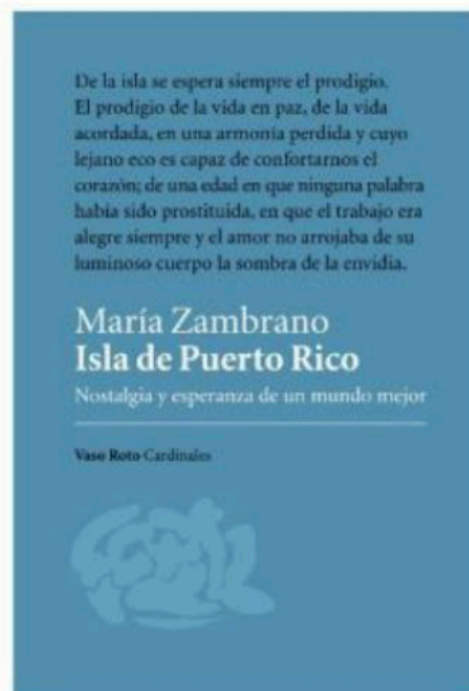
para describir nuestro país, aurora e isla:

¹ María Zambrano. *La confesión: género literario*. Madrid: Siruela (1995): 30. En lo sucesivo citaré el número de página entre paréntesis en el cuerpo del ensayo.

La mañana con su sol horizontal me despierta. Salgo en el acto a ver la luz de Puerto Rico, esa luz nueva de un sol viejo que nadie ha pisado todavía en la yerba del campo. Mis flores están de todo su color de aurora.²

Como si la intuición presciente, al pie del alba, fuera el punto de partida de cada gesto vital, expresada con rotunda redundancia en esta mítica conjunción. Zambrano se instala así en una antiquísima tradición de islas mañaneras, con toda su pesantez simbólica. Y nuestro rico puerto isleño probablemente cobra para ella la solidez esplendente, proustiana³, de los topónimos: Puerto Rico no es un nombre: es la descripción del lugar de arribo del exiliado deseoso.

Interesa, pues, la secuencia de los tiempos y los textos. Esta idea de “isla afortunada”, elaborada con lirismo en su *Isla de Puerto Rico (Nostalgia y esperanza de un mundo mejor)*, publicado en 1940 luego de una breve visita a nuestra isla, quizás pueda verse como el lugar que obliga a Zambrano a inventar un método para llegar, precisamente, a ese lugar afortunado. Y este método laborioso, accidentado, de suma interioridad, quizás se materializa en *La confesión: género literario*, publicado por primera vez en 1943, estando Zambrano instalada en nuestro rico puerto, con la esperanza de quedarse en este “mundo mejor” que jalonaba sus nostalgias. Pero la estaba feliz, afortunada, en Puerto Rico, constituiría lo que Todorov, hablando de Jean-Jacques Rousseau, llamó una “frágil felicidad”⁴: la dicha endeble agobiada por incertidumbres que acaso florecieron en la intuición de que el logro definitivo del *locus amoenus* en Puerto



Rico como Jardín de las Herpérides, el logro de ese *plus ultra*, de ese ir más allá, solo sería posible *asumiéndose en salida de sí misma*. Para habitar el lugar otro —el jardín al fin del mundo— había que ser otra de la que se era, más allá del fin del yo. Para poder alcanzar a ser esa otra era imprescindible, entonces, construir el método que Zambrano llamó “confesión”.

La confesión: género literario es tan ambicioso como apretado: se propone, primero que todo, deslindar la textualidad filosófica de la literaria y, entre las múltiples textualidades literarias, separar la poesía de la novela. Advertimos de entrada la complejidad de este proyecto y su postura de avanzada, no solo por introducir el concepto de “acto de habla” antes de que J. L. Austin lanzara su epocal texto *How to Do Things with Words*⁵, sino también por plantear la fusión entre autobiografía y confesión antes de que Philippe Lejeune hiciera de la autobiografía un asunto teórico urgente en la prosa literaria⁶. Zambrano

2 Juan Ramón Jiménez. *Isla de la simpatía*. Edición, prólogo y notas de Arcadio Díaz Quiñones. Río Piedras: Editorial Huracán (1981): p. 93.

3 Marcel Proust. “Noms de pays: le nom” *Du côté de chez Swann. À la recherche du temps perdu (I)*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard (1954): 383-384.

4 Tzvetan Todorov. *Frail Happiness. An Essay on Rousseau*. Philadelphia: The U Pennsylvania Press (2001): 46-47.

5 Cambridge: Harvard U. Press (1955). Y John R. Searle. “Expressions, Meaning and Speech Acts”. *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge U Press (2011): 22-28.

6 *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil (1975) y *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris: Seuil (1980).



advierde en la confesión un uso narrativo del repertorio retórico que concibe el gesto confesional como un acto performativo, contagioso casi, en un sentido ritual porque, según ella, “cuando leemos una confesión auténtica sentimos repetirse aquello en nosotros mismos y, si no lo repetimos, no logramos la meta de su secreto.” La afirmación de Zambrano no se hace esperar: “Si no ejecuto lo que ejecutó el autor de la confesión, será en balde su lectura. Porque la confesión es una acción, la máxima acción que es dado ejecutar con la palabra” (p. 31). La confesión es un decir cuya naturaleza primordial es un hacer:

La confesión, al ser leída, obliga al lector a verificarla, a leer dentro de sí mismo, cosa que el lector curioso no quiere para nada, pues él iba a mirar por una puerta entreabierta, para sorprender secretos ajenos, por una falta de precaución, y se encuentra con algo que le lleva a mirar su propia conciencia. [La confesión] es ejecutiva, [nos lleva] a hacer la misma acción que ha hecho el que confiesa: ponernos como él a la luz” (p. 45).

Para Zambrano, la confesión es texto coyuntural que se produce en momentos en que “la vida ha llegado al extremo de confusión y dispersión” (p. 32). El sujeto, desesperado por su falta de claridad y arraigo, huye de sí: “Su supuesto es como el de toda salida, una esperanza y una desesperación” (*ibid*). La desesperación es la fuerza mayor que permite al individuo arrancarse de sí, tironeado con igual fuerza por talantes encontrados: huir de sí y preservar lo que se ha sido. La paradoja que fragua toda confesión es lo que, para la autora, constituye su *figura*, producto necesario de una “conversión”. La definición que Zambrano da es contundente:

La confesión es salida de sí en huida.
Y el que sale de sí lo hace por no

aceptar lo que se es, la vida tal y como se le ha dado, el que se ha encontrado que es y que no se acepta. Amarga dualidad entre algo que en nosotros mira y decide, y otro, otro que llevando nuestro nombre, es sentido extraño y enemigo (p. 37).

Lo paradójico de la confesión sugiere su radical asunción de la fragmentación de la vida, la necesidad de ordenar la vida como un rompecabezas, *cerrar su figura*. El que confiesa busca encontrar la unidad de su persona, que se encuentra oscura e incompleta. Lo que la confesión debe invocar es la aparición de lo que no es, de modo que, en su reconciliación, pueda fundarse una identidad. Por eso afirma Zambrano: “La Confesión no es sino un método de que la vida se libre de sus paradojas” (p. 38). Surge, según la autora, “en momentos de crisis en que el hombre, el hombre concreto, aparece al descubierto en su fracaso” (p. 39). Ocurre, pues, que el inventario de confesiones tiene su contrapartida, a su vez, en el repertorio de los géneros del fracaso predicados en el tipo de cultura que le sirve de contexto vital⁷. Zambrano ve una relación estrecha entre la forma de la confesión, el concepto de fracaso y la cultura en la cual se conjuga una confesión específica. El que confiesa siente que su vida está hecha pedazos, siente que se ha vuelto ininteligible, siente que se ha *enemistado* con la vida. La intuición de la búsqueda de la unidad del sujeto como meta de la confesión es, quizás, la aportación más significativa de esta autora a la mejor bibliografía teórica sobre este género literario.⁸

7 Søren Kierkegaard. *The Concept of Irony*. New Jersey: Princeton U Press (1989): 254-258.

8 Claro, es el “pacto” que constituye el género mismo de la confesión el que dota de unidad al “sujeto” narrado... El pacto lo fragua Zambrano consigo misma, no con el lector quien solo asiste al *strip tease* que la confesión constituye, como sugiere Roland Barthes en “Strip tease”. *Mithologies*. New York: The Noonday Press (1991):84-87. Interesantemente, Zambrano no confiesa, sino que pondera cómo ejecutaría su confesión, y en su hacer produce un método: construir — más que su manera de narrar su vida— un yo pensante: ella narra su método como

¿Dónde y cómo se encuentra esa unidad buscada con esperanza y desesperación? Se encuentra a la luz y se encuentra al hacerse visible. Es esa su interpretación de Agustín de Hipona, cuyas *Confesiones* son el texto definitivamente ejemplar de este género literario. Dice Zambrano: “Esta acción de ofrecerse a la mirada divina es lo que constituye propiamente la confesión de San Agustín” (p. 44). El chorro de luz divina, la intensa mirada de la divinidad, es lo que nos desgarrar de aquel que éramos y nos coloca de lleno en el que ahora somos.

Para Zambrano, el interlocutor —un escucha a quien no le es dado *perdonar*— es elemento esencial para comprender el gesto confesional. Nos confesamos a alguien. Quien quiera que sea esa persona será

“confesión filosófica”.

también determinante de cómo se configura la confesión. Ocurre que la confesión como género literario manifiesta con fuerza única el imperativo de una teoría de la recepción. Lo que el gesto confesional convoca depende, sobre todo, de ese interlocutor privilegiado, de ese que Francesco Petrarca, en su *Secretum*, llamó su “*generosus ultor*”, es decir, su vengador generoso.⁹ Por ejemplo, para el Obispo de Hipona, se trata de Dios omnisciente, quien, en teoría, no necesita prueba alguna de la veracidad de nuestras palabras, puesto que todo lo sabe y puede auscultar los sórdidos escondrijos de nuestra alma.

¿Para qué, entonces, confesarse ante Dios? Para Zambrano, lo definitorio es “la acción de ofrecerse

9 Francesco Petrarca. *Secretum*. <http://www.interbooks.eu/poesia/trecento/francescopetrarca/secretum.html>. Accesado el 20 de septiembre de 2018.



íntegramente a la mirada divina”. Y añade: “Lo importante de la confesión no es que seamos vistos, sino que nos ofrecemos a la vista, que nos sentimos mirados, recogidos por esa mirada, unificados por ella” (p. 46). Ese salir a la luz, según Zambrano, constituye un gesto de retorno al Paraíso, donde no habría por qué avergonzarse de presentarse ante Dios con la más desnuda y frágil sinceridad.¹⁰ Lo remata la autora al decir: “Todo el que hace una confesión es en espera de recobrar algún paraíso perdido” (p. 47). Saneamiento, unificación, proyecto de regreso a la pureza, conversión en “otro mejor”, convocatoria al otro tercero que lee por sobre nuestro hombro el texto áximo de nuestra confesión, arribo a la “isla afortunada”... al Paraíso. Digo “proyecto de regreso” porque lo importante es emprender el retorno, ya que al Paraíso no podemos volver. Lo importante es el gesto de ida, el gesto de huída. El *arrancarse* de sí. Desgarramiento y Paraíso se corresponden.

En su exposición teórica, Zambrano advierte cuál es el elemento fundante de la dispersión que intenta hallar su paliativo en el acto de habla de la confesión: el aislamiento; y en vez, se topa con lo que Peter Sloterdijk ha llamado, aptamente, “extrañamiento del mundo”.¹¹ Se nombra la dolorosa fractura del colectivo comunitario: estamos solos, no podemos actuar. Se lanza el gesto de la confesión para alcanzar a nuestros semejantes, pero nos topamos con nuestra propia y desconcertada clausura. Por ello Zambrano intetenta

¹⁰ “Sinceridad” no implica “verdad”, sino cauce, intentos, el gesto que vale más que su contenido de valor de *verdad*.

¹¹ El aislamiento como antesala de una reflexión que se desea “liberadora” parte, en la confesión de Zambrano, de un aislamiento deprimido, desesperanzado, como lo elabora Peter Sloterdijk: “Cuando los hombres desarrollan estilos de supervivencia en pobreza crítica, cumplen con la obligación de asemejar su propia hechura al respecto de un mundo sin esperanza. Parece figurar entre sus intereses atenuar todo lo posible el riesgo de tener alma. Evitan, en consecuencia, su propia inteligencia, sensibilidad y sentido común como una fuente de peligro. Que el hombre menosprecia al hombre parece, en verdad, una fórmula moderna, pero describe un estado de cosas ya arcaico o, al menos, antiguo. [...] El hombre es, en virtud de su cobardía, el ser en el que la desdicha alcanza la madurez.” *Extrañamiento del mundo*. Valencia: Pre-Textos (1998): 64. Traducción de Eduardo Gil Bera.

la transparencia pues *mi transparencia invita a la transparencia del otro*. Mostrar mi nuevo yo salido del yo que era, el yo convertido en Otro, es acto que recaba confianza. Dice Zambrano: “Ser transparente es ser creído, ser mirado en caridad” (p. 55). “La vida deja de ser pesadilla cuando se ha restablecido el vínculo filial, cuando hemos encontrado al Padre, pero también a los hermanos” (p. 57). Al salir de mí, me encuentro al Otro y al yo como Otro. Sin duda, el salto del encierro hacia la transparencia implica el riesgo de declararse, de volverse prístino.

La transparencia aludida tiene que ver con el gesto de descubrirse, de hacerse visible, cuya visibilidad o gesto de descubrimiento nos lleva a descubrir, en contundente redundancia, la *verdad*, en este caso una verdad sobre nosotros mismos: la unidad identitaria, sumida en la interioridad. Esa identidad que acontece es mirada por Dios y su hacerse visible opera como garante de su realidad. El dejarse mirar, el abrirse a la mirada del Otro es, en sí, acto dirigido a cosechar la confianza y fundar comunidad.

Ahora bien, en una modernidad secularizada en la cual se cuestiona la existencia misma de esa mirada divina como garante de la legitimidad de la confesión —y de la conversión que la confesión atesora— no hay evidencia alguna de verdadera transparencia o de verdadera conversión. Contrario a la posición de Agustín de Hipona ante su confesor divino, el “ser humano nuevo” surgido de la confesión en la modernidad ya no posee tan clara y explícita evidencia o garantía de su renacimiento o conversión. En la modernidad, la certeza será alcanzada al andar el laborioso camino bajo la estrella mortecina de la duda, inaugurado por René Descartes. La duda que nos llevaría a aceptar, en términos de Sloterdijk, mi “yo”, la duda que nos llevaría a la idea de una conciencia propia como fundadora de sentido, después de haber demolido los falsos ídolos del conocimiento y las ideas recibidas de la tradición. Para Descartes, según

Zambrano, “toda realidad, todo objeto o pretensión de objeto, habría de ir a buscar su última justificación en una inmediatez de la conciencia. Actos de conciencia y en su centro último, como unidad última e interior, el yo, el yo en soledad” (p. 71). Zambrano propone que el gesto confesional de Descartes, que ella discierne en el famoso *cogito*, sugiere la singularidad del ser humano: se trata ahora de un ser “único, extraño, casi incommunicable” (p. 72). La unidad que la confesión debiera otorgar a este sujeto moderno y solitario puede surgir, si acaso, de “la unidad del creador, del que crea con su razón” (p. 75)¹². Cada individuo, en su singularidad, estará abocado a desarrollarse en su originalidad como investidura de la unificación perdida:

El individuo, en sus pobres y oscuras entrañas; sus misteriosos cuartos abandonados cuanto más llenos, se manifestarán en su originalidad; originalidad que vale tanto como espontaneidad, pues las dos cosas se identificaron (p. 76).

¿Cuál originalidad del individuo pide ser revelada? La mina inagotable de sus “abismos del corazón” (p. 76). Corazón ensombrecido, oculto, donde yace la instancia del origen, o la originalidad del individuo, absoluta y tal vez irredimible interioridad que opta por presentarse como una especie de, en palabras de Zambrano, “abismo alucinatorio” (p. 76). Será ese abismo, ese ensombrecido corazón, el que se presente, desnudo y descubierto, ante el nuevo interlocutor: la tangible humanidad, con su cruel mirada *humana... demasiado humana*. Esta alma que busca la salida de su ensimismamiento para adquirir realidad, cuya realidad solo puede invocarla el otro que ante el yo parpadea su reconocimiento, esta

12 Del que “escribe” su confesión. Pues la confesión es un acto creativo. Puede decirse, con Stendhal, que todo texto creativo es, en esencia, autobiográfico, confesional. Ver sus dos “autobiografías”: *Vie de Henri Brulard* y *Souvenirs d'égotisme*.

alma solo puede “ser arrojada a la voracidad de los hombres, a la curiosidad, a la malevolencia, inclusive de las miradas crueles de los hombres. No le importa; quiere ser contemplada” (p. 77). Pero aquí, buscando la luz que ordene el *hágase* profundo del sujeto, ser contemplado significa ser “devorado, consumido por los demás” (p. 77): entrar en el cuerpo del otro, o dejar que el otro le entre en su cuerpo mismo: que *muerda* nuestra alma como nuestro *remordimiento* ya lo está haciendo. Masticación filosófica del que se devora a sí mismo en la autofagia de la confesión.

En la modernidad, parece advertir Zambrano, el que se confiesa ofrece su cuerpo como superficie de tránsito, como lugar del gesto de la publicidad. Su cuerpo trémulo e íntimo, su cuerpo sacrificial, se desgarrar para dejar ver literalmente *todo*. Ese es Jean-Jacques Rousseau: el que lo dirá todo, y—en palabras del propio Jean-Jacques— no todo lo que vivió, sino todo lo que sintió, y que quiere mostrar a sus semejantes un hombre en toda la veracidad de la naturaleza.¹³ En su caso, la confesión es irrefutable porque se trata de haber transformado, en palabras de Zambrano, “la verdad en sinceridad” (p. 82). En la ferozmente individualista modernidad, sin garante de la verdad ni evidencias irrefutables de la confiabilidad del sujeto, la confianza que rinde la visibilidad o la transparencia lo único que puede hacer es travestirse de sinceridad.

Baste recordar cómo otra de las mujeres más profundas del siglo XX, Hannah Arendt, cuando redacta su impecable *Sobre la revolución*¹⁴, dedica un capítulo entero a la angustia de los cuadros políticos revolucionarios por determinar la sinceridad y veracidad de sus miembros, su entrega fiel a los ideales de la revolución. Como era ya imposible establecer con seguridad la verdad de esa lealtad, los revolucionarios, según Arendt, desarrollaron

13 Jean-Jacques Rousseau. *Les Confessions*. Paris: Gallimard (1973): 35.

14 Hannah Arendt. “La cuestión social”. *Sobre la revolución*. Madrid: Alianza Editorial (1988): 60-114. esp. pp. 89-109.



una especie de “gestualidad revolucionaria” que codificaba, de forma visible, esa “sinceridad”. El juicio de Danton, y el castigo a un ingente número de revolucionarios mediante la guillotina, demuestra con agrio dramatismo la desconfianza en la visibilidad y la transparencia en el contexto de una secularidad implacable, el oxímoron de una transparencia nublada.

Rousseau, quien murió muy poco antes de los años críticos de la Revolución, sabía que su sinceridad solo podía ser demostrada por la *vehemencia de su drama*. Redactó sus *Confesiones* con sordidez, con exageración, con exhibicionismo, y las leyó en la plaza pública, en medio de los que lo habían perseguido, insultado. Las leyó ante los que *morderían* su alma. Según Zambrano, Rousseau “quiere, al ser mirado, ser comprendido por los hombres todos que en vida le

malquistaron” (p. 77). Para ella, ese gesto de desgarrar el pecho y mostrar el corazón es el gesto que funda la novela moderna. El corazón mismo, salido de su encierro, se revela y “contesta con su originalidad independiente” (p. 78).

En este punto en que Zambrano hurga en el corazón y en su vocación de originalidad, nos propone el momento epifánico del corazón como una brusca arritmia: el éxtasis.

Lejos de haberlo olvidado, [el corazón] está presente siempre en estas confesiones, como secreta aspiración inconfesable. Porque en el éxtasis se encuentra la libertad de la historia y sus sucesos; porque se presiente algo, un lugar, un cierto lugar donde se

cumpla lo que el narrador persigue, salir de su propia historia, que es salir de su tiempo¹⁵ (p. 79).

Es curioso que Zambrano, al manejar esta salida del tiempo, indique que Rousseau no llegó a experimentar la “salida de su tiempo” (p. 79). Estoy en desacuerdo. Habiendo cuenta del carácter confesional de prácticamente toda la producción narrativa de Rousseau, recordemos por un momento el más famoso de los paseos de *Les Rêveries d'un promeneur solitaire*. Estando en arresto domiciliario en la remota isla de Saint Pierre (otra *isla afortunada*), tumbado de espaldas en un botecillo mecido blandamente por la brisa, Rousseau “confiesa” estar asentado en su más íntimo ser, por encima del tiempo y sintiéndose “como un dios”. Ese es el lugar “fuera del tiempo” —aislado: él mismo convertido en una *isla*— que ocupa esta alma moderna que desea decirlo todo, en especial, todo lo que sintió: el centro del mundo, que no es otro que el mundo cartografiado desde el epicentro exaltado de su corazón. Contrario al argumento de Zambrano, Rousseau, en sus paseos errabundos, arrítmicos, asume el éxtasis de colocarse fuera. En su éxtasis, Rousseau se “aloca”, pierde su *locus*, su lugar, para ganar el pleno lugar del todo: el centro:

Le sentiment de l'existence dépouillé de toute autre affection est par lui-même un sentiment précieux de contentement et de paix, qui suffirait seul pour rendre cette existence chère et douce à qui saurait écarter de soi toutes les impressions sensuelles et terrestres qui viennent sans cesse nous en distraire et en troubler ici-bas la

15 Ver, sobre este *syncope*, el texto sugerente de Catherine Clément, *Syncope: The Philosophy of Rapture*. Minneapolis: U of Minnesota Press (1994), especialmente la “Introducción” donde la autora explora las distintas definiciones del término y cita, provechosamente, uno de los artículos sobre música de Rousseau preparado para la Enciclopedia de Diderot y D'Alembert, con su definición de síncope como una arritmia que, de hecho, al oponer los tiempos, nos *rapta* del tiempo (p. 4).

douceur.¹⁶

Al indagar en las posturas confesionales de Rousseau, Zambrano —quizás demasiado atenta a quedarse en el texto que se titula *Confesiones*, como si solo un libro así titulado pudiera ser una tal confesión— nos dice con énfasis que lo que impide que Rousseau “se aventure hasta los verdaderos sitios extremos” (p. 79) es, por un lado, creer que “la realidad del corazón es su historia” y, sobre todo, creer en “la naturalidad del corazón” (p. 80). No puede hacerse abstracción de la historia de la cultura. No existe un *corazón natural*. El corazón es discurso: las palabras que lo nombran y lo construyen. Es en la performance de la confesión que construimos nuestro corazón.

El siglo de Rousseau es el gran siglo del sentimiento exaltado, de la simpatía, de la invención y la categorización del melodrama.¹⁷ Es el siglo de los estudios fisiológicos que buscan asociar las pasiones con actividades específicas del cuerpo humano. Es el siglo de la sensación y de las lágrimas, el siglo en que surge Offray de la Mettrie¹⁸, el siglo del doctor Tissot¹⁹, el siglo de la medicina de los nervios, el siglo de la pornografía como texto límite del encuentro del cuerpo pensante que se expresa mediante la pasión carnal y la filosofía.²⁰ El siglo XVIII es tiempo de la vehemencia, del dolor del “*man of feeling*” de McKenzie²¹; del llanto *estético* que, según *confiesa* Diderot, reclama la lectura de obras como la *Clarissa*

16 Jean Jacques Rousseau. “Cinquième promenade”. *Les Rêveries d'un promeneur solitaire*. Paris: Galimard (1972): 102.

17 David Marshall. “Frankenstein, or Rousseau's Monster: Sympathy and Speculative eyes”. *The Surprising Effects of Sympathy. Marivaux, Diderot, Rousseau, and Mary Shelley*. Chicago: The U of Chicago Press (1988): 181-184.

18 Julien Offray de la Mettrie. *Man a Machine*. La Salle: Open Court (1987): 29-71.

19 A. S. Tissot. *L'Onanisme, Dissertation sur les maladies produites par la masturbation*. Lausanne: Français, Grasset & Comp (1777): 89-94.

20 Margaret Jacob. “The Materialist World of Pornography” En Lynn Hunt. *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*. New York: Zone Books (1993): 157-202.

21 Henry McKenzie. *The Man of Feeling*. New York: W.W. Norton & Company (1958): 13-14.

de Samuel Richardson.²² Abren la puerta de este siglo el sentimentalismo contagioso de Pierre de Marivaux²³ y las ponderaciones que Joseph Addison²⁴, en el primer periódico publicado en Inglaterra, anota acerca de los placeres de la imaginación y lo sublime. De hecho, el siglo termina con las indagaciones sobre lo bello y lo sublime que desarrollan Edmund Burke²⁵ e Immanuel Kant²⁶, con las persecuciones políticas en pos de la verdadera sinceridad del hombre revolucionario en la Francia post 1789, y con la afirmación del sentimiento en textos tan importantes como el “Prefacio” a *Lyrical Ballads* (1798)²⁷, de William Wordsworth, y *Poesía ingenua, poesía sentimental*

22 Denis Diderot. “Éloge de Richardson”. *Oeuvres esthétiques*. Paris: Garnier (1994): 34-38, 39-40.

23Ver Marshall, *op. cit.*, pp. 187.

24

Ver la excelente introducción histórica al libro de Addison elaborada por Tonia Raquejo —, quien también hizo la traducción de este libro— en la cual notamos su extremo cuidado al presentarnos la crítica de

época (principios del siglo XVIII) junto a la búsqueda de una bibliografía estupenda del tema durante el Siglo de las Luces y más acá. Joseph Addison. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de “The Spectator”*. Madrid: Visor (1991).

25 Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford U Press (1990).

26 Immanuel Kant. *Observations on the Feeling of the Beautiful and the Sublime*. Berkeley: The U of California Press (1960): 47-75. Emanuel Kant. “Analítica de lo sublime”. *Crítica del Juicio*. Buenos Aires: Losada (1961): 85-88.

27 Cito la propuesta poética de William Wordsworth en su “Preface to *Lyrical Ballads*”: “I have said that poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin

(1800)²⁸, el arte poética magistral de Friedrich Schiller.

Cuando Zambrano, correctamente, advierte que “Rousseau entra en su corazón y se pierde en él como en un jardín. Es la vuelta al jardín prohibido, la reconquista del Paraíso” (p. 80), no recuerda, o quizás no sabe, que en ese mismo *hortus conclusus* al que alude Rousseau en sus confesiones cuando describe el placer íntimo que le comportaban “los libros que se leían con una sola mano”²⁹, en ese mismo jardín, digo, se encerraban también las mujeres para abandonarse a esos mismos “placeres de la imaginación”, una imaginación que estaba potenciada por la masturbación,

cuyo tema que se volvió escandaloso y *fashionable* a finales del siglo XVIII.³⁰

from emotion recollected in tranquillity: the emotion is contemplated till, by a species of reaction, the tranquillity gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind. In this

mood successful composition generally begins, and in a mood similar to this it is carried on; but the emotion, of whatever kind, and in whatever degree, from various causes, is qualified by various pleasures, so that in describing any passions whatsoever, which are voluntarily described, the mind will, upon the whole, be in a state of enjoyment.” William Wordsworth & Samuel Taylor Coleridge. “Preface to *Lyrical Ballads*”. *Lyrical Ballads*. Brett & Jones eds. 2nd ed. London: Routledge (1991): 251-252.

28 Federico Schiller. *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Buenos Aires: Editorial Nova (1963): 46-48.

29 Por supuesto, mientras se masturbaba en el jardín con su otra mano... Rousseau, *op. cit.*

30 Sobre la masturbación en el siglo XVIII, ver algunos de los ensayos recogidos por Lynn Hunt, *op. cit.*, por ejemplo,



Edouard Manet. El almuerzo sobre la hierba

Según un número ingente de ilustraciones pornográficas de la época en que Rousseau redacta sus confesiones, el jardín secreto y personal es el espacio de la sexualidad solitaria como epítome de la independencia del sujeto y sus placeres. Pero no es el hombre el que está representado en ese jardín, leyendo novelas con una sola mano y ocupándose de su placer con la otra mano: son las mujeres las que aparecen en estas ilustraciones.³¹ Este “jardín privado” creado por la imaginación de Rousseau es un escenario femenino, un escenario que atacan con violencia pensadores como Tissot, quien se preocupa por el “severo enervamiento [“afeminamiento”] de la gente de letras.”³² Tan al extremo se fue Rousseau que se desplazó hasta ocupar el espacio relajado, problemático, de la mujer, tanto en su moral como en su equívoca fisiología —exaltada, enervada, femenina—, tal como la imaginaba la medicina de la época.

Con toda esta complejidad del ser moral,

el de Randolph Trumbach, “Erotic Fantasy in Eighteenth Century England”, pp. 253-282. También, Vernon Rosario, “Onanists: The Public Threat of Phantastical Pollutions” en su *The Erotic Imagination. French Histories of Perversity*, Oxford: Oxford U Press (1997), pp. 13-44.

31 Thomas Lacqueur, *Solitary Sex. A Cultural History of Masturbation*. New York: Zone Books (2003), especialmente las ilustraciones que se encuentran en las páginas 347-354. Se muestra, en varias de ellas, a una mujer “en éxtasis” en un florido y tapiado jardín, que tiene la mano izquierda metida debajo de la falda, y la otra mano lánguidamente colgando sobre un libro abierto —probablemente una novela, o “literatura de la imaginación”— que yace abandonado sobre el césped.

32 Tissot, *op. cit.*

Rousseau marcará el pensamiento romántico sobre el sujeto, en palabras de Zambrano, “vuelto hacia sí mismo, recreándose en su propia actividad [...] gozándose en su imagen.” (p. 82). No hay más que recordar los espléndidos textos de Stendhal, *Vie de Henri Brullard* y *Souvenirs d'égotisme*³³, donde el autor, escondido tras la prestidigitación de los pseudónimos, plantea querer envolverse “en soi” —lo que quiere decir, a la vez, “en seda” y “en sí”— para *disfrutarse*

mejor; o las *Confesiones de un hijo del siglo*, de Alfred de Musset, esclarecimientos exaltados de un ser temible y atroz. En Inglaterra, habrá que recordar a este respecto los abundantes bocetos autobiográficos de Thomas de Quincey —confesionales, en general—, los escritos confesionales del autor anónimo de *My Secret Life*³⁴ y *De profundis* de Oscar Wilde.³⁵

Los extremos escandalosos de la intimidad de Rousseau sacada a la luz pública delatan lo que es en esencia un gesto obsceno: mostrar, como acto de sinceridad estridente, lo que absolutamente no se debe ver: las “vergüenzas” del sujeto.

Lo que escuchamos es un canto vehemente a su propio placer, la erotolalia de sí que señala que su propia



Sandro Botticelli, Sant' Agostino nello studio, 1480

33 Stendhal, *op. cit.*

34 Anonymous. *My Secret Life (Vols I-XI)*. New York: Grove Press (1966); Steven Marcus. “The Secret Life I”. *The Other Victorians. A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Century England*. New York: Basic Books (1966): 82-89.

35 Oscar Wilde. *De profundis - Epistula: In carcere et vinculis. The Works of Oscar Wilde*. London: Spring Books (1965): 755-824.

subjetividad es el objeto de su amor. Según Zambrano, “es él quien, en los efectos fantasmagóricos, se recrea sin pretender salir de tan hermético recinto” (p. 84). El narcisismo de Rousseau, cuyo gesto característico es el onanismo que opera como alegoría de los placeres de la imaginación, es tan fuerte que su propuesta determinará la creación de una de las metáforas más notorias del siglo XIX: el “paradis artificiel”.

Lo que ha comenzado en verdad tras de las confesiones de Rousseau, por esta vida solitaria de un corazón que se recrea en su historia, es la vida literaria, el vivir en parajes imaginarios; la vida imaginaria, su punto de partida. (p. 83)

Este polimorfo y conveniente paraíso artificial que constituirá el escenario por excelencia de muchas de las más graves confesiones en el siglo XIX, es forja de novelas y utopías. Tendrá sus giros literales en la llamada “literatura drogada”, de hecho, en obras espléndidas como *Confessions of an English Opium Eater*, de Thomas de Quincey, *Les Paradis artificiels*, de Charles Baudelaire, y *Une Saison en Enfer*, de Arthur Rimbaud —utopías todas que no ceden a las restricciones de la racionalidad; lugares en los cuales se propone que, por la fuerza misma de la imaginación, se viva

... una vida donde la realidad responda exactamente al deseo, [...] una vida en que el anhelo no pudiera mostrarse por encajarse no más en su objeto a la perfección; una vida en que la realidad no fuese la contrapartida obstinada de nuestro sueño, es decir, una vida sin realidad y, por tanto, también sin yo. Éxtasis continuos y embriagadores producidos por el exceso de su propio corazón, que en un frenesí llegaba a alimentarse de sí mismo, tomando como objeto el diseño de su nostalgia”

(pp. 87-88).

Se trata de una vida encerrada en sí, que vive para exhibirse así, para exhibir su paraíso artificial como “jardín interior”. Para Zambrano, se trata del “derecho a la evasión suprema, a la huida de todas las contradicciones de la existencia, al olvido de todo para llegar al éxtasis” (p. 88-89). Este olvido, que es el síncope del éxtasis, esta claudicación de lo real, le permite al individuo disperso reconstituirse, aunque esto ocurra en una sede artificial —o, para Stendhal, envuelto en una “seda” (*soie*) artificial y artificiosa, exótica, como un lujo “oriental”— o infernal.

El surrealismo del siglo XX, en el pensamiento de Zambrano, ahondará en estos parajes de la psiquis buscando con ahínco mayor expresividad de la “verdad interior”. Según ella, este movimiento acabará siendo la confesión más verídica en tanto se entra en lo que la escritura, abandonada a pulsiones no-mediadas, automáticas, puede dar de sí. La *escritura automática* —en la que no hay mediación entre la interioridad y la mano delatora— y el *cadáver exquisito* —que hace del automatismo y la libre asociación actos colectivistas de la hermandad de sangre y tinta— son actos que, al fin y al cabo, más que detenerse en la autenticidad, sinceridad o verdad del sujeto, se centran en lo que la palabra misma da de sí, quizás en la idea de que el lenguaje, al decir de Paul Ricoeur³⁶, es —también— un modo de *estar-en-el-mundo*. Los textos surrealistas son (ir)reflexivos y desafían el “orden del discurso” para sublevar el sentido, colocando nuestro hogar en el espacio —frágil siempre— de la página.³⁷

36 “[E]l lenguaje no es un objeto, sino una mediación. Hablar es el acto mediante el que el lenguaje se desborda como signo para acceder al mundo, a otro o a uno mismo.” Paul Ricoeur. “Filosofía y lenguaje”. *Historia y Narratividad*. Barcelona: Ediciones Paidós & I.C.E de la Universidad Autónoma de Barcelona (1999): 47.

37 Lilliana Ramos Collado. “Imágenes en fuga/palabras volanderas: tarjetas postales de René Magritte y Nicanor Parra.” *El Jardín de los Poetas*. <http://www.cajaderesonancia.com/archivos/4%20Liliana%20Ramos%20Collado.pdf> (2018): 159-160. Ver también Elza Adamowicz. “Beyond Painting”. *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*. Cambridge, Cambridge U Press (1998): 21-22.

El “delirio” surrealista cobra mayor veracidad porque carece de los contornos que el género literario le impone. Esta escritura automática tiene su contrapartida en las logorreas que constituyen el flujo de conciencia de, por ejemplo, Molly Bloom en la novela de James Joyce, o la confesión callejera incontenible y literal de obras como *El padre mío*, de Diamela Eltit, al otro extremo del siglo XX.

Vale señalar que una de las perplejidades que surgen de la lectura de *La confesión: género literario*, es lo poco que atañe a la discusión o caracterización de ese género como literatura, su contrapunteo con la autobiografía, su verdadera distinción *vis à vis* la novela en primera persona, su diferencia del complejo y vasto repertorio de las invenciones literarias. Si bien Zambrano, al entrar en la confesión en la modernidad, advierte que la existencia textual misma de la confesión es ya un gesto formativo, propone, para entenderla, acercarnos por la vía temática (la conversión), por la vía de la caracterización de sus personajes (el sujeto “yo”), y por la vía de su elección de interlocutor (el “confesor”).

No obstante, se trata de un hecho palmario el que la construcción textual misma, al ordenarse la confesión como un argumento fundamentado en una secuencia histórica de sucesos, no pueda evitar buscar la unidad orgánica de la novela. Incluso textos que mimetizan el delirio y el desvarío casi no pueden distinguirse de textos que reclaman ser “confesiones” que se manifiestan como verdaderos delirios a veces inanes, a veces desesperantes. Quizás Zambrano salve la situación al advertirnos, casi al final de su libro, que

El pensamiento abre lugar a ciertas realidades, librándolas de su contradicción, mostrando su objetividad. La confesión conquista este lugar para las realidades íntimas no reductibles a objeto, realidades que necesitan de un respaldo vivo, de una

existencia singular que las sostenga, pues ellas no quieren ser transformadas en objeto. Son las entrañas que quieren vivir como tales entrañas (p. 101).

¿Será posible usar el lenguaje para referirnos a estas entrañas vivas que se niegan a ser objeto (*objeto*, lo que se expulsa de sí, lo que se echa fuera), en tanto “objeto” es lo que está fuera de nosotros, colocado frente a nosotros? ¿Será posible expresar esa materialísima realidad de la víscera mediante una institución tan ajena, tan externa a nosotros, como el lenguaje, con el imperativo del lenguaje a crear convenios y colectividad? ¿Serán el lenguaje y la noción misma de género literario vehículos aptos para aquello que de todo vehículo rehuye por su carácter visceral, privado y presumiblemente intransferible y, si acaso, solo *visible* ante el Otro? ¿Qué visicitudes sufre lo íntimo al colocarse en el escaparate iluminado de la *ley del género*, ante el chorro de luz de la mirada divina, de la mirada del público, de la mirada del lector? ¿Qué sacrificios se agazapan en la necesidad imperiosa de la confesión, de permitirle al sujeto “darse a entender”?

En un pasaje memorable, Gaston Bachelard advertía, refiriéndose a la escena psicoanalítica, que *narrar* el sueño es el hilo de Ariadna que saca al paciente del laberinto. Acaso se trate del *laberinto de la soledad* sita en nuestro espacio íntimo. Acaso, como quería Jorge Luis Borges en su “Parábola del palacio”, nombrar el laberinto/palacio lo abolirá fulminantemente. Ya lo decía Víctor Hugo: “*Ceci tuera celà*”. Acaso la confesión, al otorgarnos la oportunidad de hacernos visibles para el otro, borre para siempre aquel lugar del que hemos salido en huida, aquel o aquella que fuimos, cuya memoria apenas puede ser dicha desde otro lugar que no sea *lo que no somos aún*.

Los egipcios lo sabían: el corazón, con su mero peso de víscera, puede —durante el ritual “pesaje de

las almas” ante Osiris, una vez transpuesto el umbral de la muerte— hundir la balanza contra nosotros. Dejado a su capricho y voluntad, el corazón podría maldisponernos con los dioses, ya fuesen los del más allá o los del más acá. Los egipcios sabían, sobre todo, que del más allá de la muerte, de esa *katabasis* al final de la vida, surgiría la promesa de ser Otro en *el otro-y-afortunado-lugar* a donde iríamos siguiendo el camino de la aurora en un “presente puro”, bienaventurados, explayando nuestro hablar “ante las puertas doradas del jardín último” (pp. 25-26). Pero se trataba —y aún se trata— de una promesa irrenunciable y, a la vez, inalcanzable. Zambrano, por ejemplo, no tuvo la oportunidad de quedarse con nosotros aquí, en nuestro rico puerto, en nuestra isla afortunada. La exiliada —y tú y yo con ella— vamos *hacia*, con demasiada esperanza, o con ninguna.

