



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DOCTORADO EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

Diario, confesión y transfiguración en *La sinrazón*
de Rosa Chacel

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE
DOCTORA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

PRESENTA:
MTRA. LAURA YOLANDA CORDERO GAMBOA

DIRECTORA:
DRA. ALICIA V. RAMÍREZ OLIVARES

NOVIEMBRE 2020

Índice

Introducción	4
Capítulo I. Rosa Chacel y su tradición literaria	10
1. Contexto sociocultural	10
2. La mujer en la cultura española a principios del siglo XX	12
3. Estética realista y estética modernista	13
3.1 Realismo y modernismo: dos concepciones sobre el ser y la forma literaria	16
3.2 Modernismo y tradición española	21
3.3 Ortega y Gasset y el arte nuevo	23
4. Vanguardia/Generación literaria/ Modernismo	26
4.1 Tradición literaria de Rosa Chacel	32
5. Bibliografía crítica acerca de Rosa Chacel y <i>La sinrazón</i>	35
Capítulo II. Elementos teóricos sobre los géneros del diario y la confesión	44
1. Acerca del género del diario	44
2. El diario y la confesión en la conformación de la interioridad en la literatura	53
3. Consideraciones teóricas en torno al género de la confesión	58
3.1 Antecedentes	58
4. Categorías de la confesión	61
4.1 Vida, verdad y unificación vital en María Zambrano	61
4.2 La interioridad como vía de conocimiento en San Agustín	63
4.3 Convergencias entre San Agustín y María Zambrano	66
4.4 Etapas de la confesión como camino	67
Capítulo III. Género del diario en <i>La sinrazón</i>	73
1. Argumento de <i>La sinrazón</i>	73
2. Estructura del diario en <i>La sinrazón</i>	75
3. El diario como asunto en <i>La sinrazón</i>	78
4. Género del diario y la estética modernista	84
4.1 Concepción del ser en <i>La sinrazón</i>	87
4.2 Escritura modernista y diario	91

Capítulo IV. <i>La sinrazón</i> como confesión	98
1. Huida de sí	98
2. Búsqueda de sostén	100
3. Confesión	118
3.1 El tío Andrés y Damián	121
3.2 Confesión entre Santiago y Quitina	127
3.3 Autoengaño	129
3.4 Consecuencias en la vida en pareja	134
3.5 Infidelidad	135
3.6 Confesión de Elfriede	137
3.5 Cambios en Santiago y Quitina	141
3.6 Toma de conciencia	145
4. Evidencia	147
Conclusiones	163
Bibliografía	169

Introducción

Esta tesis surge de un interés por el tema de la confesión como género literario, es decir, por novelas confesionales que casi siempre se tratan de narraciones intensas y dramáticas en las que el protagonista pasa por un periodo crítico debido a una honda carencia y a la sensación de extrañeza con respecto a lo que le rodea. La confesión entendida como relato de crisis es antiquísima, se remonta a *Confesiones* de San Agustín, no obstante, este estudio se basa en la concepción que sobre este género propone María Zambrano en su ensayo *La confesión: género literario*. Para Zambrano, en la confesión literaria el escritor desciende, o pretende descender a través de su protagonista, hasta el último fondo que sustenta al ser en busca tanto de la verdad unificadora como del origen de las culpas cometidas.

El primer encuentro con Rosa Chacel fue casual. Luego de un par de búsquedas en internet por novelas confesionales apareció su nombre entre otros más conocidos como Ernesto Sábato (*El túnel* 1948), José Donoso (*El obscuro pájaro de la noche* 1970), J.M. Coetzee (*Infancia* 1997; *Verano* 2009). El hecho de no tener ninguna referencia acerca de la escritora, y de que en librerías y en la mayor parte de bibliotecas de la ciudad de Puebla no tuvieran su obra disponible, no fueron causa de desánimo, al contrario. Las novelas confesionales no suelen abundar de manera que encontrar una cuya autora era poco conocida y difundida en México incrementó la curiosidad y el interés por leer la narración que figuraba como ejemplo de novela confesional: *La sinrazón*. Luego de la lectura de la novela, fue sencillo tomar la decisión de elegir *La sinrazón* como objeto de estudio y análisis.

El relato de crisis que Rosa Chacel narra en *La sinrazón* es accionado por un conflicto doble en el protagonista: amoroso, bajo la forma específica de la inestabilidad marital o la infidelidad, y religioso ya que la búsqueda está relacionada con lograr el contacto con la divinidad

y con alcanzar el punto de la verdad absoluta a través del amor. De este conflicto poco se conocería, o casi nada, de no ser por la indagación interior que el personaje hace mediante la confesión escrita en su diario acerca de la causa de pequeños pero significativos cambios que ocurren en él.

La transformación está en la base de toda confesión lograda y a ella aspira todo el que se confiesa. A través del encuentro con una verdad, Santiago Hernández, protagonista de *La sinrazón*, espera generar un cambio de estado o, en palabras de María Zambrano, una conversión y poco antes de finalizar la novela éste se logra, no del modo en que el protagonista lo había imaginado o deseado, pero ocurre. Para referirse al cambio que tiene lugar en el protagonista, en esta tesis se retoma el concepto de transfiguración que María Zambrano emplea para referir la transformación en San Agustín, ejemplo paradigmático de confesión.

La transfiguración, en el sentido en que Zambrano la entiende en San Agustín, se refiere a la nueva realidad y al nuevo conocimiento que trae consigo la fe cristiana y al modo en que verdad y conocimiento orientan y unifican la vida sensible del pensador. En este sentido, Zambrano opone la transfiguración a la transmutación. Aunque en ésta también se asiste a un cambio, consiste en la adquisición del conocimiento objetivo a cambio del sacrificio de la riqueza de la vida sensible.

La novela *La sinrazón* de Rosa Chacel se trata entonces de un relato de crisis en el que el protagonista realiza una confesión escrita a manera de diario. La confesión conlleva un descenso a los abismos del ser y una honesta indagación interior a fin de alcanzar el punto de la verdad absoluta, así como de encontrar el origen de la grave falta cometida que tanto angustia al personaje. La evidencia de que la confesión en el protagonista ha cumplido su propósito es la transfiguración que sobreviene y que da cierre a la novela confesional.

Hasta el momento se ha dicho muy poco acerca de la autora de *La sinrazón*, pero en el capítulo I se pretende mostrar que la tradición literaria a la que pertenece Rosa Chacel es el

modernismo. Para ello se presenta a grandes rasgos el contexto sociocultural de principios de siglo XX en España a fin de entender tanto el clima que prevalecía en los años de formación de Chacel, como los cambios en los modos de producción que influyeron en el posicionamiento de la mujer en ámbitos como el laboral, económico, social y cultural.

Al tratar de establecer la tradición literaria de Chacel se advirtió que, además de haber discrepancias entre los críticos españoles y extranjeros con respecto a la tradición con la que vinculan a Chacel, también hay una gran diferencia en los criterios adoptados para la agrupación de obras y escritores. Según han mostrado distintos críticos, norteamericanos en su mayoría, el concepto de lo que en la crítica literaria española se denomina “generaciones literarias” ha sesgado el estudio de las obras estableciendo distinciones de género entre escritores y escritoras para marcar diferencias al interior de obras españolas, o bien, distinción de tradiciones literarias para contrastar y separar las obras de escritores españoles de las de extranjeros. Discusión en la que si bien no se participa debido a que rebasa los objetivos de esta investigación, sí fue inevitable hacer referencia a ella en tercer apartado del capítulo.

También se expone brevemente en qué consiste la estética modernista y se presenta la reformulación que hace de conceptos como: forma, entendida no como reflejo de la realidad, y ser, que se propone como uno en permanente construcción, múltiple y heterogéneo. Las ideas filosóficas y artísticas de Ortega y Gasset tuvieron un gran impacto entre creadores y pensadores, al grado de que los escritores más importantes de la época mantuvieron un diálogo implícito o explícito en sus obras, ya fuera para plegarse a su pensamiento, o bien, para disentir y precisar algo. En uno u otro caso, las reflexiones de este filósofo español influyen en jóvenes pensadores y escritores, y Chacel no fue la excepción, por este motivo se dedica un apartado a presentar algunas

de las ideas de Ortega y Gasset acerca del arte nuevo. Se finaliza el capítulo indicando en qué sentido Chacel puede ser considerada como escritora modernista.

En el capítulo II se desarrollan cinco temas que se consideran fundamentales para la comprensión de dos conceptos que constituyen el eje rector del presente análisis: los géneros del diario y la confesión. El primer tema se refiere al diario y se parte de seis estudios realizados en las últimas cuatro décadas en España, Francia y Alemania, para especificar cuáles son sus rasgos esenciales, aquello que constituye el objeto de su representación, los recursos literarios de que se ha valido a lo largo de diferentes épocas, así como el planteamiento de problemáticas tales como la relación que hay entre escritura y pensamiento.

El segundo tema parte de que la confesión como sacramento es una práctica tardía, por lo que se presentan las reflexiones de Michel Foucault acerca de la *exomologesis* y de la *exagouresis* como prácticas que anteceden a lo que conformará la confesión en el ámbito religioso. El tercer tema destaca la importancia que tuvieron el diario y la confesión, primero como recursos literarios que favorecían la introspección en quien los escribía y, con el paso de los siglos, como géneros literarios centrados en la representación del discruso interior y, con ello, en el surgimiento del género literario y de la narrativa intimista.

A partir de las reflexiones de María Zambrano se muestra, como cuarto tema, que para que la vida del hombre alcance su unificación, debe existir una interrelación y compenetración mutua entre vida y verdad. La importancia de la verdad consiste en que brinda a la vida una orientación y propósito claro sin los cuales la vida cae en la dispersión y, por lo tanto, en crisis. Como quinto tema se presentan las categorías desde las que se realiza el estudio de la confesión como género literario, mismas que se retoman de María Zambrano.

En el capítulo III, previa síntesis del argumento de la novela *La sinrazón*, se identifican características estructurales y temáticas del género discursivo del diario presentes en la novela. En un primer momento no se había considerado incluir como concepto clave al diario pero uno de los motivos que llevaron a la decisión de hacerlo fue que si se analizaba sólo lo relativo a la confesión, se descartaba una parte fundamental de la novela: la relación, no exenta de conflictos, entre escritura, diario y confesión.

En la novela, Chacel lleva a su protagonista a realizar un ejercicio de introspección en el que él mismo es el objeto de reflexión y de representación, es decir, hay una doble función en el diario que hace del género una escritura compleja: es instrumento para la introspección, medio para que el individuo acceda a su interioridad, así como espacio textual en el que pensamientos y emociones reciben una forma literaria.

En este capítulo intenta mostrarse que la importancia del diario reside menos en ofrecer una imagen fidedigna y detallada de la vida, que en mostrar los sentimientos o emociones en torno a los actos cotidianos que dejaron una huella especial en la vida y en la memoria de quien escribe; en este sentido, el movimiento que predomina en la escritura del diario consiste en llevar algo del interior hacia el exterior. También se muestra que el género del diario consigue representar una dimensión del hombre que fue de gran interés para el arte modernista: la complejidad de la vida interior del hombre.

En el IV capítulo se lleva a cabo el análisis de la novela *La sinrazón* atendiendo, por un lado, a las características de la confesión en la novela; por otro lado, se identifican y explican las categorías propuestas por María Zambrano acerca de la confesión literaria, mismas que se vinculan con el conflicto que Chacel representa y con algunos de los temas centrales de la novela. La novela

está dividida en dos partes a lo largo de las cuales se identifican cuatro etapas propias de la confesión.

En el momento inicial, cuando el individuo apenas se orienta a la confesión, se identifican dos etapas complementarias que Zambrano designa como “huida de sí” y “búsqueda de sostén”. El primer concepto se vincula con la negación del cambio que ha comenzado a tomar lugar en el protagonista mediante el rechazo de recuerdos y pensamientos. La búsqueda de sostén, por otra parte, se relaciona con la aceptación del cambio mencionado, a través de la confrontación de pensamientos y recuerdos.

La tercera etapa corresponde a la confesión, momento durante el cual el protagonista decide dar expresión a modo de relato escrito al objeto, al modo y a la intensidad de aquello que lo agobia. La etapa de la confesión también se refiere a la indagación que realiza de las profundidades de su ser, es decir, del conflicto amoroso y religioso. Finalmente, por medio de la confesión, el protagonista indica el modo en que dicho conflicto impacta y transforma su vida exterior, y de manera especial, su vida interior.

La cuarta y última etapa consiste en el descubrimiento que el protagonista hace sobre sí mismo y corresponde con lo que Zambrano designa como evidencia. El arrepentimiento, así como la intención honesta y humilde por convertir los errores en aprendizaje, uno que espera poder compartir con sus hijos y con todo aquel que pueda llegar a leerlo, son parte de la evidencia. Así también el momento en que el protagonista es absuelto de sus pecados y en el que le es concedido llegar al punto de la verdad y de la comprensión absoluta, todo lo cual opera una transfiguración en su persona.

Capítulo I. Rosa Chacel y su tradición literaria

En este capítulo se pretende dar a conocer quién es Rosa Chacel atendiendo a dos consideraciones: su circunstancia histórica y la tradición literaria con la que se vincula. En lo que a su circunstancia histórica se refiere, vive una época de grandes cambios como la creciente industrialización, aspecto que no sólo repercute en el ámbito económico sino también en el social y cultural pues comienzan a darse desplazamientos de distintos sectores, como el femenino, hacia las grandes urbes de Barcelona y Madrid en busca de mejores oportunidades laborales. Aunque el hecho determinante en la vida de Chacel fue la llegada de Francisco Franco al poder en 1936, pues eso la lleva a un exilio que se prolonga hasta 1973, año en que se instala definitivamente en España.

1. Contexto sociocultural

Tener una aproximación al contexto sociocultural en el que surge la obra de escritores conocidos como generación del 27, o escritores modernistas o de vanguardia española, es de gran importancia para entender las dinámicas sociales así como la atmósfera que predomina a principios de siglo XX, ya que ésta influye en las actitudes que adoptan los individuos, así como en las posturas que surgen al interior de distintas manifestaciones artísticas de la época.

Según estudiosos como Susan Kirkpatrick y Felipe Díaz Pardo, las aspiraciones de España a la modernización económica y política inician desde fines del siglo XIX. Atendiendo a Susan Kirkpatrick, en su libro *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, son tres los factores que retardan el ingreso de España a la modernidad: las desigualdades sociales aún evidentes hacia 1890, las manifestaciones de los primeros desacuerdos entre los distintos nacionalismos y el Estado central, así como las diferencias en las oportunidades de desarrollo personal y profesional entre los géneros. De acuerdo con Felipe Díaz Pardo en *Breve Historia de la Generación del 27* (2018), la Restauración favoreció en el proceso de modernización económica

en sectores como el ferrocarrilero, eléctrico, minero, la banca y la agricultura en Cataluña, Vizcaya, Guipúzcoa y Asturias, desarrollo que hacia fines de la década de los veinte genera una economía más sólida.

Retomando a Kirkpatrick, hacia 1920 el progresivo cambio en la mentalidad y en las formas de interrelación entre los individuos origina nuevos campos de desarrollo laboral para las mujeres, ya no sólo en el ámbito agrícola sino también en el industrial. En el caso específico de las ciudades, surge la mujer independiente e intrépida, cuya presencia y actividad predominó “en las manifestaciones culturales de la modernidad española, las innovaciones literarias y artísticas que respondían a las nuevas posibilidades y a una conciencia cambiante en la sociedad”. (9)

Por otra parte, España, al igual que Europa, pasa por una profunda crisis que afecta diversos órdenes de la vida. De acuerdo con Cintia Robles Luján en *La dimensión política de la razón poética en María Zambrano* (2020), los intelectuales que conforman a las conocidas generaciones del 98, 14 y 27 están conscientes de que la crisis por la que atraviesa España desde la segunda mitad del siglo XIX, más que aminorar se agudiza y acrecienta con los años. Para Robles Luján dos tipos de circunstancias agudizan esa crisis, la primera es la cada vez más compleja situación histórico-política. Atendiendo a Robles Luján, las generaciones mencionadas “establecen lazos comunitarios” (17) al compartir la intención de reformar su propia cultura a través de la renovación de concepciones “sobre el Estado, la política y la cultura”; (24) en cuanto a los ámbitos político y cultural, los intelectuales liberales de las tres generaciones respaldan el programa republicano.

Otras circunstancias que para Robles Luján agravan la crisis son las filosófico-culturales debido al fracaso de la razón moderna. Ante este escenario, intelectuales como José Ortega y Gasset y María Zambrano reflexionan acerca de qué proyecto filosófico y qué cultura fundar en España pues para ambos queda claro que la racionalidad moderna no es una opción por el grado

de violencia que ejerce en contra de lo originario en el hombre. Refiriéndose concretamente a Zambrano, Robles Luján destaca la búsqueda que hace de una nueva racionalización del mundo y de la vida desde la razón poética, método filosófico alternativo que está en profunda relación y diálogo con la propuesta filosófica de Ortega y Gasset.

La razón poética de Zambrano critica el carácter excluyente de la razón que mantiene al margen “las afecciones, las pasiones, los sentimientos, los fragmentos de la memoria que se vuelven recuerdos, sueños”. (Robles 37) Lo fundamental para Robles Luján acerca de la razón poética consiste en lograr el contacto con el mundo desde la circunstancia y la vivencia personal así como razonar, mas no racionalizar, la vida del individuo desde lo que siente y padece y no sólo desde lo que piensa y razona. Ahora bien, durante los momentos de crisis surge una necesidad primaria en la vida que en Zambrano consiste en ser expresada mediante la palabra, por ello enfatiza que las crisis conducen a la última esencia del hombre, aspecto que constituye la vía fundamental para el conocimiento.

2. La mujer en la cultura española a principios del siglo XX

Rosa Fernández Urtasun en su artículo “América en las cartas de las escritoras vanguardistas” (2012), sostiene que los espacios culturales en España donde las mujeres interactuaban e intercambiaban ideas hacia 1926, es limitado. Para asistir a la universidad, ateneos y museos, debían ir acompañadas porque no era bien visto que asistieran a cafés y tertulias solas. (409) No obstante, hubo dos importantes lugares de promoción de la cultura a cargo de mujeres para mujeres: la Residencia para Señoritas y el Lyceum Club Femenino, ambos fundados por María de Maeztu en 1926 y a los que asistían las esposas de reconocidos intelectuales como Zenobia Camprubí (esposa de Juan Ramón Jiménez), María Martínez Sierra (esposa de Gregorio Martínez

Sierra), Pilar Valderrama, así como jóvenes activas, entre ellas: Concha Méndez y Ernestina de Champourcin.

Susan Kirkpatrick opina que para llevar a cabo un estudio serio y profundo sobre la modernidad, deberán tomarse en cuenta las vías a partir de las cuales la mujer participa en ese momento histórico; deberá estudiarse el modo en que las obras de las mujeres contribuyen a la creación y a la puesta en práctica de la estética modernista: “Al insertarse en esta dinámica escena cultural eminentemente urbana, Pardo Bazán, Martínez Sierra, Burgos, Mallo y Chacel, contribuyeron de manera trascendental a la combinación de ideas, imágenes y prácticas que incorporaron a las mujeres como sujetos activos en la modernidad española”. (Kirkpatrick 28)

Con respecto a las obras literarias escritas por mujeres en España entre 1920 y 1930, el historiador de la literatura Ignacio Soldevila Durante en su libro *Historia de la novela española (1936-2000)* (2001) atribuye su existencia: al apoyo que las escritoras recibieron de sus maridos inteligentes y cultos, algunos de ellos artistas; a la estabilidad económica que tuvieron y que les permitió dedicarse a la escritura sin verse afectadas en las necesidades básicas; a la herencia cultural que, al no ser española, les concedió mayor libertad de expresión; o bien, a los años de formación que pasaron en los Estados Unidos: “De lo contrario, cuando su dedicación iba acompañada de una ruptura abierta con las convenciones y no podía contar con el soporte de una fortuna personal, como fue el caso de Carmen de Burgos «Colombine», las lleva a una picota marginadora y las excluía como modelo posible”. (159)

3. Estética realista y estética modernista

Entre algunos teóricos es común recurrir a las comparaciones entre el movimiento realista y el modernista a fin de entender mejor el planteamiento, estilo y propósito de ambas propuestas, también es frecuente que en la explicación que se da para justificar las diferencias entre la literatura

realista y modernista, los teóricos pretendan hacerlo basándose únicamente en aspectos formales como las distintas técnicas y recursos literarios empleados.

Las reflexiones que por su parte realiza el teórico ruso Mijaíl M. Bajtín en la década de 1920¹, van encaminadas a mostrar que el centro de la preocupación y de la representación artística² es el ser humano y su mundo, no las innovaciones formales y estilísticas. En el sentido en que la entiende Bajtín, la actividad estética muestra el sentido que el artista atribuye al mundo, mismo que transmite y condensa en una imagen a través del empleo de variados recursos literarios que después cristalizan en una forma concreta.

Georg Lukács, por su parte, sostiene en *Significación actual del realismo crítico* (1958), que para comprender la propuesta de los movimientos realista y vanguardista, primero se debe determinar la imagen que los y las artistas proponen del ser humano y del mundo, así como las valoraciones que atribuyen a ambos. En este sentido, la diferencia fundamental que Lukács encuentra entre una obra literaria realista y una vanguardista reside en el modo en que los escritores de uno y otro movimiento entienden la condición humana. De acuerdo con Lukács, mientras que en la literatura realista la soledad es un estado poco frecuente que afecta sólo a algunos individuos, en la vanguardista³ la soledad es la condición de todo ser humano.

¹ Mijaíl M. Bajtín escribió el artículo “El problema del contenido, del material y de la forma en la creación artística verbal” en 1924 con la intención de publicarlo en la renombrada revista *El Contemporáneo Ruso*, dirigida por Máximo Gorki, no obstante, la revista deja de imprimirse antes de su publicación; es hasta 1973 que logra ser publicado como primer capítulo del libro *Problemas literarios y estéticos*. La temática del artículo consiste en una reflexión para determinar el objeto de la creación en el artista: el contenido, es decir, los temas o problemáticas de la obra; o bien, la forma y la experimentación con el lenguaje. Por otra parte, en *Estética de la creación verbal*, publicado en 1979, en el apartado “El problema del autor”, vuelve a retomar parte de la discusión, aunque se trata de un trabajo que también escribió a mediados de la década de los veinte.

² Las reflexiones de Mijaíl M. Bajtín se centran en la literatura, no especifica a qué movimiento literario se refiere ya que más bien se preocupa por enmarcar sus reflexiones dentro de lo que considera debe ser la disciplina encargada de ello: la estética de la creación verbal. Aunque la tendencia en los trabajos de la época es realizarlos desde la poética, no obstante, para Bajtín tienen la deficiencia de construir un sistema de valoraciones científicas independientes de las cuestiones relativas a la esencia del arte en general.

³ Georg Lukács en *Significación actual del realismo crítico* analiza la literatura vanguardista y entre los escritores que considera como representativos de ella están: James Joyce, Franz Kafka, Robert Musil, Gotfried Benn, William

Atendiendo a Lukács, en la concepción que los creadores vanguardistas tienen del mundo predomina “la falta de una orientación” así como “la pérdida de sentido” (44), las cuales generan una escisión en el ser. Una consecuencia del sentido que los vanguardistas dan a la soledad o, como la designa Lukács, a ese “estado de yecto” (23) que “determina la esencia y la vida de cada hombre como ser aislado”, consiste en la imposibilidad del individuo por entablar algún tipo de vínculo con el mundo pues éste se resiste tanto a ser moldeado como a intervenir en su moldeamiento. De acuerdo con Lukács, escritores realistas llevan a cabo una crítica en su obra sobre la realidad, no obstante, la representación que hacen del mundo es uno en íntima correspondencia con el individuo. Por el contrario, la representación que escritores vanguardistas hacen del ser humano es el de uno fragmentado y escindido que además se encuentra inmerso en un mundo en permanente dispersión y que no coincide con él.

Según Lukács, el individuo en la literatura vanguardista vive una “inmovilidad disolvente” (48) dado que el tiempo disgregado del mundo impacta en su interior transformándolo en un fluir extraño y vacío. Lukács también observa que las obras literarias vanguardistas carecen de perspectiva, incluso escritores representativos como Franz Kafka, Robert Musil y Gottfried Benn, evitan e incluso rechazan la necesidad de crear perspectiva en sus obras, cuando para el teórico sólo ella establece el principio último de la selección entre lo esencial y lo superficial. Al parecer de Lukács, la relevancia que la literatura vanguardista concede a la visión subjetiva, la lleva a desestimar el principio de selección. (41) Ahora bien, la forma en que los y las artistas vanguardistas representan dicha inmovilidad es a partir de la estaticidad, la cual se vale de la narración interior y subjetiva, centrada en el yo, que emplea recursos tales como: el monólogo y el flujo de conciencia, entre otros.

Faulkner y Samuel Beckett. Parece que por vanguardia entiende lo que en esta tesis se considera como modernismo: algunas novelas escritas a principios de siglo XX en Europa y los Estados Unidos.

Si bien para Lukács hay una evidente diferencia entre la literatura realista y la vanguardista, eso no significa que la base de la que parten los escritores vanguardistas sea diferente de la de escritores realistas. Para Lukács el realismo más que un estilo artístico constituye la base de toda literatura, por lo tanto, expresa el teórico: “sólo pueden surgir estilos dentro de su campo o en determinadas relaciones con él”. (60)

Mientras que los debates de la época conceden mayor importancia a la forma de las obras artísticas que al contenido de las mismas, Bajtín y Lukács coinciden en dos puntos. El primero es que para ellos es más importante el contenido ya que éste determina el material y la forma; el segundo punto es que el asunto del arte es el hombre, así lo expresa Lukács: “El núcleo de este contenido que determina la forma es siempre en última instancia el hombre”. (21) De manera que, tanto para Bajtín como para Lukács, la forma está en correspondencia y es determinada por el contenido y no al revés. La misma Rosa Chacel, cuando definen su narrativa como innovadora, aclara: “La innovación que perseguí desde un principio no fue, especialmente, la de la prosa —ésta estaba lograda o impuesta en la escuela de mi generación, rigor y sencillez— era la de las secuencias mentales, en su forzoso y natural encadenamiento”. (47) Es decir, la preocupación de Chacel no es la técnica ni el lenguaje en sí mismos, sino en lograr proporcionar una forma al objeto de su representación artística: el pensamiento en desarrollo de un individuo.

3.1 Realismo y modernismo: dos concepciones sobre el ser y la forma literaria

Una vez establecida la diferencia fundamental entre la estética realista y la vanguardista, se presentan brevemente la concepción del ser y de la forma en ambos movimientos. De acuerdo con Finn Fordham en su libro *I do I undo I redo: The Textual Genesis of Modernist Selves* (2010), durante los movimientos del romanticismo y del realismo se piensa el arte, y por lo tanto la literatura, como un espejo en el que aparece la imagen de un mundo y de los seres humanos que

en él habitan. “Art is still thought of as a glass in which a self can appear and the coherent image of which can provide evidence of a creative self, now constructed, fulfilled and confirmed, an alternative to the dispersed, unformed, unrecognized being of an ‘uncreative’ life”⁴. (10)

Esa imagen es una coherente, homogénea y unificada gracias a que así la planificó el/la artista. Esta acción de unificar lo disperso y de dotar con una forma a lo que carece de ella es realizada gracias a la habilidad de escritores y escritoras de ver lo extraordinario en lo habitual. Dentro de esta concepción del arte, y la literatura de manera específica, la forma y la técnica literaria juegan un papel fundamental pues a través de ellas los y las artistas materializan una determinada idea sobre el mundo; en gran medida por esta habilidad como hacedores de criaturas se les ha comparado con la divinidad. Sin embargo, una de las consecuencias de la anterior noción de forma y técnica literaria, consiste en que se concibe a la escritura como la expresión directa del ser, lo que significa que ser y texto son equivalentes. En lo que al ser se refiere, éste no es una presuposición, sino como dice Fordham, una consecuencia o efecto de la construcción textual: es producido como reflejo de los objetos y de la reabsorción de la forma de los objetos. (16)

De manera que, en la concepción del arte realista, la noción de forma está íntimamente relacionada con la epistemología racional-cientificista. Según esta epistemología, para conocer la mente se debe conocer primero la forma del mundo pero para ello, sostiene Fordham, la forma del mundo debe ser constante. Sin embargo, el objeto percibido y el sujeto de percepción se encuentran en constante cambio; en este sentido, más que una forma hay una serie de formas que se presentan a modo de narrativa. Fordham lo expresa del siguiente modo: “We perceive events unfolding in time, the transformation of matter, as well as shapes emerging, moving, and disappearing in space

⁴ “El arte aún es pensado como un cristal en el que aparece el ser y la imagen coherente de lo que aporta evidencia de un ser creativo, construido, realizado y confirmado, una alternativa al ser disperso, informe e irreconocible con una vida no ‘creativa’”. Las traducciones del inglés al español son mías, a menos que se indique lo contrario.

[...] In this dimension forms are always changing their forms and these changes can only be acknowledge in narrative”⁵. (15)

El modernismo, por su parte, surge en Europa a fines del siglo XIX⁶ y se caracteriza por el cuestionamiento que hace al discurso filosófico, científico y artístico que concibe al ser como una unidad homogénea y constante. Atendiendo a Fordham, el modernismo se aparta de la tradición filosófica conformada por Locke, Hume, Kant y Hegel, que concibe al ser como un todo particular y autónomo y como la base sólida que permite el conocimiento del mundo.

Dennis Brown en *The Modernist Self in Twentieth Century English Literature a Study in Self-Fragmentation* (1989) propone que el tipo de representación que el arte modernista hace del yo es uno deconstructivo debido al desmantelamiento que hace de la concepción de individualidad en la que el yo concuerda con el mundo exterior y el ser es una extensión de ese mundo. Partiendo de lo anterior, Brown caracteriza el periodo modernista como uno de crisis y desintegración de antiguas nociones sobre el ser, la individualidad y la subjetividad, mismas que ilustra a partir de una gran variedad de obras modernistas inglesas⁷.

El movimiento modernista encabeza entonces los cuestionamientos a la antigua noción de hombre, de autonomía humana, así como a la función y al proceso del pensamiento, cuestionamientos que favorecen el desarrollo de los temas de la subjetividad y del ser. Entre los factores que para Dennis Brown contribuyeron a la crisis en la concepción del ser a fines del siglo

⁵ “Percibimos eventos desarrollándose en el tiempo, la transformación de la materia, así como formas emergiendo, moviéndose y desapareciendo en el espacio [...] En esta dimensión las formas siempre están cambiando sus formas y los cambios sólo pueden ser reconocidos en la narrativa”.

⁶ De acuerdo con Christopher Soufas, para algunos teóricos el modernismo surge a mediados del siglo XIX con Baudelaire, Flaubert, Rimbaud, Nietzsche e incluso con Matthew Arnold; mientras que para otros tiene su origen a fines del siglo XIX y principios del XX, con el declive de la poesía simbolista de Mallarmé y Yeats y con la narrativa de Conrad, Joyce y Proust. Ver *The Subject in Question Early Contemporary Spanish...*, p. 2.

⁷ Tales como *Ulises* y *Retrato de un artista adolescente* de James Joyce; *El corazón de las tinieblas* y *Lord Jim* de Joseph Conrad; *Las olas* y *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf; *El final del desfile* de Ford Madox Ford; *Tierra baldía* de T.S. Eliot; *The sleeping lord* de David Jones, entre muchas otras obras.

XIX fueron: la alienación social generalizada, el surgimiento del psicoanálisis y la crisis existencial consecuencia de la Primera Guerra Mundial y que en el caso de España se agudiza por la experiencia de la guerra civil.

Durante el modernismo, aquello que los seres humanos perciben no se trata de formas ya creadas sobre el mundo sino las formas cambiantes de la narrativa de un mundo en formación; los novelistas ya no parten de lo real para crear, antes bien, la narración es un intento por crear la realidad. De aquí se desprende la actitud del escritor ante la novela, así como la función de la novela que más que ofrecer respuestas hace preguntas que la mayor parte del tiempo permanecen abiertas. La novela ya no es vista como medio transmisor de verdades porque el escritor carece de verdades; lo que ofrece son sus dudas, sus creencias y sus cuestionamientos. Además, en las novelas modernistas la narración de pensamientos, sueños, alucinaciones así como del proceso interior que lleva al aprendizaje y a la toma de conciencia, amplían la concepción de lo real.

Atendiendo a Brown, el autoengaño y el conflicto son dos temas de gran importancia en la literatura, incluso podrían considerarse como dos de los más grandes temas literarios, es el caso de *Edipo Rey* de Sófocles, *El rey Lear* de William Shakespeare y *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, por mencionar tres de los casos más ilustres. Al parecer de Brown, las contribuciones de la literatura modernista acerca del autoengaño tienen mayor impacto que muchas de las discusiones filosóficas del siglo XX. Ahora bien, la concepción que el modernismo tiene del ser como uno en proceso de conformación y fragmentario, vuelve más complejas las problemáticas en torno al autoengaño y el conflicto.

Pero si la fragmentación es una experiencia en el ser modernista entonces, expresa Brown, el autoengaño nunca puede ser evadido; y si la fragmentariedad es una parte del ser, la posibilidad del autoconocimiento de las diferentes partes que constituyen al ser, resulta difícil. Brown incluso

llega a afirmar que “awareness of fragmentariness is bound up with the relativities of language”⁸ (108), en este sentido, no habría una formulación final que diera expresión a un autorreconocimiento completo. De hecho, es común entre los protagonistas de obras modernistas referirse a la dificultad entre experiencia y palabras. Siguiendo a Brown, el autoengaño pone en duda todo: valores, creencias, naturaleza de la razón y hasta la realidad, pues la conciencia humana representa lo anterior (108). Cabe precisar que el centro de interés de los creadores modernistas consiste en presentar las distintas posibilidades de autoengaño, más no en resolverlo.

Finn Fordham, por su parte, concibe al ser modernista como una narrativa y no una esencia, de modo que cada vez que el individuo representa su desarrollo en el tiempo, despliega una narrativa del modo en que suceden las cosas en su interior. El ser está en permanente conformación y la escritura muestra la manera en que se efectúa ese proceso, es decir, la comprensión de esa narrativa que es el ser será posible en la medida en que se entienda el modo en que se configura en la obra literaria través de variados recursos. Idea que ilustra a partir de la interrelación entre las complejidades de la propia experiencia y los problemas de su expresión en novelas modernistas como *Lord Jim* de Joseph Conrad y *Ulises* de James Joyce.

Es decir, en la estética realista generalmente la realidad es una sola y está en concordancia con lo que observa el escritor. Mientras que en la estética del modernismo, el artista en vez de concentrar su punto de interés en la descripción y comprensión minuciosa de fenómenos o hechos que se encuentran a su alrededor, prefiere centrarse en sí mismo, ocasionando un desplazamiento a nivel estético en el que se abandona la perspectiva cuyo objeto de interés es el exterior, a favor de una perspectiva subjetiva desde la que se explora la interioridad del individuo.

⁸ “la conciencia de fragmentariedad está asociada a la relatividad del lenguaje”.

En las representaciones de las obras modernistas se muestra una dimensión del ser humano poco explorada en la literatura y el arte hasta el momento: los procesos interiores de la conciencia expresados a partir de un yo. Partiendo de los planteamientos que los distintos teóricos consultados hacen sobre el modernismo, se puede sintetizar que la importancia que tiene este movimiento literario reside en que es un espacio para la interpretación de nuevas nociones sobre el ser, constituye un registro del yo moderno, y propone una amplia variedad de relaciones entre el ser y la escritura a partir de teorías sobre la subjetividad y la individualidad.

De acuerdo con lo presentado, la literatura modernista no niega al realismo, ni siquiera combate contra él, más bien pone toda la fuerza creativa en ampliar el sentido de lo real, en ir más allá de donde habían conseguido llegar las representaciones realistas, en encontrar una forma que represente el modo en que se vive, se piensa y se siente el nuevo hombre, Lucáks lo expresa del siguiente modo: “Las formas vanguardistas, al igual que toda forma literaria son reflejos de la existencia histórico-social [...] ensanchan los límites del realismo para hallar una forma adecuada al contenido singular del presente”. (63) En este punto Lukács y Soufas coinciden, pues Soufas considera la estética modernista como una de interrupción –mas no de negación– con respecto a las convenciones del arte realista.

3.2 Modernismo y tradición española

Al igual que otros movimientos artísticos, el modernismo posee un conjunto de rasgos particulares que presenta variaciones de una tradición cultural a otra. Christopher Soufas en *The Subject in Question: Early Contemporary Spanish Literature and Modernism* (2009), argumenta que mientras los artistas e intelectuales europeos entre los siglos XVIII al XIX adoptaban y exaltaban la concepción del “sujeto hegemónico”, secularizado y en consonancia con el discurso científico, en España se desarrolla un pensamiento filosófico y una expresión artística acorde con la tradición

religiosa del catolicismo. De acuerdo con Soufas, es precisamente en la polaridad entre las tradiciones religiosas donde reside la mayor diferencia en el discurso filosófico y artístico entre Europa y España.

Siguiendo a Soufas, el desencanto de Europa con respecto a la concepción del ser homogéneo y autónomo ocurre a fines del siglo XIX y principios del XX, es decir, coincide con el surgimiento del movimiento modernista cuya crítica al sujeto autónomo y racional tiene aspectos en común con la que España realizaba siglos antes en sus más grandes obras literarias como *Don Quijote*, *El burlador de Sevilla*, *La vida es sueño*, y *Don Juan Tenorio*, en las que aparece la mencionada subjetividad pero con valoraciones negativas: “The differences between Spanish and European literary characters arise [...] from a strong awareness that this ‘new man’ exists, the contrast being that for Spanish writers he is understood in negative, indeed monstrous, terms, whereas in other parts of Europe he is much more likely to be conceived of as heroic”⁹. (70)

Continuando con Soufas, el hombre llega a lo monstruoso debido a que deposita toda su fe en la razón y apuesta por prácticas lógicas en un mundo cambiante que precisamente debido a su mudabilidad fácilmente invalida toda teoría. “Excessive thinking detached from one’s social circumstance invariably leads to disastrous consequences for the individual and for his/her milieu”¹⁰. (82) Sólo se liberan de la monstruosidad quienes reconocen los límites de la racionalidad ya que no da solución al dilema de una personalidad.

Es común que entre algunos críticos e historiadores de la literatura asocien el modernismo con una escritura que valora poco la tradición en el sentido en que más bien se aparta de ella, y

⁹ “Las diferencias entre los personajes literarios españoles y europeos surge [...] de una poderosa conciencia de que este “nuevo hombre” existe, el contraste reside en que para los escritores españoles es entendido en términos negativos e incluso monstruosos, mientras que en otras partes de Europa es concebido como heroico”.

¹⁰ “El pensamiento desmesurado y distanciado de la propia circunstancia social conduce a consecuencias desastrosas tanto para el individuo como para su entorno”.

que además no se compromete con las problemáticas sociales y políticas por las que pasaban los respectivos países. Ante la imagen que se creó de los escritores españoles de principios del siglo XX como poco comprometidos, Soufas responde que su compromiso fue con las intuiciones que tuvieron sobre la experiencia de una realidad que va más allá de lo aparente, así como con una exposición honesta de las insuficiencias de la existencia. En este sentido, el compromiso de la literatura modernista no es con el ámbito sociopolítico de la vida, sino con una dimensión más personal del individuo y que por largo tiempo permaneció ignorada, e infravalorada pero que estos artistas recuperan como algo esencial: el proceso de la conformación desde la interioridad.

3.3 Ortega y Gasset y el nuevo arte

Mucho se ha escrito sobre la influencia que las ideas de José Ortega y Gasset tuvieron en el terreno literario y cultural de España, alcance que se percibe en *Revista de Occidente*, publicación que dio expresión a los intereses de los intelectuales. Aunque Ortega pertenece a una generación anterior, su interés por el arte que realizan los jóvenes escritores de la generación del 27 lo llevó a establecer las coordenadas literarias que orientan dichas obras en *La deshumanización del arte* (1923), así lo expresa Gasset en las conclusiones a sus reflexiones: “De los jóvenes he procurado extraer su intención”. (877)

Del arte nuevo ¹¹ que producen los jóvenes, Gasset advierte siete características particulares: 1) la deshumanización del arte, 2) el hecho de evitar las formas vivas, 3) la obra de arte sólo como obra de arte, 4) considerar al arte como juego, 5) una esencial ironía, 6) eludir la falsedad y 7) la falta de trascendencia. Gasset observa que el arte nuevo es impopular debido a que

¹¹ Las reflexiones de José Ortega y Gasset relativas al arte nuevo o al arte deshumanizado se publican bajo el título *La deshumanización del arte* en 1925 por lo que se considera que ese arte nuevo bien puede ser el modernista o el vanguardista, pues ambos movimientos tienen su auge en la década de 1920.

no se comprende, aclara que la comprensión solía asociarse con la identificación, pero en la medida en que las masas no se identifican con el arte nuevo, no pueden entenderlo.

Para Gasset la identificación con la obra se logra cuando ésta es lo suficientemente humana, pero: “Cuando esa desrealización falta se produce en nosotros un titubeo fatal: no sabemos si vivir las cosas o contemplarlas”. (862) Punto en el que Gasset expresa la importancia del distanciamiento con respecto a la obra para apreciarla artísticamente; luego de alejarse de ella, se consigue observar y apreciar el drama de la obra, no vivirlo, así lo expresa él: “Ver es una acción a distancia. Y cada una de las artes maneja un aparato proyector que aleja las cosas y las transfigura”. (862)

La crítica que hace al arte realista consiste en que es demasiado humano, pues pone en el centro de su interés a las realidades humanas por encima de asuntos estéticos. Es decir, la concepción de lo humano propuesto por el romanticismo y el realismo, movimientos a los que considera realistas en el sentido en que ambos representaron su realidad: una idealista los primeros y una más cotidiana y ordinaria los segundos, ha impedido que se perciban nuevos modos de ser del hombre, ya que redujo a unas cuantas formas la diversidad y complejidad humana. Lo peor para Gasset es que las masas se acostumbraron a este arte y pretenden tener un acercamiento con las creaciones más recientes desde el mismo parámetro: el realismo. No obstante, el arte en España ha comenzado un momento de transición:

En arte es nula toda repetición. Cada estilo que aparece en la historia puede engendrar cierto número de formas diferentes dentro de un tipo genérico. Pero llega un día en que la magnífica cantera se agota. Esto ha pasado, por ejemplo, con la novela y el teatro romántico-naturalista. Es un error ingenuo creer que la esterilidad

actual de ambos géneros se debe a la ausencia de talentos personales. Lo que acontece es que se han agotado las combinaciones posibles dentro ellos. (853)

Para Ortega y Gasset, no puede negarse ni ignorarse que el arte joven es resultado de una nueva sensibilidad estética que se aparta de la forma en que sus predecesores concebían tanto al ser humano como al arte; propone y apuesta por un individuo y un arte diferente, uno que de acuerdo con Gasset realiza una acción de deshumanización, dado que en las obras artísticas se evita representar las distintas facetas humanas según la visión del realismo decimonónico. Con respecto a la tendencia del arte nuevo, Gasset está a favor de que no sea reflejo de la vida. Es decir, no todo lo que representa el escritor posee una forma específica, no todas las facetas humanas son comprensibles; hay muchos aspectos que carecen de una forma concreta, que llegan a ser ininteligibles pero que no por ello dejan de referirse a lo humano.

Acerca de los procedimientos que escritores y escritoras emplean en el proceso de deshumanización en las obras literarias, Gasset identifica cuatro. La metáfora es el recurso que permite la evasión, “crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimientos de islas ingravidas”. (865) Mientras que el supra e infrarrealismo consiste en el cambio de perspectiva en las obras literarias cuya tendencia es concentrarse en pequeños detalles de la vida. (867) Por su parte, la sustantivación de la metáfora consiste en la expresión de las ideas mediante las que se capta lo real; o bien, se relaciona con la creación que hacen los escritores de personajes; también, es la vía que cuestiona las formas tradicionales. Finalmente, aquello que Gasset designa como la influencia negativa del pasado, consiste en la visión crítica de la tradición y respecto de la cual sólo se pueden adoptar dos actitudes: se sigue fiel y puntualmente o se distancian de ella críticamente; en el caso de los jóvenes artistas, la actitud que predomina es de distanciamiento. (871)

El carácter de este arte nuevo de acuerdo con los mismos artistas, continúa Gasset, es su intrascendencia. A diferencia del arte antiguo, no pretende ser oráculo; a diferencia del arte romántico y realista, no pretende perdurar ni trascender por sus temas, muchos de los cuales eran sobre “los más graves problemas de la humanidad”, o bien, se relacionaban con “dramáticos movimientos sociales y políticos o bien con las profundas corrientes filosóficas o religiosas”. (875) Tal vez lo que expresa Gasset es que la nueva narrativa no utiliza a la literatura como medio para exponer, defender, y/o proponer alguna idea filosófica o religiosa; tampoco es el medio para proponer modelos de conductas, ni un repertorio de valores morales. La literatura ahora sólo se preocupa por plantear, desarrollar y defender temas literarios.

4. Vanguardismo/Generación Literaria/Modernismo

Al tratar de establecer la tradición literaria de Rosa Chacel a fin de comprender la propuesta de *La sinrazón*, se advirtió que los movimientos literarios con los que se suele relacionar su obra son el vanguardismo, el modernismo y la generación del 27, por tal motivo, a continuación se trata de dar a conocer cómo entienden algunos teóricos estos términos y tradiciones. El de vanguardia no es aceptado con unanimidad dentro de la crítica literaria española ya que generalmente se le atribuyen connotaciones negativas. Ejemplo de ello es la perspectiva de Ignacio Soldevila, quien las asocia con una falta de responsabilidad social debido a que los escritores evadieron la realidad social y política por la que atravesaba España, la siguiente cita ejemplifica lo anteriormente dicho: “Las vanguardias habían constituido en la España de la primera década –la de Primo de Rivera– una elegante forma de inhibición y escape frente al estado de excepción que, de hecho, ponía término a la larga etapa constitucional de la Restauración”. (235) Desde la perspectiva de Soldevila, los escritores vanguardistas permanecieron callados cuando debieron manifestar el compromiso hacia su país y sus compatriotas, denunciando en su literatura lo que acontecía social

y políticamente a fines de la segunda década del siglo XX pero prefirieron cerrar los ojos y mantener los oídos sordos.

Acerca del criterio de clasificación de las obras literarias españolas de fines del siglo XIX y principios del XX, la historia y crítica de la literatura hace uso del término proveniente de la sociología alemana: generación ¹², de la que se han institucionalizado tres en España. La primera en orden de antigüedad comprende a autores que publican a fines del siglo XIX como Miguel de Unamuno, Ramón del Valle Inclán, Pío Baroja, Ángel Ganivet, Azorín entre otros, llamada generación de 1898. Entre los principales temas de interés de la generación del '98 están: la naturaleza del alma española, el lugar de la voluntad y de la razón, y el impacto del medio en la conformación del destino humano. Atendiendo a Roberta Johnson en su libro *Crossfire Philosophy & the Novel in Spain 1900-1934* (2009), el krausismo¹³ influye en intelectuales y novelistas pertenecientes a esta primera generación y consigue el ingreso de España en la tradición filosófica moderna.

La generación posterior está conformada por escritores que publican en la primera década del siglo XX, es el caso de José Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala y Gabirel Miró, conocidos como generación de 1914. Algunos asuntos de su interés son los

¹² Para Ignacio Soldevila Durante, el sentido del término proviene del ámbito de la sociología, donde se emplea para referirse a “la cadena genealógica” cuya amplitud es variable, abarcando a padres e hijos o a todo un conjunto de generaciones pasadas, siendo “precisamente esa unidad cultural de tiempo lo que pretende conceptualizar la sociología bajo el término de generación” (215). Además contrasta el sentido que confieren al mismo concepto Francisco Ayala y Ortega y Gasset. Ver *Historia de la novela española (1936-2000)* Volumen I, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 213-223. Por su parte, C. Christopher Soufas establece las discrepancias entre el sentido que le confiere Ortega del que le da Julius Petersen, historiador de la literatura en el que se basa Ortega. Ver *The Subject in Question Early Contemporary Spanish Literature and Modernism*, pp. 19-23.

¹³ Karl Christian Friedrich Krause concibió el racionalismo armónico que: “proposed a rational Christianity that placed God at the center of rationalist doctrine [...] the individual, as the living image of God, was capable of progressive perfection, and humanity was marching inexorably toward” [propuso un cristianismo racional que colocaba a Dios en el centro de la doctrina racionalista [...] el individuo, en tanto viva imagen de Dios era capaz de una progresiva perfección, y la humanidad marchaba inexorablemente hacia ella]. Johnson, Roberta. *Crossfire Philosophy & the Novel in Spain 1900-1934*. Kentucky: The University Press of Kentucky. 2009, p. 17. Las traducciones del inglés al español son mías, salvo que se especifique lo contrario.

problemas de percepción y de expresión así como la relación entre lenguaje y existencia, en este sentido, sus publicaciones consisten en trabajos teóricos sobre cuestiones estéticas. Continuando con Roberta Jonhson, para la generación del '14 el lenguaje es una categoría ontológica a la que se atribuye un gran poder para producir la realidad, concepción que permitió establecer vínculos entre esta generación y varios movimientos vanguardistas.

La última generación está conformada por poetas como Rafael Alberti, Federico García Lorca y Vicente Aleixandre, conocidos como generación de 1927. Ignacio Soldevila se refiere a estos escritores como generación del vanguardismo o generación del 27 ó 25 y tienen en común haber sufrido las consecuencias de la primera guerra mundial, ser testigos de la inestabilidad que organizaciones sindicales generan al régimen de la Restauración, así como haber escrito su primera novela entre 1920 y 1923. Según Soldevila, esta generación es la primera en presentar un carácter homogéneo, resultado de su apuesta común que es “europeizar a España” (297), y que el historiador atribuye a los estudios que la mayoría de los escritores realizó en universidades europeas o estadounidenses.

Las dificultades que conlleva tratar de definir los términos de generación del 27 y vanguardismo continúan al tratar de identificar a los integrantes que conforman dichos movimientos. Soldevila incluye entre los miembros de la generación vanguardista a César M. Arconada, Max Aub, Francisco Ayala, Juan Chabás y Martí, Antonio Espina, Rosa Chacel, Benjamín Jarnés, María Teresa León, Paulino Masip, Edgar Neville, Antonio Robles Soler, Pedro Salinas, Ernesto Salazar Chapela, Rafael Sánchez Mazas y Claudio de la Torre.

Por su parte, Díaz Pardo refiere que según el documento fotográfico que se conserva sobre los festejos del tercer centenario de la muerte de Luis de Góngora, figura cuyo rescate y valoración promueve la generación del 27, a ella pertenecen: Rafael Alberti, García Lorca, Jorge Guillén,

Dámaso Alonso y Gerardo Diego, pero entre los integrantes de la generación que no aparecen en la fotografía están: Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Emilio Prado y Manuel Altolaguirre. Entre los narradores que Díaz Pardo identifica como pertenecientes a esta generación se encuentran: Joaquín Arderíos, Antonio Espina, Agustín Espinosa, José Díaz Fernández, Benjamín Jarnés y Mario Verdaguer.

A la par de estos narradores, Díaz Pardo ubica la presencia de un grupo de mujeres pintoras y escritoras conocidas como Las Sinsombrero, tales como: Maruja Mallo, Margarita Manso, Ángeles Santos, Margarita Gil Roësset, María Teresa León, Josefina de la Torre, Ernestina de Champourcin, Rosa Chacel y María Zambrano. Si bien el sinsombrerismo fue iniciado por jóvenes estudiantes que —en rechazo al sombrero como signo de jerarquía social entre hombres y mujeres— aparecen en espacios públicos sin la prenda, como movimiento, el sinsombrerismo es para Díaz Pardo signo de modernidad, independencia y toma de conciencia femenina.

El término generación del 27 ha sido tema de conocidos ensayos¹⁴ escritos por destacadas figuras de las letras y de la crítica literaria a principios del siglo XX como: Azorín, Pedro Salinas, Dámaso Alonso y Pedro Laín Entralgo, entre otros. No obstante, la crítica literaria norteamericana ha señalado con precisión y rigurosidad las limitantes y desventajas del concepto, cuestionando así las bases de toda una tradición literaria. Entre los principales críticos norteamericanos destacan: Roberta Johnson, Susan Kirkpatrick y Christopher Soufas.

Con respecto a los estudios sobre el modernismo, hasta hace unos años era común entre críticos españoles y europeos dejar de lado el análisis de la producción literaria de España por considerarla una cuestión “aparte”, postura que no es la de Christopher Soufas quien incluye los

¹⁴ Es el caso de “La generación de 1898” de Azorín, publicado en 1919, así como “El concepto de la generación literaria aplicado a la del 98” de Pedro Salinas, publicado en 1941. Textos a los que se refiere Christopher Soufas en su libro *The subject...*

estudios sobre la literatura española de principios de siglo XX dentro de la amplia tradición del modernismo poniendo en relación y diálogo las obras de escritores y escritoras españolas, entre ellas la de Rosa Chacel con la de sus predecesores y contemporáneos ingleses y franceses.

Partiendo del análisis que el teórico del modernismo Christopher Soufas presenta en su libro *The Subject...* se destacan cuatro importantes reparos al paradigma de generación literaria en el que se ha basado por varias décadas gran parte de la crítica literaria en España. El primero es que se trata de un término “elitista, excluyente, ultranacionalista, sexista e históricamente atomizante”. (6) Elitista porque uno de los criterios para incluir a los escritores en una de las tres generaciones fue la posición económica y la educación recibida.

Ultranacionalista porque se creyó que al mantener las tradiciones, las costumbres y el pensamiento español ajeno de cualquier influencia europea, se mantenían intactas las tradiciones nacionales. Sexista porque sólo los varones tuvieron garantizada la pertenencia a alguna de estas generaciones pero las mujeres, por su género, quedaban relegadas hecho que tiene varias implicaciones. Una de ellas es que las obras de las escritoras tiende a infravalorarse porque su compromiso no rebasa el terreno de lo personal, perspectiva desde la cual, la escritura para las mujeres es sólo un pasatiempo. En cambio, lo que escriben los varones no es puesto en duda, por el contrario, se relaciona con la seriedad y compromiso propio del interés artístico.

El segundo reparo tiene que ver con la fragmentación de la historiografía literaria que separa la producción masculina de la femenina y aísla ambas del contexto del modernismo europeo, diferenciaciones que sesgan las obras así como la discusión de la literatura española contemporánea. El tercer reparo es el énfasis puesto por el modelo generacional en la singularidad de la literatura española de principios del siglo XX, mismo que impacta en un tipo de valoración

que impide comprender el diálogo que escritores españoles sostienen en sus obras con escritores de otras latitudes de Europa.

En el caso concreto de Rosa Chacel, ella reconoce la importancia que tuvo en su obra y en la de otros narradores modernistas las novelas de escritores como Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Valle-Inclán, y Ramón Gómez de la Serna; al mismo tiempo fue gran lectora de Marcel Proust. Pero la influencia que en ella se convirtió en acontecimiento fue la lectura de *Retrato del artista adolescente* de James Joyce. De este modo, obras españolas, inglesas y francesas conforman la tradición literaria de Chacel.

El cuarto y último reparo de Soufas se vincula con el punto anterior y tiene que ver con la consonancia entre la ideología franquista, defensora de costumbres, valores y de formas de expresión artística nacional, y el modelo generacional que tiene como fundamento la continuidad de la tradición española y desde el que se concede un lugar y un valor histórico y literario a las obras de los escritores. “The view of an unchanging contemporary tradition is in perfect consonance with the state apparatus that emerges after the Civil War, a regime that is ideologically impoverished yet has a powerful if simple national plan of unit and cultural isolation from Europe”¹⁵. (40)

Con respecto a los escritores pertenecientes a la tradición modernista¹⁶, Ignacio Soldevila no los tiene en una mejor consideración que a los vanguardistas, pues expresa que cultivan la creación novedosa pero rechazan las formas, los temas y los estilos consagrados por la tradición, sirva la siguiente cita para ilustrar la idea:

¹⁵ “La perspectiva de una tradición contemporánea inmutable está en perfecta consonancia con el aparato de estado que emerge después de la Guerra Civil, un régimen ideológicamente improvisado pero poderoso con el proyecto nacional de unidad y de aislamiento cultural respecto de Europa”.

¹⁶ Cabe precisar que Ignacio Soldevila diferencia entre vanguardia y modernismo. A la generación del '27 la relaciona con la vanguardia. Pero no especifica a quiénes identifica como modernistas, sólo habla de una “visión modernista” y “de las condiciones culturales del modernismo”. Ver *Historia de la...* pp. 213-223; 296-302.

En la visión modernista de la lucha por el triunfo en la creación, el creador literario busca la situación de aislamiento y de fuerza para elevar el nivel de su creatividad, despreciando todo lo que signifique cooperación, agrupación, puesta en común de los recursos [...] Se crea, de ese modo, un estado más o menos larvado de esquizofrenia que hace que el creador rechace cualquier noción que apunte a las condiciones reales de su formación como creador del lenguaje, para hacer hincapié exclusivamente en los rasgos y efectos individualizados, únicos y personales de su creatividad y de sus creaciones. (219)

Según se ha visto rápidamente, el término de generación literaria ha sido el modelo clave en lo concerniente a la organización historiográfica, al análisis y a la valoración de las obras literarias escritas en España entre 1890 y 1940. Soldevila es partidario del término debido a que indica la relación de continuidad entre los distintos escritores que las conforman.

4.1 Tradición literaria de Rosa Chacel

La formación literaria y filosófica de Rosa Chacel fue autodidacta e inició hacia 1918 en cuanto abandona la Academia de San Fernando en Madrid donde estudiaba pintura. Cuando partió a Roma, porque a su marido le habían otorgado una beca para continuar sus estudios de pintura, Chacel ya se había iniciado en la literatura leyendo a Joyce, referente fundamental en el estilo de su narrativa. Durante su estancia en Roma, Chacel siguió de cerca las obras de Ortega y Gasset, las publicaciones a su cargo como *Revista de Occidente* y algunos títulos de la colección que dirigió hasta mediados de la segunda década del siglo XX, *Nova Novorum* que comprendía obras experimentales de jóvenes escritores con las que debutaban en la escena literaria¹⁷. De hecho, la

¹⁷ Benjamín Jarnés llegó a publicar dos títulos en esta colección, *El profesor inútil* (1926) y *Paula y Paulita* (1929); Pedro Salinas publicó *Vísperas del gozo* (1926); Antonio Espina *Luna de copas* (1929); Valentín Andrés Álvarez *¡Tararí!* (1929).

posibilidad de ser publicada en esta colección, la animó a escribir *Estación. Ida y vuelta* (1930) desde el particular estilo del modernismo, anhelo que no llega a ver cumplido hasta tres años después, cuando se publica bajo el sello editorial “Ulises” de Julio Gómez de la Serna.

Si bien Chacel es contemporánea de los poetas de la Generación del 27, la crítica literaria no es unánime en considerarla como parte de ella como tampoco a María Teresa León, Ernestina Champourcin ni a Carmen Conde. Pilar Nieva en “Voz autobiográfica e identidad profesional: la escritoras españolas de la Generación del 27” (2006), María del Mar López-Cabrales en “Tras el rostro/rastro oculto de las mujeres en la Generación del 27” (1998) y Ana María Fagundo en “Presencia de la mujer novelista en la literatura española” (1983) son algunos investigadores que consideran a Rosa Chacel como una escritora perteneciente a la Generación del 27, por ser contemporánea de los poetas y por haber publicado en las revistas *Hora de España*, *Revista de Occidente* y *Ultra*.

Atendiendo a Igancio Soldevila, la detallada exploración interior de la escritura de Rosa Chacel y la distancia que toma del paradigma realista en lo que a la construcción del argumento se refiere, así como al tipo de lecturas que influyeron en ella, la asocia con la narrativa española de vanguardia. “Es una novelista abocada al permanente buceo lírico en la memoria, a la evocación y la valoración intimista de los sentimientos y del tiempo pasado, ya patente en su obra anterior a 1936”. (317)

Tanto la crítica literaria española como la inglesa y la norteamericana coinciden en vincular a Rosa Chacel con el movimiento modernista y/o vanguardista. Lo único que se ha detectado es que no quedan lo suficientemente claras las diferencias entre estos dos conceptos. Susan Kirkpatrick, por ejemplo, en ciertos apartados de su libro *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, llega a emplear los términos de modernismo y vanguardia como sinónimos.

Pero en otros apartados hace la diferenciación entre los términos y emplea el de modernismo para referirse a las escritoras que son las predecesoras de Chacel y reserva el de vanguardista para referirse a Chacel y a sus contemporáneas.

Por su parte, Roberta Johnson y Encarna Alonso también se refieren a Chacel como una escritora vanguardista, mientras que Christopher Soufas y Katherine Murphy la consideran modernista. El objetivo de este trabajo no es esclarecer este debate, para ello harían falta más trabajos que contribuyan a diferenciar ambos conceptos desde la teoría literaria y la estética, sino simplemente mostrar las distintas filiaciones en torno a una misma escritora, hecho que dificulta la labor del investigador que trata de situar la tradición literaria a la que pertenece Rosa Chacel.

De acuerdo con lo presentado acerca de los términos vanguardismo, modernismo y generación literaria, tradiciones con las que se suele vincular a Rosa Chacel, en esta tesis se considera que Chacel pertenece a la última de las generaciones, llamada del 27. El término de generación literaria es el referente fundamental al interior de la crítica e historia de la literatura hispánica para referirse a las obras poéticas, narrativas, dramáticas y ensayísticas publicadas entre 1890 y 1940.

Sin lugar a dudas, Chacel forma parte de la generación del 27 porque su obra narrativa da continuidad a una serie de planteamientos que Miguel de Unamuno y Pío Baroja plantearon previamente y porque, al igual que el resto de los integrantes, da vida con sus publicaciones y con su participación activa en espacios de difusión de la cultura, a la escena artística hispánica de la segunda década del siglo XX. Lo que en dado caso está pendiente es que la crítica hispánica sea unánime en la inclusión de Chacel. Pero también se le considera una escritora modernista, pues tiene en común con otros representantes del modernismo una estética, es decir, la concepción sobre

el ser, la escritura y el mundo. Además, comparte temáticas, estilos y recursos literarios de escritores modernistas.

5. Bibliografía crítica acerca de Rosa Chacel y *La sinrazón*

A continuación se realiza un breve recuento de algunos trabajos críticos acerca de *La sinrazón* a fin de comprender el lugar que tiene dentro de la obra de Chacel así como para conocer las distintas interpretaciones que los críticos han propuesto sobre la novela. En otros casos, se indica en qué consiste la temática y el estilo de la narrativa de Rosa Chacel así como el tipo de protagonista que se encuentra en sus obras. Los artículos consultados se presentan en orden cronológico, partiendo del más antiguo al más reciente.

En el “Estudio preliminar” (1989) que Ana Rodríguez Fischer hace a *La sinrazón*, observa dos etapas en la obra de Rosa Chacel que corresponden a dos principios. La primera etapa es la del aprendizaje representada por su primera novela *Estación. Ida y vuelta*; la segunda etapa marca el nuevo principio, uno en el que *La sinrazón* es la novela representativa porque conlleva el reto de “escribir desde el exilio” a fin de “ensayar y verificar si el camino recorrido era continuable” (12). Para Rodríguez Fischer, *La sinrazón* es heredera tanto del proyecto filosófico de Ortega y Gasset –proyecto al que Chacel se refiere como “una filosofía novelable”– (13), como de la novela personal de Unamuno en la que se plantean “el problema de la existencia” (16) y “el carácter confesional y autobiográfico de las obras de ficción”. (16)

Ana Rodríguez analiza el tema de la confesión en *La sinrazón* desde la concepción que Chacel tiene acerca del género y que plantea en el ensayo *La confesión*. En este sentido, para Rodríguez Fischer el elemento confesional en *La sinrazón* va más allá de la adopción de un género discursivo, puesto que está vinculado con los “móviles categoriales y las circunstancias que fuerzan esa confesión” (22) y que, siguiendo a Chacel, consisten en descargarse del peso, no de un

acto o de un conjunto de actos, sino de un “conflicto persistente”, de un misterio en el sentido en que ni el propio individuo lo entiende, pero inicia la confesión esperando comprenderlo. Rodríguez Fischer encuentra que la voluntad del protagonista le genera repetidos conflictos que lo llevan a su destino trágico que consiste en la agonía de su razón.

Con respecto al protagonista, Rodríguez Fischer encuentra, por una parte, influencias de Kierkegaard en el tipo de personalidad que Chacel atribuye al personaje, quien al igual que el filósofo, “pertenece a la estirpe de los meditadores solitarios, agonista o luchador que aspira a hacer de su historia íntima un tema universal dándonos su vida en confesión”. (19) Por otra parte, también advierte reminiscencias biográficas de Chacel; gracias a la lectura de los *Diarios*, Rodríguez Fischer descubre que en 1950 Chacel pasa por un periodo de crisis vital, emocional e intelectual, así lo expresa Ana Rodríguez: “El temor que le aterra es la sospecha de que las facultades creativas –el don poético y el impulso hacia la fe: crear y creer– sean imposibles, cesen, una vez terminado el ciclo de la función genésica”. (29) Precisamente este doble conflicto al que Chacel se refiere en sus diarios, uno creativo y religioso, es el que, atendiendo a Rodríguez Fischer, traslada previo replanteamiento al protagonista.

Esperanza Rodríguez en su artículo “El peso de la culpa o *La sinrazón* paradójica de Rosa Chacel” (1993) considera a *La sinrazón* como una obra magna en la que Chacel confiesa su secreto, de hecho, el propósito de Rodríguez consiste en intentar descifrar en qué consiste dicho secreto. Considera a esta narración como “una novela totalizadora” ya que el protagonista, consciente del poder de su voluntad, “va en busca del absoluto de la Idea” (129) pero es justo entonces cuando inicia su angustia.

Al parecer de Rodríguez, la culpabilidad, tanto en el protagonista Santiago Hernández como en Rosa Chacel, “se manifiesta en la conciencia de existir”. Para Rodríguez, la confesión del

protagonista muestra el estado de su alma que parte del estado de inocencia hasta la caída en la angustia de la libertad, momento en que debe elegir entre uno de los dos caminos que le ofrece la encrucijada de la libertad en la que se encuentra: soñar la vida como poeta, es decir, “soñarla místicamente sin desasirse el propio ser”, o como el filósofo quien sueña “la mística de la razón” (132). Atendiendo a Esperanza Rodríguez, la novela de Chacel consiste en la reinterpretación del pecado original, poniendo el énfasis en dos aspectos: en el deseo que tiene el hombre de igualarse a Dios, y en la concepción de la libertad del hombre como trágica una vez que se consuma. 134

Por su parte, Ernesto Puertas Moya en su ensayo “La condición autobiográfica en Rosa Chacel” (2000) afirma que la escritora emplea en sus novelas géneros que por mucho tiempo se consideraron menores: las formas literarias del diario y la autobiografía. La mirada introspectiva que de ambos géneros permite a Chacel representar una dimensión poco visible pero fundamental, y que de acuerdo con Puertas Moya consiste en “ayudar a descubrir fenomenológicamente el yo”. (178)

De acuerdo con Ana Gómez-Pérez en su artículo “La confesión en *La sinrazón* de Rosa Chacel” (2001), Chacel concibe a la confesión como método para la reflexión de la existencia y como “posibilidad de cambio performativo” (348), aspecto en el que es deudora tanto de la concepción que San Agustín tiene del género –uno con el poder de transformar al sujeto emisor y al sujeto receptor– como del pensamiento de Ortega y Gasset –objeto de homenaje y corrección debido al cambio en la concepción del filósofo acerca de las memorias. Atendiendo a Gómez Pérez, hacia 1927 Ortega y Gasset concibe al género de las memorias como complementario al de la historia; es decir, fundamentales para que el individuo se comprenda, pero para 1932, las considera innecesarias para quienes avanzan en dirección al futuro.

Siguiendo a Gómez-Pérez, Chacel establece un lazo indisoluble entre las novelas *Estación. Ida y vuelta* y *La sinrazón*, y su biografía. Ahora bien, en el hecho de que estas dos novelas tengan protagonistas masculinos, Gómez-Pérez observa tres puntos importantes. Uno tiene que ver con la voz masculina que Chacel adopta en sus novelas a fin de expresar conflictos que, como mujer, consideró que no podía plantear, entre ellos: la situación desfavorecedora que vivían las mujeres en el ámbito educativo, laboral y artístico. No obstante, en el hecho de que Chacel se identifique con sus personajes masculinos lleva a Gómez-Pérez a insistir en que “no hace sino resaltar todo aquello que quiere borrar: la situación particular de la mujer intelectual en su momento”. (353)

Un segundo punto es vinculado por Gómez-Pérez con los desencuentros que hubo entre Chacel y Ortega a lo largo de la carrera de la escritora. Para Chacel no fue sencillo publicar en las colecciones que dirigía su maestro Ortega, debido a la reducida presencia que tuvo en España en la década de los veinte, época en que radicaba en Roma. De manera que en la adopción de lo que Gómez-Pérez designa como un “travestismo genérico sexual” (352), descubre “la subversión inconsciente de una escritora que aceptó, sin ninguna crítica abierta, la necesidad de masculinizarse para pertenecer al orbe de la cultura por derecho”. (354)

El último punto es relacionado por Gómez-Pérez con el acto de la confesión “tarea que ella ha asimilado como masculina” (353), en tanto “ejercicio trascendente” (357) que permite un aspecto fundamental para Chacel: tomar responsabilidad de la propia existencia, hecho que conlleva aceptar la propia voluntad, previa disección de la misma a partir de la confesión. De acuerdo con Gómez-Pérez, tanto en *Estación. Ida y vuelta*, como en *La sinrazón*, Chacel crea un mundo ficcional en el que hace la exposición de lo que Ortega designó como la “realidad trascendente” de la persona.

Atendiendo a Cora Requena Hidalgo en su libro *Rosa Chacel (1889-1994)* (2002), el tipo de personaje que predomina en sus ficciones es uno reflexivo e introspectivo y en permanente diálogo consigo mismo, característica que “origina que el transcurso de las novelas no dependa de los acontecimientos sino de la evolución del pensamiento de los personajes”. (15) En este sentido, Requena Hidalgo sostiene que las obras de Chacel precisan más de un conflicto que de una historia pues es precisamente éste lo que lleva al personaje a sumergirse en su propio interior dando origen así a “la reflexión y la escritura”. (16)

Con respecto a la unidad espacio-temporal, Requena Hidalgo destaca que el interés de Chacel está en la creación de “un paisaje íntimo” así como de un tiempo interior, es decir, la configuración de los espacios en donde habitan los personajes así como su caracterización es mínima ya que de ellos apenas se dice lo indispensable. En cambio, Chacel profundiza en la configuración interior de sus seres ficcionales, motivo por el que Requena Hidalgo expresa que: “La historia contada (los hechos) no tiene, así, importancia, sino en la medida en que en ella se provoca y se despliega el conflicto del personaje, en su mismidad, puesto que es esta mismidad la que debe expresarse en el relato”. (16) Además, Hidalgo identifica como elemento estructurador de la narración a la memoria, recinto desde donde Chacel “recupera la imagen de su ser”. (17)

Continuando con Cora Requena Hidalgo, en su artículo “La deshumanización del arte en Rosa Chacel” (2007), considera que en la obra literaria de Chacel predomina el carácter autobiográfico pues los distintos protagonistas tienen en común ser imágenes y momentos de la misma escritora. De acuerdo con Requena Hidalgo, en las novelas de Chacel se encuentra su perspectiva como autora, concepción que parece tener como fundamento tanto la “biografía de ideas” de Ortega y Gasset en la que el escritor desarrolla los principios más íntimos de su ser y de sus ideas recurrentes; como en la técnica creada por James Joyce y Marcel Proust que consiste en

incorporar en el texto la conciencia del autor a partir de relatos introspectivos y analíticos que los protagonistas hacen de su vida.

Para Requena Hidalgo, la presencia de Chacel en sus novelas se hace evidente gracias a dos elementos que organizan las historias: la memoria y un conflicto detonante del sentimiento de culpa en el personaje, así como de la necesidad de confesión. Tomando en cuenta que las novelas de Chacel son meditativas y que tienen su origen en una idea, sea filosófica, lírica o personal, Requena Hidalgo no la percibe como una autora deshumanizada.

Christopher Soufas expresa en *The subject in question...* (2009) que si bien las novelas modernistas son destacados ejemplos de narraciones metaliterarias con amplias innovaciones formales, su importancia reside en que son meditaciones y retratos de la crisis en lo que es el fundamento de la modernidad europea: el sujeto autónomo pensante. En este sentido, considera a la obra de Rosa Chacel como representativa de la novela modernista española en la que se muestran los dilemas de personajes con pensamientos obsesivos: “who must deal with seemingly labyrinthine reality that is primarily the construct of their own monstrous intellects”¹⁸. (86)

Roberta Johnson en *Crossfire Philosophy & the Novel in Spain 1900-1934* (2009), presenta la estética de Chacel como personalista, de autorrevelación y autoconciencia; en este sentido y atendiendo a Johnson, el lenguaje es para Chacel la herramienta para poseer el mundo y capturar los momentos fugaces de la vida. Con relación a las novelas españolas escritas en el primer tercio del siglo XX¹⁹, Johnson destaca tanto la particularidad del planteamiento de temas filosóficos como la correspondencia que hay entre la forma artística y el asunto en esas novelas, comentario que se

¹⁸ “que deben lidiar con una realidad laberíntica que es consecuencia de los monstruos de su propia inteligencia”.

¹⁹ Los autores y obras analizadas por Roberta Johnson son los siguientes: Miguel de Unamuno *Amor y pedagogía* y *Niebla*; Pío Baroja *Camino de perfección* y *El árbol de la ciencia*; José Martínez Ruiz *La voluntad*; Pérez de Ayala tetralogía y *Belarmino* y *Apolonio*; J.R. Jiménez *Platero y yo*; Gabriel Miró *El humo dormido*; Pedro Salinas *Vispera del gozo*; Rosa Chacel *Estación. Ida y vuelta*; Benjamín Jarnés *El profesor inútil*.

hace extensivo a *La sinrazón* de Chacel. Continuando con Johnson, la ficción es más autoconsciente en su propósito filosófico de lo que suelen serlo el mismo tratado o ensayo filosófico, así lo expresa la autora:

The characters, rather than living immersed in the problems of love (like Emma Bovary) or the struggle for survival (like Lazarillo de Tormes), think and talk about life in the abstract as much as or more than they live it. Often these novels contain just as much story potencial as others works on the same theme, but the more philosophically transparent novel refuses to flesh out its story, choosing instead to remain a minimal skeleton for discourse unrelated to character and plot. (5-6) ²⁰

Por último, en el ensayo “Las confesiones de Rosa Chacel: *Memorias de Leticia Valle* y *La sinrazón*”²¹ (2019) Ana Gómez-Pérez lleva a cabo un análisis de los elementos confesionales presentes en ambas novelas a fin de mostrar el tipo de representación que Chacel realiza de sí misma, así como de los “límites y contradicciones” (4) presentes en dicha representación. Cabe destacar que Gómez-Pérez entiende la confesión en Chacel como la consolidación de un interés artístico y poético “entre la interioridad –el Yo innominado que narra– y la estética de vanguardia”. (19)

Para Gómez-Pérez, el personaje de Santiago Hernández es un autorretrato de la misma Chacel a la vez que representa el conflicto que se debate al interior de la escritora y que resuelve a partir de la destrucción del protagonista, quien, siguiendo a Gómez-Pérez, presenta similitudes con Miguel de Unamuno en las ideas de “agonismo religioso” (14), en ser considerados como

²⁰ “Los personajes más que vivir inmersos en problemas de amor (como Ema Bovary) o en luchas de sobrevivencia (como Lazarillo de Tormes), piensan y hablan en abstracto sobre la vida, tanto o más de lo que la viven. La novela más filosóficamente transparente se rehúsa a desarrollar su historia y elige en cambio una estructura mínima para un discurso que permanece sin relación con los personajes y la trama”.

²¹ Con el fin de mostrar los comentarios relativos a la novela objeto de estudio, sólo se retoman las observaciones que Ana Gómez-Pérez realiza acerca de la novela *La sinrazón*.

intelectuales entre sus conocidos, y en la muerte repentina que a ambos acaece en sus propias casas.

De acuerdo con Gómez-Pérez, el protagonista de *La sinrazón* asume la responsabilidad de su vida luego de la confesión que le permite asumir las consecuencias de sus actos, en este sentido, la salvación del hombre en Chacel no está dada por la destrucción que se hace del hombre viejo sino mediante el acto confesional. Si bien Santiago admite las distintas culpas cometidas, no concibe una manera de actuar diferente, postura que le impide llegar al arrepentimiento y, por lo tanto, a la salvación. Para Gómez-Pérez, el arrepentimiento en Chacel es sinónimo de la renuncia a lo más trascendental de la vida, y que en el caso del protagonista consiste en “el nudo de su identidad transgresoramente peligrosa [ya que] procede de identificar su voluntad con el poder”. (17)

En opinión de Gómez-Pérez, la confesión más personal a la que llega Chacel en *La sinrazón* “es que el conocimiento de la ‘realidad trascendente’ de Ortega –trascender es superar– no llega nunca” (19), en este sentido, la muerte final del protagonista revela a Gómez-Pérez una confesión involuntaria de Chacel: la imposibilidad “de apropiarse de su cuerpo, de hacer suyo el cuerpo masculino”. (15) La concepción que Chacel presenta de la confesión en *La sinrazón* conforma la crítica que, de acuerdo con Gómez-Pérez, la escritora realiza al proyecto filosófico de Ortega según el cual las teorías raciovitalistas permitirían la comprensión al mismo tiempo que la superación de la propia vida.

A manera de conclusión, la estética del modernismo no es una de ruptura con respecto a la del realismo sino una de amplificación, en el sentido en que viene a amplía el sentido que se daba a lo real. El centro del modernismo sigue siendo el individuo, pero no lo que le acontece en comunidad ni aquello sobre lo que los demás dan testimonio de él, sino lo que únicamente él puede

decir sobre sí mismo precisamente porque nadie, excepto él, puede dar testimonio de ello: su interioridad, una que es reconstruida desde su propia voz. Por su parte, la concepción del ser, una que trata de responder a las necesidades de la época, también se diversifica, de tal suerte que este nuevo ser está conformado por uno que se asume como heterogéneo y múltiple.

La escritura modernista tiene un papel fundamental en la conformación de esa nueva concepción de lo real y del ser, mismo que es concebido como un ser no acabado sino en permanente formación, asunto esencial que Rosa Chacel y los escritores modernistas desarrollan en sus obras eligiendo como forma literaria para su expresión, géneros y recursos literarios que habían formado parte de discursos personales, con poca presencia y poco valor dentro de la historia de la literatura pero que tienen la ventaja de mostrar al ser en proceso de construcción: la carta, el diario, la autobiografía, las memorias y la confesión, tema que será desarrollado en el capítulo IV, relativo al análisis de la novela *La sinrazón*.

Capítulo II. Elementos teóricos sobre los géneros del diario y de la confesión

En el presente capítulo se hace una aproximación teórica a los dos géneros que se analizan en la novela *La sinrazón*: el diario y la confesión. Si bien los distintos teóricos consultados acerca del género del diario, tales como Trevor Field, Hans Rudolf Picard, Maurice Blanchot, Daniel Mesa Gancedo, Ana Caballé, y Álvaro Luque Amo, centran su interés en aspectos diferentes como el estatuto que llegó a tener a lo largo de la historia, la mayor parte del tiempo como forma no literaria; o bien las relaciones entre verdad/ficción, realidad/ficcionalidad; así como los vínculos entre el yo y la escritura. Todos describen los rasgos específicos del género brindando así las directrices a esta tesis de lo que es el diario: aquello que lo identifica como tal, el asunto que desarrolla y los problemas que en él se plantean. Asimismo se destina un apartado a mostrar la influencia de géneros autorreferenciales como la confesión en la conformación y representación de la interioridad en la literatura.

Puesto que la confesión como género literario tiene su origen en el sacramento, práctica de la religión católica, antes de introducir las categorías que María Zambrano propone sobre el género, se presentan dos prácticas que, atendiendo a Michel Foucault en *Tecnologías del yo y otros textos afines* (2012), anteceden a la confesión: la *exomologesis* y la *exagouresis* cuyo origen se remonta a los siglos IV y V d. C. La finalidad es comprender la complejidad de esta práctica que, a pesar de presentar cambios significativos desde los primeros siglos del cristianismo a la fecha, continúa vigente en distintos ámbitos además del religioso, prueba de ello es el lugar primordial que ocupa como género literario.

1. Acerca del género del diario

El diario es un tipo de escritura autobiográfica que, de acuerdo con Ana Caballé, es la última de las formas autorreferenciales en haberse incorporado al ámbito literario. De los distintos estudios

que se han hecho en las pasadas cuatro décadas acerca del diario, esta investigación se centra en seis de ellos: Trevor Field se circunscribe dentro de la tradición de estudios ingleses; Hans Rudolf Picard en la alemana; Maurice Blanchot en la francesa; mientras que Daniel Mesa, Ana Caballé, y Luque Amo en la española. En seguida me referiré a sus estudios, partiendo de la publicación más antigua a la más reciente.

Rudolf Picard en su artículo “El diario como género entre lo íntimo y lo público” (1981), plantea que fueron las mismas características del diario –tales como la expresión de hechos de la vida cotidiana mediante un estilo sintético, el predominio por lo documental y lo descriptivo, cierto grado de incoherencia a nivel textual por la fragmentariedad, y la ausencia de un ámbito público de comunicación (la intersubjetividad)– las que se asociaron con un sentido no concluso en la obra, hecho que influyó en su exclusión del ámbito literario hasta principios del siglo XIX.

A pesar de que las características del diario lo mantuvieron varios siglos al margen del ámbito literario, Picard explica que su inclusión dentro de la literatura obedece a dos componentes, uno histórico y otro ontológico. Como parte del componente histórico, está el interés por la esfera biológica, social, cultural, política y simbólica del individuo durante el siglo XIX; un ejemplo de ese interés socio cultural es la publicación en la primera mitad del siglo XIX de diarios de personas con cierta presencia pública como George Gordon Byron en Inglaterra (1830), y Benjamín Constant (*El cuaderno rojo*, 1807) y Alfred Vigny en Francia (escrito en 1824 pero publicado en 1867). En 1890 surgió en Francia la denominación “íntimo”, expresión acuñada por E. Scherer, encargado de publicar una parte del diario de Henri Frédéric Amiel.

Con respecto al componente ontológico mencionado por Picard, consiste en aquello que la escritura del diario permite visualizar: una dimensión que no había llegado a ser objeto de estudio de alguna área del conocimiento humanístico sino hasta principios del siglo XX y que había

permanecido fuera del ámbito literario: las distintas formas de representación de la interioridad del sujeto. “La condición que el diario tiene de ser una situación experimental establecida por el autor, de ser algo artificial, no es en principio evitable, y no lo es porque este proceso es la analogía, patentizada con medios literarios, de una conciencia que se observa a sí misma”. (119) A manera de síntesis, Picard sostiene que gracias a la publicación de relatos de viajes en el siglo XVIII y de diarios íntimos en el siglo XIX, el diario pasa de ser una escritura íntima a una pública, dando así paso a su incorporación a la literatura como un género más: “Lo que en el auténtico diario era negación de presentación –es decir, intimidad– se convierte ahora en *intimidad* presentada”. (120)

El objeto de reflexión del ensayo de Trevor Field, “Form and Function in the Diary Novel” (1989), es la forma híbrida que resulta de la relación entre diario y novela: el diario novelado. Uno de sus intereses por este género se centra en el carácter del diarista, de quien Field destaca dos aspectos: la soledad que lo rodea así como el interés que tiene en su propio yo. El diarista, para este teórico, es un misántropo, una persona solitaria por lo que básicamente se dirige a sí mismo, pues nadie más está dispuesto a escuchar o compartir con él sus experiencias; en este sentido, su soledad es condición necesaria para dar origen a la escritura, que una vez que comienza se vuelve compulsiva. Según Field, el diario está centrado en la vida del individuo más que en eventos del mundo exterior porque su propósito va encaminado a probar la existencia personal.

Por su parte, Maurice Blanchot en “El diario íntimo y el relato” (1992), concibe al diario como una forma en la que tienen cabida asuntos variados, desde acontecimientos cotidianos hasta pensamientos, sueños y comentarios sobre el mismo individuo. Además, el diario puede estructurar cualquier asunto, ya sea confiriéndole un orden, o bien, atentando contra él ya que es “tan desprendido de las formas, tan dócil ante los movimientos de la vida y capaz de todas las

libertades”. (Blanchot 207) Para Blanchot sigue una sola regla: respetar el orden cronológico de los días.

De acuerdo con Blanchot, el diario íntimo es el espacio donde el individuo ordena su experiencia diaria y donde lo cotidiano se erige en memorable gracias a la escritura, una que el diarista se ha comprometido a llevar con constancia; también es donde se combate contra el olvido y contra no tener nada qué decir “(como si fuese algo interesante pensar en sí, tornarse hacia sí mismo)”. (210) El diarista escribe para recordarse lo relevante del día, acto que para Blanchot constituye una vía de escape tanto de la vida ordinaria como de vivencias y situaciones complejas.

La singularidad que para Blanchot tiene esta forma híbrida reside en que se trata de una trampa, en el sentido de que se acude a la escritura para salvar los días. No obstante, ésta altera el día al maximizar o minimizar alguna emoción o acontecimiento. Siguiendo a Blanchot, el diario brinda la ilusión de elevar la escritura de la vida a categoría de arte, y de adquirir mayor plenitud la vida luego de relatar su día a día. Blanchot vincula el diario a la cuestionable convicción de que el individuo puede observarse y debe conocerse, punto en el que hace el reparo de que Sócrates no escribió, y afirma que hasta en los siglos de mayor predominio del cristianismo se ignoró este examen de sí. Atribuye a la mezcla de las tradiciones católica, protestante y del romanticismo el surgimiento de lo que considera un falso diálogo que lleva a los escritores en busca de sí mismos tratando “de dar forma y lenguaje a lo que en ellos no puede hablar”. (211) Algunos llegan a darse cuenta de que no pueden conocerse sino sólo transformarse y destruirse “y que prolongan esa lucha extraña por la que se sienten atraídos fuera de sí mismos, hasta un lugar donde sin embargo no tienen acceso [...]”. (211)

Es decir, la postura de Blanchot con respecto a la mirada que guía al diario es de cierto grado de reserva. En primer lugar, porque duda que haya algo interesante en el acto de volver sobre

la experiencia y los pensamientos propios. En segundo lugar, porque la mirada que guía la escritura del diario elige uno de entre varios actos, emociones y pensamientos a fin de profundizar en uno de ellos, además en dicha mirada influye tanto lo que sucede al individuo como lo que entra en relación con él. En este sentido, la mirada que guía la escritura del diario, siguiendo a Blanchot, es selectiva y subjetiva, permite ver algo muy puntual, y no el conjunto, del autor del diario.

Daniel Mesa Gancedo discute en “Diario y autoficción en la narrativa hispanoamericana contemporánea” (2014), las relaciones entre la escritura diarística, la narrativa y la autoficción, asunto con implicaciones tanto teóricas como históricas. A propósito del diario cuestiona la antificcionalidad que Lejeune le atribuye a éste por su compromiso con lo real inmediato, así como el “inacabamiento” del diario, rasgo que, al igual que Picard, identifica como una de las causas por las que se le negó su estatuto narrativo durante siglos.

La forma diarística es, para Mesa Gancedo un recurso empleado en narraciones ficcionales encaminadas a otorgar credibilidad al relato y a proporcionar una imagen del actuar cotidiano. Entre los componentes esenciales del diario establece dos: la sinceridad y el secreto. Según Mesa Gancedo, la forma del diario, específicamente en su variante autoficcional, contribuye, dentro del género novelesco hispánico, a la superación de las fronteras entre realismo y psicologismo, entre trama y escritura, entre la categoría de lo literario y lo no literario, entre experiencia y simulación, ya que en él todo convive. El diario autoficcional se vincula con un pacto más ambiguo que el del diario al presentar un “simulacro de escritura íntima que no tiene (que no podría tener) el respaldo de un sujeto, una experiencia y, ni siquiera, un tiempo reales”. (196)

Partiendo de lo dicho por Mesa Gancedo, el género del diario posee una forma específica, lo que significa entradas puntuales por día, mes o año, que se organizan de manera cronológica apegándose, en mayor o menor medida, a la escritura diaria. También posee un asunto puntual,

que resulta de una de las escrituras más personales que existen, en la que el escritor se expresa con un alto grado de libertad y sinceridad. En este sentido, narra acontecimientos que difícilmente podrían expresarse mediante alguna otra vía. Atendiendo a Mesa Gancedo, tanto la forma como el asunto del diario han contribuido a la configuración de nuevas formas de ficción como lo es la autoficción, género en el que la distancia y las fronteras entre realidad y ficción deliberadamente se mezclan hasta difuminarse una en la otra.

Ana Caballé en su libro *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español* (2015) también puntualiza que el diario es el último de los subgéneros perteneciente al género autobiográfico en lograr ser reconocido como literario, además coincide con Trevor Field, al destacar a la soledad y al aislamiento como condición fundamental en la escritura intimista del diario, sostiene que: “Se tiene un diario porque se ama la escritura, porque se aspira a alguna forma de plenitud, porque se necesita un refugio”. (2) Como excepción a lo anterior, Caballé menciona a Gaspar Melchor de Jovellanos, quien escribía su diario en público y compartía su lectura con amigos. Para Caballé, como para Blanchot, la escritura del diario se ancla a un tiempo y a un espacio, unidad desde la que se estructura y representa la vida cotidiana.

Con respecto al diario en España, Caballé expresa que si bien nadie pone en duda el mérito literario de los diarios de Samuel Pepys, James Boswell, Frederic Amiel, Virginia Woolf, Franz Kafka, André Gide, Thomas Mann, entre muchos otros autores, no sucede lo mismo con los diarios publicados por escritores españoles. Así lo explica en el apartado “El diario en España”: “El contraste entre el interés que ha despertado el género en otras culturas frente a la cultura de ámbito hispánico que apenas ha sido capaz de dirigir su mirada hacia el mundo del diarismo autóctono llama la atención, porque la historiografía lo ha ignorado todo sobre él”. (2) Las investigaciones

de Caballé en España muestran que la escritura de diarios es poco prolífica porque un par de décadas antes se seguía poniendo en duda el valor literario de este género.

Para Caballé el sentido así como el valor que se atribuye a la intimidad del individuo varía de acuerdo al momento histórico. Antes del romanticismo, los pensamientos y las emociones del individuo pertenecían al ámbito de lo público, pero en el siglo XVIII se inaugura una forma distinta de vivenciar al yo, uno “soberano frente al mundo” (7), surgiendo así las diferencias y separaciones entre el ámbito de lo íntimo y privado, de lo social y público.

Caballé, al igual que los filósofos a los que sigue—Peter Sloterdijk y Nietzsche, entre otros—cuestiona que la subjetividad sea “el centro de la inteligibilidad del ser, del mundo y de la sociedad” (8), lo que quiere decir que la intimidad del individuo más que un fin en sí mismo es la herramienta para comprender la esfera social en la que se encuentra inserto el individuo. La intimidad y la subjetividad no son entendidas por Caballé como la dimensión más original del yo, poseedora del valor máspreciado, sino como un ideal y como una mercancía fabricados por el poscapitalismo y la cultura, que “le han proporcionado símbolos, artefactos, relatos e imágenes [...]”. (5)

La intimidad, en el sentido en que la entiende Caballé, “podría verse como un edificio tembloroso y descoyuntado que se levanta precariamente en nuestro interior —porque la precariedad es la condición humana— y que pese a todas las sacudidas y desengaños lucha por mantenerse en pie”. (21) La importancia que tienen las investigaciones de Caballé sobre el diario reside precisamente en que la intimidad no corresponde a una dimensión ya dada, no es la decoración de un lugar al cual se retira voluntariamente el individuo sino que es una construcción, y ahí reside precisamente su valor: si la escritura no diera forma a lo informe de la vida interior, el diario no existiría.

El ensayo de Álvaro Luque Amo “El diarismo personal en la literatura: teoría del diario literario” (2016) constituye una objeción al argumento principal que Picard plantea acerca de la incorporación del diario al ámbito literario. Mientras que para Picard el diario en sus orígenes carece del ámbito público de la comunicación, atributo específico de la literatura, Luque Amo precisa que, al igual que la novela y la autobiografía, el diario posee una intención comunicativa aun antes de publicarse. En este punto Luque Amo precisa que Picard confunde el destinatario con la función del texto.

Al parecer de Álvaro Luque, es difícil creer que el autor del diario escriba sólo para él, pues desde que traslada su pensamiento a palabras, establece un contrato distinto: el de la escritura y en el horizonte textual del diario siempre hay un tercero distinto del que escribe. Se remite a Andrés Trapiello, para quien, en una primera instancia, el diario se escribe para sí mismo, sin por ello renunciar al hecho de poder ser leído por otro, incluso alguien abstracto; otras veces es alguien a quien se menciona dentro del mismo texto. Acerca de la forma del diario, Luque Amo, al igual que Blanchot y Mesa Gancedo, admite diversas temáticas y estilos, que se organizan en una estructura flexible, de modo que cuando una novela adopta estas características es con el fin de lograr un efecto específico.

Acerca de la discusión relativa a si la única función que realiza el diario es la mimesis dado su apego fiel a la narración del día a día y a la ausencia de ficcionalidad, Luque Amo (basado en Pozuelos Yvancos y en Darío Villanueva, para quienes el diario tiene un estatuto referencial y otro ficcional) afirma que la escritura del diario no puede comprenderse sólo mediante el estatuto referencial, sino que también es importante el poético. La escritura diarística, al igual que la autobiográfica, no puede darse en una pureza referencial sino que mantiene una correspondencia entre lo referencial y lo ficcional, para finalmente conformarse como una forma ambivalente. Más

que como un registro de días, Luque Amo concibe al diario como un artificio retórico que brinda las mejores oportunidades para la construcción, desfiguración y toma de conciencia del sujeto.

Con respecto al lugar de la verdad en la obra autobiográfica, Luque Amo expresa que se trata de una verdad subjetiva y no universal puesto que no pretende ser comprobable sino que únicamente se presenta como tal y cuenta sólo con la garantía del autor. Los distintos elementos retórico-formales que emplea el diario tienen que ver con el desarrollo y la construcción del yo; tanto en las formas ficticias como en las autobiográficas, el yo crea un texto a partir de sí mismo.

Algunas de las características que los distintos autores atribuyen al diario son la forma abierta, el carácter fragmentario y el rasgo cotidiano de la escritura, a ellas Luque Amo agrega que está escrito desde el presente, característica que establece una distancia entre la escritura del diario y la autobiográfica “la primera está escrita en un *in media res* vital en contraposición a una escritura que retrocede siempre al inicio” (Luque 294), así como el hecho de que la estructura fundamental está constituida por la experiencia individual, lo que implica que el autor es sujeto y objeto de la acción, creándose, atendiendo a Enrik Bou, “un falso juego de reflejos, como de desdoblamiento. El escritor que escribe un diario intenta establecer quién es él, pero el ‘yo’ real se convierte en una ilusión inalcanzable”. (ctd. en Luque 295)

Partiendo de lo mencionado, se elabora la siguiente síntesis. En esta investigación se entiende el diario como un relato íntimo sobre asuntos diversos tales como la vida cotidiana, pensamientos, reflexiones o emociones; en este sentido, el diario crea una imagen del actuar, del pensar y del sentir cotidiano. También cumple una importante función estructural al constituirse en el espacio textual donde se ordena la experiencia del individuo dotando de cierta forma a lo que en principio carece de ella: el desarrollo y construcción de la interioridad del individuo. Finalmente, se considera que la soledad que rodea al individuo desempeña un papel determinante

en el origen de la escritura de esta forma discursiva perteneciente al género autobiográfico, pues estando solo, el individuo tiene mayor conciencia de sus carencias, angustias y miedos.

2. El diario y la confesión en la conformación de la interioridad en la literatura

Dos obras pioneras en la conformación de la interioridad del hombre a partir de la confesión, además de ser ejemplos paradigmáticos de confesiones, son *Confesiones* de San Agustín y *Confesiones* de Juan Jacobo Rousseau. Para Ann Hartle²², en *Confesiones* San Agustín es lo que es gracias a Dios, único que ve lo que el filósofo no puede ver de sí mismo. *Confesiones* muestra que el individuo no puede tener un panorama completo de lo que es hacia el exterior y el interior, ya que no puede verse a cabalidad, esa es una tarea que sólo Dios puede realizar: “Agustín recibe su ser de otro ser y a través de él: es lo que Dios ve que es”. (19)

Por el contrario, *Confesiones* de Rousseau es para Hartle la revelación de Rousseau a partir de sí mismo. Rousseau lleva a cabo una empresa que, asegura, nadie antes de él ha emprendido: mostrar la interioridad personal a partir de lo que es para sí mismo. Al parecer de Hartle, la experiencia interior para Rousseau no es inaccesible como lo es para San Agustín, sino que puede ser conquistada y representada por el hombre individual. Para Hartle *Confesiones* de Rousseau no es esencialmente una autobiografía, pues lo importante no consiste en narrar sucesos verdaderos, ya que de hecho muchos no lo son, sino en el examen interior mediante el cual Rousseau accede y construye su yo privado, uno inaccesible a los demás que se esconde “dentro y bajo la piel”. (58)

De acuerdo con Hartle, Rousseau se vale de un estilo y de artificios literarios para dar forma al yo ficcional, haciendo de sus confesiones una obra artística. Para Hartle hay pasajes en

²² En la versión norteamericana del libro *The Modern Self in Rousseau's Confessions A Reply to St. Augustine*, Ann Hartle traduce el libro de San Agustín como *Confession*, y el de Juan Jacobo Rousseau como *The Confessions*. En la traducción al español del mismo libro *El sujeto moderno en las “Confesiones” de Rousseau Una respuesta a San Agustín*, ambos libros son traducidos como *Confesiones*. Las citas y los títulos de los libros mencionados provienen de la edición española.

Confesiones que son más cercanos a la ficción que a la autobiografía, sostiene que cuando miente sobre la verdad de los hechos en vez de mostrar la verdad moral se concede la licencia del novelista. El caso de Rousseau, como lo presenta Hartle, muestra que géneros como la confesión, pero también el diario o la carta, pueden emplearse como recursos narrativos para representar una interioridad real, como había sucedido durante siglos, o bien, para representar una interioridad ficcional, caso de la obra de Rousseau en la que, a pesar de que el contrato de lectura apuntaba a ser leída como verdadera, hace un uso lúdico de las fronteras entre realidad y ficción.

Con respecto a la importancia de la confesión en otros ámbitos además del religioso, resultó una herramienta decisiva para acceder a la verdad individual en el ámbito jurídico-legal durante los siglos XIII al XVII. El investigador Antonio Gómez-Moriana, en su ensayo “La subversión del discurso ritual en la literatura española de los siglos de oro”, muestra la asimilación de las primeras incursiones de la confesión jurídica como recurso introspectivo en el *Lazarillo de Tormes*. De acuerdo con el crítico, en la época en que se escribe esta novela picaresca (1520-1540), predominan tres manifestaciones específicas del discurso confesional: el soliloquio, la confesión general y la confesión espontánea.

El soliloquio consistía en un agradecimiento público dirigido a Dios por los bienes recibidos aun y cuando se fuera indigno de recibirlos. La confesión general era un relato autobiográfico que se hacía a petición del confesor, superior o director espiritual, con el fin de prevenir desviaciones heréticas, motivo por el cual se entregaba periódicamente y sólo se publicaba con su *nihil obstat*. En el caso de la confesión “espontánea” se realizaba de manera oral o escrita e iba dirigida al tribunal de la Santa Inquisición en los *edictos de gracia*; se trataba de una autoinculpación forzada, o bien, se llegaba a la autoinculpación después de que alguien más lo hubiera acusado ante dicho tribunal.

Retomando la obra el *Lazarillo de Tormes*, Gómez-Moriana sostiene que son dos las principales formas literarias que influyen en la obra. Una es la autobiografía, forma que se emplea como recurso para aportar verosimilitud y realismo a la trama, efecto de gran relevancia entre los lectores de la época que tomaron los acontecimientos ficticios por una historia real. Otra es el discurso confesional, del cual toma prestado la forma de declaración ante una autoridad eclesiástica o judicial y la lleva a un relato ficcional. Según Gómez-Moriana, el *Lazarillo* demuestra que la autobiografía y las prácticas confesionales son las formas que contribuyen a la génesis de la novela moderna, más que las obras de San Agustín o Apuleyo.

La conquista que de la intimidad del hombre hacen los escritores en la novela tiene lugar en Europa en el siglo XVIII, época en la que, de acuerdo con Salvador Echavarría,²³ en *La novela como exploración de la conciencia* (1998), se desarrollaron tres corrientes simultáneas en la novela: la idealista, la realista y la subjetiva. La corriente subjetiva se origina en el siglo XVII y está escrita en primera persona, técnica que carece de la objetividad de la corriente realista. En la novela subjetiva los personajes más que narrar sus acciones se erigen a sí mismos en objetos de observación. En sus inicios, esta modalidad no pasaba de meros atisbos de intimidad en algunas novelas y aunque poco a poco cobra importancia, como la que tuvo entre los románticos, es hasta el siglo XX cuando la exploración de la conciencia llega a ser el principal objeto de representación de la novela.

De acuerdo con Echavarría, las obras literarias pertenecientes a la corriente subjetiva representan una zona del individuo que por siglos permaneció inexplorada en gran parte de la literatura: los sentimientos, pensamientos, miedos, sueños, entre otras experiencias que dejan una

²³ Teórico y escritor mexicano nacido en Guadalajara el 10 de enero de 1900. Aparte de novelas, escribió ensayos. Por *La novela como exploración de la conciencia* obtuvo el ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua en 1962.

huella en la vida interior, nutriéndola y modificándola. Una vez que se da expresión a lo que sucede en el interior de los individuos aparece la riqueza y complejidad de ese universo personal.

Para Echavarría, el valor que cobra la experiencia y sensibilidad del yo en la literatura le debe tanto al protestantismo como a Montaigne y a Descartes. Mientras que el protestantismo contribuye a la formación individualista al erigir al yo en máxima autoridad y fuente de todo fundamento y verdad, Montaigne concibe la forma literaria desde la que formula sus opiniones y hace reflexiones sobre temas variados. Descartes, por su parte, hace del yo el punto de partida y sustento de su sistema filosófico. Echavarría vincula el valor que cobra la representación del mundo interior en el arte con la consolidación del yo, pues una vez que la experiencia individual se vuelve lo suficientemente significativa, es digna de ser contada, narrada, plasmada y recreada en la literatura y el arte en general.

Ahora bien, para Echavarría es tan importante destacar el momento en que la intimidad logra ser conquistada por la literatura, como los procedimientos a partir de los cuales ésta es representada. Cuando los escritores deciden abordar una nueva dimensión en la vida del hombre, surge la necesidad de emplear procedimientos acordes con la expresión de la vida interior, tales como la carta, el relato de viaje, las memorias, el diario y la confesión. Con respecto a esta última, Echavarría expresa que no existió en la literatura antigua porque no era común llevar el aspecto interior del hombre hacia el exterior.

George Steiner, por su parte, muestra en el ensayo “La distribución del discurso” (1978) que la carta, el diario y la confesión ejercen una influencia notable en el desarrollo de la literatura moderna, géneros que cataloga como las manifestaciones más importantes del discurso interior, el cual se cultivó de manera especial durante la época en que el catolicismo todavía regulaba la fe, la educación, así como la vida social y personal de los individuos. A pesar de que para el siglo XVII

la religión ya había dejado de normar la vida de los individuos, Steiner considera que es el periodo clásico del discurso religioso interior, ejemplo de ello son los monólogos de éxtasis de San Juan de la Cruz y los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola, así como las meditaciones de Pascal y la introspección analítica de Descartes. Para Steiner, en los siglos XVI y XVII era tan natural hablar consigo mismo, como lo era hablar con otras personas.

De acuerdo con Steiner, en el siglo XVIII los escritores adoptan la estructura y los recursos retóricos del diario, de la confesión y de la carta, para expresar las emociones del yo y algunos procesos de la mente; Richardson, Rousseau, Goethe y Laclos, fueron los primeros escritores en estructurar sus novelas con base en el diálogo epistolar. Por tal motivo, atribuye la introducción de técnicas y convenciones retóricas propias de introspecciones ético-religiosas y de apuntes confesionales en la novela, a Rousseau, a Jane Austen y a las hermanas Brönte.

Incluso varios siglos después, Joyce revoluciona la novela al estructurar el yo de su personaje a partir de lo que Steiner denomina “procedimientos jesuíticos de alocución meditativa y silenciosa”. (132) Con respeto al discurso interior, Steiner sostiene que a diferencia del discurso de libre asociación, no carece de dirección sino que es “sumamente estructurado y codificado históricamente” (127), lo que significa que tanto el lenguaje sin voz como “el lamento del espíritu” poseen un orden lógico y que cuando el individuo da expresión a su yo más íntimo lo hace de un modo “semánticamente formal”. (130)

Tanto para Steiner como para Echavarría, la primera persona es el recurso a partir del cual se configura la persona moderna en la novela y también se representa el movimiento introspectivo que ella lleva a cabo. Aunque durante varios siglos el ámbito de la confesión se limitó a ser uno de los sacramentos de la religión católica, con los siglos se emplea en el ámbito literario como una

técnica de exploración interior, y más recientemente se considera un género literario dentro de las llamadas narrativas del yo.

3. Consideraciones teóricas en torno al género de la confesión

3.1 Antecedentes

La confesión tiene una amplia tradición y un lugar destacado en la religión católica²⁴ dentro de la cual se erige como sacramento de reconciliación o de reconocimiento, gracias al cual el pecador que ha ofendido a Dios con sus actos y que está impedido para recibir la purificación a su alma, pretende recuperar el estado de gracia mediante el relato de su vida o de una parte de ella, haciendo énfasis en los pecados cometidos. A medida que toma conciencia de las consecuencias y gravedad de sus actos, surge en el individuo pecador el arrepentimiento y, de este modo, está más cerca de la redención y del perdón.

Michel Foucault traza en *Tecnologías del yo y otros textos afines* el desarrollo de la historia hermenéutica del yo tanto de la filosofía grecolatina de los siglos I y II a.C., como de la espiritualidad cristiana de los siglos IV al V d.C. Si bien el objeto de reflexión de Foucault no es propiamente la confesión sino los métodos empleados en las épocas grecolatina y cristiana para descifrar la verdad sobre el individuo, se presentan dos técnicas que antecedieron a la confesión, vigentes en los primeros siglos del cristianismo.

De acuerdo con Foucault, el sacramento de la confesión es una práctica tardía, no así la *exomologesis* y la *exagouresis*, técnicas que concibió la Iglesia en los siglos IV y V d.C. para llegar al descubrimiento y desciframiento de la verdad acerca de sí. La primera técnica fue la

²⁴ Circe Hernández, en su tesis doctoral “La memoria en el espejo: el discurso barroco en las autobiografías de Verónica Giuliani”, entiende la confesión como componente y consecuencia de la Reforma y de la evolución de la Iglesia católica tridentina. Sostiene, además, que entre las doctrinas reformistas como el calvinismo, el jansenismo y el luteranismo, la confesión también llegó a tener un carácter de centinela y a ser reguladora del comportamiento privado y social.

exomologesis o “reconocimiento del hecho” (82), consistió en un estatuto que solicitaba el penitente por sus graves pecados cometidos y en el proceso que experimentó como penitente.

Además, Foucault se interesa por explicar la paradoja en el interior de la *exomologesis* relativa a que al mismo tiempo que mostraba al pecador, borraba el pecado: “Los actos por los cuales se castiga a sí mismo no pueden distinguirse de los actos por los cuales se descubre a sí mismo. El autocastigo y la expresión voluntaria del yo están unidos”. (83) El propósito del acto de penitencia más que decir la verdad fue mostrar el ser lleno de pecados, no fue una forma de explicar los pecados sino una vía para presentarse como pecador y para: “Probar el sufrimiento, demostrar la vergüenza, hacer visible la humildad”. (84)

Durante los primeros siglos del cristianismo, Foucault identifica tres modelos que explicaron la relación entre la paradoja de borrar los pecados y la revelación de uno mismo: modelo médico, en el que el individuo mostraba sus propias heridas a fin de curarse; modelo de tribunal del juicio en el que el acusado confesaba sus pecados a fin de aplacar al juez; y el modelo penitente, que mediante la tortura y el martirio, el mártir afrontaba a la muerte. En este último modelo, la penitencia fue la consecuencia del cambio pues marcaba el inicio de la ruptura consigo mismo, con el pasado y con el mundo.

La penitencia del pecado no pretende establecer una identidad pero sí señala la renuncia a sí mismo y el rechazo del yo, en tanto identidad pasada. “La revelación de sí es al mismo tiempo destrucción de sí”. (86) El aspecto que destaca Foucault de la *exomologesis*, es que en ella “el penitente alcanza la verdad sobre sí por medio de una ruptura y una disociación violentas [...] no es verbal. Es simbólica, ritual y teatral”. (86) En la Edad Media, en cambio, pasó a ser un ritual que tenía lugar antes de la reconciliación.

La similitud que se encuentra entre la confesión y la práctica de la *exomologesis* reside en

que ambas comparten la misma paradoja. Conforme el individuo muestra su condición de pecador a través de su indumentaria y ciertas acciones en la *exomologesis*, se libera de dicha condición; así también quien se confiesa, en la medida en que expresa sus pecados, se va liberando de ellos. Mostrar o expresar los pecados es la vía en que el pecador realiza la ruptura y disociación con lo que era.

La segunda técnica, *exagouresis* consistió en una práctica verbal en la que Foucault encuentra notables reminiscencias de ejercicios de verbalización relativos a la práctica pedagógica en escuelas filosóficas de la antigüedad griega. La *exagouresis* se entiende gracias a dos principios de espiritualidad cristiana: la obediencia y la contemplación. Ahora bien, la obediencia exigía ceder el control de la propia conducta a un maestro, y la meta residía en la contemplación permanente de Dios a través de la vida monástica, motivo por el cual el monje debía cerciorarse de que su corazón fuera lo suficientemente puro.

La técnica desarrollada a partir de la obediencia y la contemplación fue el examen de sí, que ha tenido un mayor vínculo con el pensamiento que con la acción. Consistió en el detallado recuento que el monje hizo de sus pensamientos a fin de descartar aquellos que no lo guiaban hacia Dios, así como en inmovilizar la conciencia y en eliminar los movimientos del espíritu que le impedían acercarse a Dios. Atendiendo a Foucault, no fue medio para alcanzar la autonomía, como sí sucedió entre griegos y latinos, sino fin en sí mismo, estado desde el cual el sujeto se constituye a sí mismo desde la renuncia y el sacrificio de su deseo.

A partir de la historia hermenéutica del yo que realiza Foucault sobre los primeros siglos del cristianismo, se puede observar que el examen de sí que se hace en la confesión como sacramento tiene en común con la práctica *exagouresis* la expresión oral o escrita del escrutinio de actos y pensamientos a fin de identificar las malas acciones para luego recibir y cumplir con la

penitencia impuesta por la autoridad que le restituirá el perdón necesario para la purificación. “Sólo cuando se ha confesado verbalmente sale el demonio de él. La expresión verbal es el momento crucial [...] La confesión es la marca de la verdad”. (Foucault 92)

La indagación y la verbalización del examen de conciencia que lleva a cabo la confesión como género literario es herencia del sacramento de la confesión y, según lo mostrado por Foucault, ambas están presentes en la *exagouresis*, práctica perteneciente al antiguo cristianismo, siglos IV y V, anterior al sacramento de la confesión que recupera el examen de sí que realizaban los griegos como parte de los principios *epimelesthai sautou* –cuidado o preocupación de sí– y *gnothi sauton* –conócete a ti mismo– que regían las vidas en los siglos I y II a.C.

4. Categorías de la confesión

4.1 Vida, verdad y unificación vital en María Zambrano

Antes de abordar el tema de la confesión, Zambrano plantea la importancia fundamental que tiene la verdad en la vida de los individuos, así como el cambio que opera en ésta pues quienes deciden buscarla, inician una transformación en su vida. El camino que ha sido trazado desde la antigüedad griega para acceder a la verdad ha sido la filosofía, cuyo instrumento es la razón. Zambrano recuerda que para Aristóteles está en la naturaleza de los hombres la búsqueda de la verdad, y para Platón el amor es el intermediario necesario entre la verdad y la vida: “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 6-7)

Para Zambrano es una condición indispensable que la vida sea transformada por una verdad para que disminuya en el individuo la angustia de saber que su permanencia en el mundo es transitoria, y para que el sentido de la vida quede afianzado gracias al corazón, entendido por Zambrano como una metáfora de aquello que es importante para el hombre y que consiste en: “La

función de definir una realidad inabarcable por la razón, pero propicia a ser captada de otro modo [...] Es el símbolo y representación máximas de todas las entrañas de la vida, la entraña donde todas encuentran su unidad definitiva, y su nobleza”. (60, 65) Pero el estrecho vínculo que alguna vez existió entre vida y verdad filosófica se disolvió hasta desaparecer, y con él, la labor que el amor realizaba como intermediario entre ambas.

Las diferencias entre la verdad ostentada por el sistema filosófico de la antigüedad griega y el moderno son abismales para Zambrano. Mientras que de las filosofías de Aristóteles y Platón hasta el hombre común logró extraer una verdad que diera sentido a su existencia, la filosofía moderna no consigue conferir un sentido a la vida de los individuos. En la edad moderna se fractura la antigua unidad de vida y conocimiento, hecho que incrementa la confusión de la vida porque el individuo se aleja de las cosas creyendo que el único medio del que dispone para llegar a ellas es el conocimiento.

Ante este panorama, la confesión es para Zambrano un género literario exclusivo de la cultura occidental que sólo aparece en situaciones críticas, cuando el fracaso y la soledad conducen al individuo a sentirse fuera de un orden. Surge de la necesidad en los individuos por concebir un camino para que la vida pueda volver a conciliarse con la verdad; en este sentido, es indispensable cuando vida y verdad caminan cada una de manera irreconciliable, pero innecesaria cuando ambas concuerdan.

Entre los principales motivos que Zambrano identifica como los causantes de que el individuo haga una confesión están vivir una existencia en crisis debido a la ausencia de una verdad que rija a la vida, así lo indica la escritora: “Sin una profunda desesperación, el hombre no saldría de sí, porque es la fuerza de la desesperación la que le hace arrancarse hablando de sí mismo, cosa tan contraria al hablar”. (19) De esta manera, la confesión presenta la vida del individuo sumida

en contradicciones y paradojas, necesitada de una unidad y realidad completa; se trata del acto a partir del cual el individuo expresa su ser a medias y en confusión.

Continuando con Zambrano, hay una considerable diferencia entre las vías a partir de las cuales la filosofía y la confesión arriban a la verdad. Mientras que la filosofía ejerce violencia sobre la vida instintiva y sensible del individuo a fin de que acceda en la objetividad del conocimiento. La confesión, en cambio, se erige en método a partir del cual se encuentra el individuo y queda por encima de lo que le acontece. “Nada de lo que le suceda puede anularle, aniquilarle, pues este género de realidad, una vez conseguida, parece invulnerable”. (71) A través de la confesión se logra la unificación del mundo y se conquista el centro interior cuya inserción “hace que ese mundo del desvarío cobre forma y se ordene”. (71)

Con respecto a los antecedentes de la confesión, la tradición egipcia posee un ejemplo en el “Libro de los muertos”, pero Zambrano precisa que quien ahí habla es un individuo sin arraigo histórico que está a punto de alcanzar la gloria, motivo por el cual la pensadora identifica a Job como el primer hombre en hablar de sí mismo y en mostrarse como ser histórico.

Después de esto, Job tomó la palabra para maldecir el día de su nacimiento, diciendo: ‘¡Maldito el día en que nací y la noche que dije: ha sido concebido un hombre! [...] ¿Por qué no morí en el seno y no nací ya muerto? ¿Por qué hubo dos rodillas para acogerme y dos pechos para darme de mamar? ¿O por qué no fui como un aborto que se esconde, como los pequeños que nunca vieron la luz? Pues ahora estaría acostado tranquilamente y dormiría mi sueño para descansar’. (Libro de Job 1-3 11-14)

4.2 La interioridad como vía de conocimiento en San Agustín

El primer ejemplo de una confesión plena y que constituye un referente fundamental en la reflexión y concepción que Zambrano tiene del género es *Confesiones*²⁵ de San Agustín. Según Manuel Garrido en “Las memorias de un hombre intranquilo”, la filosofía que San Agustín plasma en *Confesiones* no tiene como propósito “la indagación científica del mundo sino la meditación sobre el hombre interior” (26) y dicha interioridad no se trata de una abstracción o de una idea, sino que parte del hombre “que conoce, que siente, que quiere”. (27) Tanto para Zambrano como para Peter y Christa Bürger, la interioridad de San Agustín está en relación a Dios ya que muestra la verdad sobre sí mismo y narra su conversión a Dios al mismo tiempo que realiza una alabanza para él. De acuerdo con Ann Hartle *Confesiones* de San Agustín parecieran mostrar que la interioridad del sujeto es inaccesible al hombre mismo, ya que exige un grado de profundidad mayor al que pueden llevar a cabo los hombres; descender hasta ella es tarea que sólo Dios puede realizar.

Atendiendo a Garrido, el acto de confesar en San Agustín va más allá de mostrar la intimidad, consiste en dar testimonio de la verdad del ser, una que no proviene por completo de lo racional. Para Jean-François Lyotard en *La Confesión de San Agustín* (2002), el testimonio de San Agustín adopta la forma de relato confuso, doliente y angustioso debido a que son la confusión, el dolor y la angustia los que en él hacen el testimonio, así lo expresa Lyotard: “El hombre interior no atestigua acerca de un hecho, un acontecimiento violento que habría visto o escuchado, saboreado o tocado. Él no da testimonio, es el testimonio. Es la visión, el olfato, la escucha, el gusto, el contacto violado y metamorfoseado”. (30-31)

Confesiones muestra la travesía de una conversión que en San Agustín sucede a los treinta y tres años, cuando adopta la fe cristiana y –tomando la acepción de conversión propuesta por Garrido– continúa con el retorno a sus orígenes al abrazar una fe que su madre le había inculcado

²⁵ María Zambrano, Ann Hartle, Manuel Garrido y Peter y Christa Bürger traducen el libro de San Agustín como *Confesiones*.

en la infancia. Pero también es una acción que marca la vida de San Agustín e incluso determina las decisiones futuras perdurando así a lo largo del proceso de escritura de sus confesiones. Al respecto Lyotard afirma: “El impacto de la conversión no es un solo impacto dado de una vez por todas [...] Agustín confiesa a su Dios y se confiesa no porque está convertido, se convierte o intenta convertirse por entero confesándose”. (83)

Atendiendo a Agustín Uña Juárez, el hombre para San Agustín es la primera evidencia de la que se parte en la construcción del conocimiento, y su interioridad constituye el fundamento de la certeza. Con respecto a la interioridad en San Agustín, Zambrano más que entenderla como conocimiento la concibe como la condición para que éste se genere, comprende aquello que permite al individuo orientarse y penetrar en cada cosa según su especie y modo de ser. Es lo contrario a la extrañeza y una vez que se conquista ese espacio interior, se recupera la intimidad con las cosas cotidianas.

Por lo tanto, la confesión es la actividad que se dirige contra el yo racional que excluye de sí tanto el alma, sede de la intimidad y de la familiaridad con el universo; como la unidad superior, centro interior que San Agustín descubre y que para Zambrano el idealismo alemán identifica con el yo trascendental. Volviendo a Uña Juárez,²⁶ *Las Confesiones* es reconocimiento de algo esencial en el hombre, así como manifestación y desocultación, pues la confesión entendida por San Agustín, “exige llegar al fondo de lo pensable”. (105)

De acuerdo con filósofos de la antigüedad como Platón y Aristóteles, en la vida de quien llegaba al descubrimiento de la verdad acontecía una modificación sustancial que Zambrano representa como “una aniquilación” anímica y “la consunción de la vida instintiva”. (38) En el cambio que trae consigo el conocimiento racional, la parte instintiva y emotiva queda ignorada,

²⁶ Agustín Uña Juárez titula el libro de San Agustín como *Las Confesiones*, pero a lo largo de la introducción se refiere al mismo libro como *Confesiones*, de ahí que varíe el título del mismo libro.

relegada e incluso rebajada porque se considera que más que contribuir a la objetividad inmutable del conocimiento, la inconstancia de instintos y emociones alejan y distraen al individuo de la meta de la filosofía y que, de acuerdo con Zambrano: “se hallaba cumplida en el instante en que del hombre de cuerpo y alma, salía una forma pura incapaz de padecer, sustraída al cambio, desprendida y liberada de sus propias entrañas”. (39)

El caso de San Agustín es excepcional para Zambrano porque “no pudo aceptar esta transmutación aniquiladora, esta verdadera consunción en la pura objetividad” (39) del conocimiento. Lo que San Agustín pretendía era recobrar su verdadera figura y la vida verdadera que es dinámica, es decir, quería su vida “transfigurada”. (39) Y encuentra en la confesión un camino de salvación y gracias a ella, y no a la filosofía, aspira a alcanzar la verdad sin perder la unidad de la vida.

4.3 Convergencias entre San Agustín y Zambrano

Recuperando a Zambrano, el drama de la cultura moderna reside en la falta de contacto entre verdad filosófica y vida, dando lugar a que la confusión de la vida incrementa porque se carece de una verdad que la dirija con amor hacia un orden. Vivir a partir de la conciencia y la razón ha agravado la soledad, por lo que el ser humano se ha visto obligado a internarse en las entrañas de la vida a fin de saber quién es, entrañas a las que Zambrano se refiere mediante la metáfora de los infiernos ya que se trata de una especie de recinto sagrado en el que la realidad que se encuentra en las profundidades de la vida no se abre por sí misma o por puro acto de voluntad sino que necesita de la piedad y de la razón pues, atendiendo a la pensadora, lo que impulsa al hombre a dejar el lugar de seguridad que tiene es la piedad, entendida como compasión y como sabiduría para buscar y tratar con “lo otro” y con lo distinto de la razón; a su vez, ésta se detiene en el límite de lo razonable. De este modo, ambas constituyen una guía esencial para el individuo.

El individuo en la modernidad va tras sí mismo y hacia sí mismo, hacia la última esencia de su ser para saber quién es, pues si bien el ser humano no está solo y el sentir originario tampoco genera la “necesidad de ir a buscarse, de ir” (Zambrano *Notas a...* 99), si se siente solo “es porque algún nexo de la vida del ser ha quebrado”. (Zambrano 98) De la inmersión que hace, dan cuenta los relatos que Zambrano designa como de “descenso a los infiernos”, narraciones sobre la persecución angustiosa que el individuo hace de sí mismo a fin de ir al encuentro con la raíz del ser y una realidad distinta.

De acuerdo con lo mostrado, tanto en el sentido que Zambrano tiene de la confesión como en la finalidad que le atribuye, sigue muy de cerca a San Agustín. Para San Agustín y Zambrano, el ser humano debe internarse en sí mismo, indagar en lo que ha sido para recobrar el sentido vital y lograr así la transfiguración, es decir, el anhelado cambio de estado y la unificación de la vida mediante una verdad no racional.

4.4 Etapas de la confesión como camino

En su ensayo sobre la confesión, Zambrano sitúa los antecedentes y orígenes del género así como las afinidades que tiene con la historia, la poesía y la novela, de hecho con ésta última tiene una mayor cercanía ya que ambas son relatos en los que se da expresión a seres individualizados situados en un espacio-tiempo específico. Confesión y novela comparten también el mismo presupuesto “que el individuo padece y puede perderse”. (*La confesión* 14)

Zambrano traza las semejanzas y diferencias entre los géneros mencionados y ante todo, proporciona los lineamientos fundamentales del género de la confesión a partir de tres elementos. La finalidad constituye la diferencia esencial, pues atendiendo a Zambrano: “No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por necesidad que la vida tiene de expresarse” (13), es decir, que el objetivo de quien se confiesa es muy distinto del que tiene el novelista y el historiador.

Puesto que cada género posee una finalidad muy específica y particular, también adquieren características propias el confesante y el tiempo en la confesión.

La particularidad del individuo que se confiesa es que se encuentra en crisis y lo que de sí expresa es su subjetividad fragmentada y lo que María Luisa Maillard designa como “indigencia ontológica”. (183) Por este motivo, Zambrano concibe a la confesión como la expresión de los sentimientos, anhelos y tentativas que el individuo lleva a cabo para ser; no muestra a un individuo concluido y que ya es, sino al que está en el difícil proceso de ser. La diferencia relativa a orden del tiempo consiste en que mientras la novela representa las vivencias de seres ficcionales y va en busca del tiempo del arte, la confesión busca un sustento para la vida así como la instauración de un tiempo real. Es decir, la confesión consiste en una acción que tiene su origen en un presente confuso pero va en busca del tiempo de la vida; en ella, el individuo “espera que al expresar su tiempo se cierre su figura; adquirir, por fin, la integridad que le falta, su figura total”. (22)

Atendiendo a las características de la novela *La sinrazón*, se observó que la confesión como relato no consiste en un solo momento ni es caracterizado por una sola acción sino que el estado del individuo, su tono, las acciones por él realizadas y la intención, le añaden ciertos matices lo que significa que, como relato, la confesión tiene diversas etapas²⁷. Aunque Zambrano²⁸ no

²⁷ Esta apreciación de la confesión como una acción integrada por distintos momentos se encuentra en la concepción que Joseph M. Coetzee plantea en el ensayo “Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky” (1985) en el que identifica cuatro etapas distintas: transgresión, confesión, penitencia y absolución. Coetzee entiende la transgresión como un acto mal intencionado que después de ejecutarse genera culpa, siendo la expresión de este estado lo que da origen a la confesión. El segundo momento es la confesión y consiste en la narración de un acto ya conocido para el confesante y de otro desconocido. Con respecto a la penitencia, Coetzee no ahonda en lo que entiende por este momento pero queda claro que se refiere a las acciones que le son impuestas al pecador por parte de la autoridad eclesiástica para el perdón de los pecados. La absolución es el componente fundamental para el escritor porque confiere el cierre de la confesión.

²⁸ María Luisa Maillard concibe la confesión como un camino. La primera etapa es la situación de partida, una “en la que se muestra a las claras la indigencia ontológica del autor, su descontento ante la confusión de su vida actual y su deseo de buscar una salida exponiéndose a la mirada, es decir, mostrando su desnudez a la mirada de los otros”. (198) La segunda etapa es llamada “el encuentro con una evidencia” y la tercera “la reflexión sobre la experiencia del tiempo”. Ver *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*. España: Ediciones Universidad de Lleida, 1997, pp. 198-199.

menciona explícitamente si la confesión consta de una serie de momentos o etapas, sí se refiere a las variadas acciones que realiza y que no son simultáneas, por lo que en esta tesis se retoman y, atendiendo a las características de la novela objeto de estudio, se les confiere un orden temporal.

La categoría de Zambrano “huida de sí” es empleada para designar la primera etapa de la confesión. Durante ella, al individuo que realiza la confesión le resulta imposible identificarse con su propia vida, motivo por el cual emprende una fuga con respecto a sí mismo. Acerca de esta categoría, Zambrano expresa: “La confesión comienza siempre 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”. (22) Entre los términos de desesperación y huida hay una mutua implicación, pues una vez que aparece la desesperación de sí, conduce a la huida; y el individuo que huye de sí es porque previamente entró en desesperación. Si bien Zambrano parece destacar la acción que esta categoría conlleva, en esta investigación también se enfatiza la temporalidad ya que marca la orientación hacia la confesión, pues antes de ella sólo hay desesperación.

Como parte de la orientación del individuo hacia la confesión, se identifica un movimiento complementario al previamente mencionado: la búsqueda de algo que le dé sostén. Aunque el individuo efectúa una huida, no pierde la esperanza de encontrar la verdad de la que carece y de que alguien lo escuche, pues “sin la menor esperanza de ser escuchado la queja no se produciría”. (20)

Como tercera etapa se propone a la acción de confesar, aunque la categoría que Zambrano emplea para referirse a la confesión es la “huida de sí”, según lo ilustra la siguiente cita: “Esta desesperación, antes de ser expresada como confesión en la manera en que le entendemos, es decir, como huida de sí y expresión de alguna culpa, de un yo que se quiere rechazar, antes que esto, la

desesperación es queja, simple queja”. (19) La confesión como segundo momento consiste tanto en el descenso a la interioridad del individuo como en la expresión escrita, en el caso de *La sinrazón*, de esa indagación. De las etapas que conforman a la confesión, ésta es la de mayor extensión debido a que comprende gran parte del relato. Conforme el individuo expresa su sensación de abandono y angustia, abre sus límites y de este modo la verdad se va revelando y su vida se va unificando.

Mediante la categoría de evidencia se designa la cuarta y última etapa de la confesión, categoría que Zambrano entiende como la realidad que resulta de la convergencia entre verdad de la mente y vida, operando una modificación en quien la percibe. Para Zambrano se trata de lo mismo que en mística se conoce como revelación y que una vez impuesta es transparente y produce seguridad y certidumbre. De las categorías de Zambrano relativas a la confesión, la de evidencia es la que mejor se entiende como etapa, pues el cambio que produce en el individuo se da luego de la huida de sí, de la búsqueda de sostén y de la confesión propiamente dicha.

Aunque para Zambrano no es una garantía llegar a la evidencia porque no todos los que se confiesan consiguen la unificación de la vida, ni en todos ocurre una transfiguración que resulta de la realidad que ella revela. Así lo argumenta Zambrano: “No sabemos aún si el fruto de toda confesión es una evidencia. Pero sí es sabido que en el comienzo de toda época, en la salida de toda crisis aparece una evidencia y sólo por ella se sale”. (42-43) La última idea de la cita muestra a la evidencia como el cambio profundo que ha buscado el individuo y como el cierre de la confesión. La transfiguración que ocurre en el individuo es resultado de la verdad que brinda la evidencia.

Atendiendo a Zambrano, la evidencia es una verdad capaz de ser asimilada por la vida que participa de creencias e ideas en el sentido en que las entiende Ortega y Gasset: las creencias

ofrecen una realidad, aunque algo confusa; las ideas en cambio, son transparentes a pesar de surgir de la duda. La evidencia ofrece seguridad como la creencia y es transparente como la idea porque fue hallada por la mente, la cual “sólo se satisface con lo que ella misma ha encontrado”. (44) En este sentido, la evidencia muestra algo que ya estaba ahí; no es verdad nueva sino redescubrimiento, ya que antes no operaba en la vida pero ahora sí. Si bien la evidencia suele ser pobre de contenido intelectual, opera una transformación importante en la vida y sobre el mismo conocimiento.

Para Zambrano la confesión es camino, ya que muestra la travesía que ha tenido que recorrer el individuo para convertirse en dueño de sí y, como todo camino, una vez que cumple con su propósito en y sobre el tiempo, finaliza. De acuerdo con Zambrano, cuando la confesión produce una evidencia es porque ha adquirido carácter de método a partir del cual la vida se libera de sus paradojas y coincide consigo misma.

En este capítulo se presentaron los lineamientos a seguir para el análisis del diario y de la confesión como géneros literarios. Con respecto al diario se considera importante destacar que su escritura presenta cierta regularidad y constancia, y suele centrarse en un momento o suceso y no en el conjunto de ellos. Lo que da origen a la escritura es la soledad en el hombre, condición en la que está confinado de manera voluntaria o involuntaria. El propósito del diario consiste en el cultivo y desarrollo de la mirada introspectiva en el autor del mismo y como relato es uno fragmentario que se interrumpe día a día. Dado que lo que narra es el devenir de una vida, se trata de un relato abierto puesto que carece de un final.

También intentó mostrarse la importancia de los géneros del diario y la confesión en la conformación de la interioridad del individuo y de la subjetividad en la literatura, especialmente en la novela desde el siglo XVIII. Con respecto a la confesión, se mostró a partir de Foucault un

antecedente del examen de conciencia, esencia de la confesión como sacramento y género literario. Finalmente se presentaron las categorías del género de la confesión que orientan el análisis en esta tesis, recuperadas a partir del estudio y reflexión que María Zambrano realizó sobre el género. A fin de que el análisis de los elementos del diario y de la confesión en *La sinrazón* sean comprensibles, se desarrollan de manera independiente. En el capítulo III se identifica y analiza la estructura, asunto y finalidad del diario en la novela, mientras que en el capítulo IV se identifican y analizan las categorías de la confesión presentes en *La sinrazón*.

Capítulo III. Género del diario en *La sinrazón*

La escritura del diario se caracteriza por tener un origen privado, representa esa parte de lo que el individuo se dice a sí mismo en la confianza de un ámbito íntimo. Es una forma literaria fragmentaria puesto que se centra en una experiencia o impresión más que en el relato puntual del día. En este capítulo se propone mostrar que la escritora modernista Rosa Chacel estructura su novela *La sinrazón* mediante el carácter íntimo e inconcluso del diario con el propósito de: 1) Iniciar a un ejercicio de introspección en el protagonista que dé paso a la representación de “lo que pasa en la mente de un hombre” (*Estación Chacel* 80). 2) Expresar y captar mediante el lenguaje fenómenos que a pesar de su fugacidad llegan a ser sumamente reveladores en la experiencia del protagonista por la impresión que en él generan.

1. Argumento de *La sinrazón*

Antes de comenzar el análisis, se presenta el argumento de *La sinrazón*. Santiago Hernández, el protagonista, organiza su relato en dos partes, a la primera la designa con el lema de “querer y poder”, mientras que a la segunda con el de “comprender”. La escritura de la primera parte tiende al relato retrospectivo, a las memorias, porque se remonta al relato de sucesos acontecidos en un pasado que de tan distante, constituye una serie de hechos concluidos para Santiago, en el sentido en que puede ver el principio y el final de ellos: la infancia y la primera juventud transcurrida en Ginebra y España, respectivamente.

Entre los pocos eventos que relata de sus años infantiles están la muerte del padre ocurrida en 1914 en algún punto entre Francia y Suiza, en el marco de la Primera Guerra Mundial, así como el impacto de esta pérdida en el desequilibrio mental y emocional de la madre, cuyos episodios de locura son un factor decisivo en su regreso a España. Poco tiempo después acontece la muerte de la madre, por lo que el tío Andrés se encarga de la educación de Santiago, al menos hasta los

dieciocho años, edad en que parte a Argentina, tierra natal de su familia paterna. Antes de marcharse de España, Santiago acompaña a su tío en un viaje de negocios por Alemania, donde permanecen dos meses. Allí conoce a Elfriede Pabst, una joven aspirante a bailarina de ballet con quien comparte la alegría propia de la juventud. De su partida a Argentina, sólo menciona que la sintió como un retorno a casa.

La vida adulta de Santiago transcurre en Buenos Aires, allí realiza sus estudios universitarios y en el año de 1932 se reencuentra con Elfriede, quien está de gira con una compañía de ballet en Montevideo, a donde viaja Santiago entusiasmado de volver a verla. Pero una vez en esa ciudad, los compromisos de ella sólo les permiten reunirse en dos ocasiones, hecho que decepciona y genera una gran frustración en él. En 1935 conoce a Quitina, chica por la que siente un profundo amor desde que la conoce. Escribe sobre las dificultades que ambos tuvieron que sortear para estar juntos, como la dolorosa separación que les impuso Hortensia, madre de ella. La narración sobre la repentina muerte de Hortensia es detallada, en cambio de su feliz casamiento narra poco. Menciona que la ayuda financiera por parte de su suegro es fundamental para su instalación en la estancia de las Murtas.

Otros acontecimientos importantes que relata son el nacimiento de sus primeros dos hijos, así como la llegada de Herminia, pariente lejana de la madre de Santiago, proveniente de España, su esposo Damián y su hijo Miguel. El último acontecimiento que Santiago narra en esta primera parte es el suicidio de Damián y la conmoción que ocasiona en todos. Antes de que abandone su escritura durante seis años, anota que Quitina está embarazada de su tercer hijo.

El hecho que lo lleva a retomar sus cuadernos es haberse encontrado con Elfriede en Buenos Aires en 1946. Después de referir brevemente este sorpresivo encuentro, Santiago escribe sobre lo sucedido entre 1940 y 1946, para luego centrarse en lo que realmente quiere narrar: su

presente, uno en el que vuelve a aparecer Elfriede. Santiago relata el par de veces en que convivieron la familia de ella y de él, y el posterior amorío entre los dos mismo que dura poco tiempo pues cuando empezaban a verse los sorprende un conocido en común: Drugo.

La consecuencia de lo anterior es el distanciamiento de ambos y la repentina partida de Elfriede a Nueva York. Cuando Santiago empezaba a gozar de cierta tranquilidad, él y Quitina reciben la visita de Drake, esposo de Elfriede, quien les cuenta de la crisis nerviosa de la que inexplicablemente fue presa Elfriede antes de regresar a Nueva York, estado que no puso en peligro su embarazo. Quitina entiende que el hijo es de Santiago por lo que se marcha con sus hijos y con Herminia hacia Quequén. Por su parte, Santiago continúa con su escritura hasta desfallecer. Miguel encuentra a Santiago muerto sobre el cuaderno que escribía y advierte que falta un ala a la mariposa disecada que yacía enmarcada en un cuadro sobre una de las paredes del estudio de Santiago. Motivo por el cual Miguel decide mostrar al padre Ugarte, uno de sus antiguos profesores, los cuatro cuadernos en los que Santiago escribió su vida, así como el marco en el que se encuentra la mariposa con el ala faltante.

2. La estructura del diario en *La sinrazón*

Rosa Chacel estructura *La sinrazón* a manera de diario con el fin de que el protagonista comprenda los cambios de actitud interior que toman lugar en él a través de la narración de su vida. Antes de continuar, cabe hacer la diferenciación entre el inicio del diario –el primer evento narrado en él– del suceso que origina la escritura. Si bien la intención por comprender la pérdida de la inocencia da apertura al diario, el propósito que lo lleva a iniciar la escritura se menciona hasta el final de la primera parte de la novela. En cambio, el primer acontecimiento narrado es el recuerdo del segundo encuentro que Santiago Hernández tiene con el amor de su juventud, Elfriede.

Si bien en los relatos autodiegéticos como el diario y la confesión no hay cambios en la voz narrativa, ya que siempre narra el protagonista, sí abundan los cambios temporales puesto que el escritor del diario no se limita a narrar lo que acaba de sucederle. En el caso de Santiago, generalmente narra sobre hechos pasados, sea dentro de un pasado lejano, como la infancia y la primera juventud, o bien, sobre un pasado inmediato, como lo que sucedió un par de semanas o meses atrás, hecho que influye en las variaciones que hay entre el tiempo de la enunciación y el tiempo de lo enunciado.

Con respecto a los recuerdos de la infancia y el presente desde el que Santiago los narra – junio de 1938– hay una distancia de veinte años aproximadamente, después el relato de su niñez avanza hasta alcanzar su circunstancia personal y a partir del momento en que descubre el pensamiento que lo inquieta, el tiempo de la enunciación se acerca al de lo enunciado, hecho que se advierte en que las acciones y los pensamientos narrados dejan de referirse a un pasado concluido y se expresan poco tiempo después de haber acontecido. El suicidio de Damián, por ejemplo, último acontecimiento narrado en la primera parte, es relatado un mes después de haber sucedido.

Entre el final de la primera parte de la novela (1940) y el comienzo de la segunda (1946), Santiago se olvida de sus cuadernos pero al volver a ellos descubre con sorpresa que una vez en sus manos la intención inicial de tachar cede ante la necesidad de reanudar la escritura. El hecho que en esta ocasión lo hace volcarse sobre sí mismo es el inesperado encuentro con Elfriede en Buenos Aires, en 1946, cuando los dos ya están casados y tienen familia. Para poder escribir sobre este episodio, Santiago primero trata de recobrar lo que él llama “el tiempo abismado” (168) es decir, retoma la escritura de su vida a partir de 1941 relatando en dos amplias entradas lo sucedido en seis años.

En la tercera entrada de la segunda parte de la novela relata su reencuentro con Elfriede. Los hechos escritos en la cuarta entrada son diversos y para referirse a ellos de la mejor manera posible, Santiago anota las fechas adoptando así el registro convencional del diario. La siguiente cita es una muestra de que las fechas más que acotar el espacio-tiempo de la escritura evidencian la falta de regularidad. “Nuevamente una fecha. La pongo no para relatar lo que pasa hoy, sino para considerar que entre la anterior y ésta han pasado seis días. ¡Seis días nada más!”. (Chacel 273) La unidad y progresión de los relatos son un artificio, algo que el hombre confiere a su experiencia, no obstante, la fragmentación así como la discontinuidad son cualidades propias del pensamiento, de los sueños, de la personalidad del hombre, incluso de la vida y de la realidad, aspectos que Chacel hace visibles en Santiago a través de la escritura del diario.

Ahora bien, Santiago consigna doce entradas en su diario en el mes de septiembre pero en octubre sólo dos, pues para la tercera entrada renuncia a este registro debido a que hay ocasiones en que no encuentra nada digno de referir, mientras que en otras, los pensamientos en torno a los sucesos que ocurren, se suceden a un ritmo más acelerado del que la escritura puede dar cuenta. Santiago muestra que para escribir, primero se debe ordenar el pensamiento para luego dotar de una forma a algo que carece de ella, de aquí la dificultad de escribir todos los días.

El último mes en el que escribe en sus cuadernos es noviembre. La penúltima entrada del diario, fechada el sábado 15, tiene siete interrupciones identificables por los espacios. Al inicio de la última pausa en la escritura expresa: “De esta lucha, de esta inagotable revisión del pasado no saco más que un cansancio destructor. Leí durante siete u ocho horas seguidas. Tal vez dormité algún rato, aunque no creo que haya sido verdadero sueño porque no logré descansar. Debo haber sufrido esa especie de ausencia que suprime la noción del tiempo”. (411) La cita ilustra la cercanía

entre el tiempo de la enunciación y el tiempo de lo enunciado, ya que Santiago escribe sobre lo que acaba de realizar un par de horas antes.

La última entrada del diario tiene seis interrupciones, cada una de ellas señalada por la hora y pueden hacerse las mismas observaciones que para la penúltima entrada, así como destacar que en ellas puede observarse un mayor grado de abreviación en sus formulaciones, característica que Rudolph Picard atribuye al diario. En esta última entrada Santiago retoma la reflexión acerca de los asuntos que más le han preocupado, tales como: la introspección, la confesión, el amor, el problema de la fe y el de la voluntad, así como su deseo de que Dios lo escuche y de encontrarse con él.

Según ha intentado mostrarse, el relato de Santiago no es uno continuo sino fragmentario, cualidad que se advierte en las afirmaciones de distintas entradas como la siguiente: “He interrumpido estas páginas muchas veces durante algunos días y luego las he reanudado, tomando el hilo de los recuerdos allí donde quedara”. (150) La rememoración, expresa Cora Requena Hidalgo, se ve constantemente interrumpida por el devenir mismo de la vida: “Para Santiago, el protagonista de *La sinrazón*, la mayor dificultad con la que se encuentra quien escribe su diario es la imposibilidad de mantener un ritmo regular de escritura”. (56)

A través del caso de Santiago, Chacel muestra la dificultad de lograr una escritura regular en el diario, hecho que no se aparta de la idea que del género literario comparten la mayoría de los autores revisados en el capítulo II, ya que el diario de Santiago pretende lograr la representación, no tanto del día a día, como de la progresión temporal de lapsos más amplios, así como dejar ver el enorme reto que implica expresar aquello que impacta en la experiencia del ser humano dentro de un tiempo cercano al momento en que sucede.

3. El diario como asunto en *La sinrazón*

Una de las características que Trevor Field atribuye al carácter del diarista es la soledad. Si bien al momento en que da inicio al diario, Santiago Hernández es un hombre casado y padre de dos hijos, también es cierto que lleva un tiempo retraído y apartado. La siguiente frase ilustra el ambiente que rodea la escritura de sus cuadernos: “Pero antes de nada quiero explicar por qué insospechables circunstancias llegué a pasar tantas noches en las Murtas, solo en el comedor, con Rudy, junto al fuego”. (77)

Las causas de su aislamiento son los pensamientos y recuerdos que pasan por su mente y que le impiden estar tranquilo debido a que no tiene la certeza de que una vez expresados puedan ser entendidos por alguien, ni siquiera por su esposa. El temor a no ser comprendido lo lleva, en primera instancia, a reservarse los distintos pensamientos y recuerdos y, en segunda instancia, a escribir sus pensamientos como un modo de desahogo; en este sentido, su escritura configura un espacio textual íntimo que permite a Santiago expresar aquello que de otro modo no podría referir porque si intentara expresarlo verbalmente sonaría absurdo o como una locura por la aparente falta de sustento: “En todo lo dicho, sólo hay de cierto que algo ha incidido sobre mi vida: qué sea ello, no lo sé, y porque no lo sé no me atrevo a comunicarlo. Aquí es donde todo venía a parar”. (123)

En su relato, Santiago da testimonio de la dificultad de narrar un hecho puntual pues en vez de referir primeramente el evento que desea relatar, se aparta de éste mediante la digresión a fin de contextualizar y dotar de sentido ciertos sucesos posteriores de su vida. Un ejemplo de esa “digresión necesaria” (27) es la rememoración de la infancia a fin de comprender, tanto a un nivel interior como exterior, su situación presente.

Además, la escritura del diario pone de manifiesto la dificultad que afronta Santiago para dotar de un orden sucesivo y lógico los pensamientos que brotan uno tras otro y que se remiten a

experiencias correspondientes a tiempos distintos: “Y nuevamente me cohibe el orden exigido por la palabra escrita, me cuesta trabajo entrar en el convencionalismo de la sucesión rigurosa en que por fuerza hay que hilvanar las ideas, si quiere uno hacerse entender. Yo no conservo en la memoria uno al lado del otro todos los pensamientos que pasaron por mi cabeza [...]”. (115) La reflexión de Santiago pretende destacar que el orden sistemático y secuencial, así como la forma estructurada que adopta la escritura no corresponde con el orden del pensamiento. En el diario de Santiago, se aprecia la organización y estructura que han recibido previamente los pensamientos o, como en el caso de la cita, los comentarios acerca de la dificultad de traducir pensamientos y recuerdos al rigor de la palabra.

Con respecto a la rememoración de una vivencia, en ella no sólo interviene el recuerdo de los actos realizados sino también de las emociones sentidas, recuerdo que no consiste en un repaso fiel sino que implica una recreación porque al recordar se resignifica desde la perspectiva y experiencia del momento presente, todo lo cual influye en el sentido de la vivencia. He aquí cómo lo expresa Santiago: “Todo aquello ha quedado ya muy lejos, pero lo recuerdo bien, como para relatarlo con fidelidad, cosa que no tiene nada de raro. Recordar al detalle los hechos del pasado es frecuente; lo difícil es recordar cómo era en aquel tiempo el que recuerda ahora [...]”. (9) La reflexión de Santiago enfatiza la distancia que hay entre el que rememora de aquél que era.

De acuerdo con Blanchot, Picard, Field, Caballé, Luque Amo, y Mesa, la principal característica del diario es el relato de hechos cotidianos. En la segunda parte de *La sinrazón*, el relato se centra en los hechos del día a día que tanto molesta a Santiago debido a que carecen de la objetividad que le brinda la distancia temporal. Él lo refiere del siguiente modo: “Hoy tengo toda la noche por delante y al releer las últimas páginas me asombró de haber dado, a hechos tan banales, preponderancia sobre los que siempre me detuve a estudiar sin regateo; las cosas maduras,

sedimentadas. Es cierto que ya antes de empezar a poner fechas, el reposo de mis impresiones iba siendo cada vez más breve”. (269)

Santiago se muestra disconforme con la forma de diario que va adoptando su escritura porque lo narrado carece de las bisagras que le confiere el tiempo. Escribe sobre la dificultad que tiene para referirse a lo más cercano, ya que de tan próximo no puede tener una imagen clara; para escribir sobre ello habría que esperar a tenerlo a cierta distancia y no es su caso: “Detesto los diarios. No sé cómo se las arreglan algunas gentes para que les salga bien. ¡Ponerse a escribir sobre una cosa que tiene uno encima, hablar con lo que está tapándonos la boca, apretándonos el pescuezo”. (259) La cita es importante porque el protagonista señala una limitante a la forma discursiva del diario. Lo que parece desagradar a Santiago de este género consiste en que el diarista refiere los sucesos del día o el fluir de la vida pero sin tener una clara perspectiva sobre lo que relata, antes bien, narra bajo el influjo de la emotividad de lo que recién acaba de sucederle.

El diario se trata de una escritura sin la perspectiva que ofrecen otras formas discursivas. Sin embargo, gracias a la escritura del diario, las impresiones acerca de lo que va sucediendo en su vida adoptan una forma y, más importante aún, esa vida secreta del personaje que no parece tener cabida en ningún otro lado, va adquiriendo una realidad gracias al diario. A través de la inconformidad de Santiago –una deliberadamente paradójica– Chacel parece mostrar que las relaciones entre el ser y la escritura no están exentas de conflicto porque la opinión del protagonista es que el diario limita su expresión más de lo que lo ayuda pero al mismo tiempo es lo que va conformando su interioridad.

Otro aspecto en el que Santiago se detiene a reflexionar son los recuerdos e ideas recurrentes, que como pensamientos son más tolerables que cuando se verbalizan o que cuando ya se han escrito, pues tanto la verbalización como la escritura ponen de manifiesto algo que antes

sólo se vislumbraba, dejando así de ser posibilidad y convirtiéndose en fuerza con dirección: “Dentro de mí mismo, puedo creer y descreer, porque las dos cosas son fenómenos que se alternan de continuo, pero si los mentase, me parecería destruir el uno con el otro. Creo, incluso, que me sería imposible llegar a formular completo ninguno de los dos: bastaría que empezase a dar vigencia a uno de ellos para que el otro subiera del fondo a cortarme la palabra”. (123) En la cita, Santiago se refiere al enorme poder de la escritura para materializar aquello que antes permanecía en la dimensión interior del pensamiento.

Si bien el destinatario del diario a lo largo de la primera parte de la novela es el mismo Santiago para la segunda parte, dado el giro que han tomado los acontecimientos, escribe pensando en sus hijos, quienes en ese momento son muy jóvenes y difícilmente comprenderán las distintas situaciones que ha afrontado. Es lo que expresa Santiago al personaje de Miguel a propósito de la palabra que abre la caja fuerte donde guarda los cuadernos: “—Yo no quiero dejar esta palabra ni en mi testamento —dije—. Pero era necesario que alguien la conociese. Alguien que vaya después que yo y antes que mis chicos. ¿Comprendes? ¿No la olvidarás?”. (343) El diario de Santiago, en tanto relato, dota de un orden a eventos que producen conmoción, previa indagación en las causas relacionadas con el sentido que él les atribuye. En cambio, el diario como escritura, consiste en el instrumento de la representación de su ser; el diario en ambos sentidos es el legado para sus hijos.

La importancia que Steiner atribuye al diario consiste en que en éste, el individuo realiza un ejercicio de introspección de gran relevancia durante el cual: “Nos hablamos a nosotros mismos para anclar nuestra propia presencia esencial, para afirmar el sentido amenazado o elusivo del yo [...] nos hablamos para acumular las adquisiciones de la experiencia, para atesorar e inventariar [...]”. (103) Es decir, la escritura del diario encauza la mirada del individuo hacia sí mismo con el propósito de aprehender su experiencia y de dar expresión a una intimidad que, como lo dice

Zambrano, no por comunicarse deja de ser interior y no por mostrarse deja de permanecer cerrada: “Que al ofrecerse no es para salir de sí mismo, sino para hacer adentrarse en él a lo que vaga fuera. Interioridad abierta; pasividad activa”. (*Hacia un...* 66)

Al parecer de Maurice Blanchot, el diario es una trampa en el sentido en que genera la ilusión de que a través de él uno puede observarse y también de que es posible conocerse; no obstante, llegado a un punto, lo único que percibe el diarista es la sombra que proyecta sobre el papel. Reflexión que guarda similitudes con la que décadas antes hiciera Zambrano en *Notas de un método* a propósito del sujeto, de quien expresa que “se encuentra opaco, porque se mira pretendiendo verse a sí mismo, y tal mirada, por su misma naturaleza, produce la opacidad, la soledad incomparable, el castigo de la falta de quietud, de arraigo, y la necesidad subsiguiente de tener que ir a buscarse más allá del sí mismo conceptual”. (99) Es decir, la acción de ver oscurece aquello que precisa ver, aspecto que resulta evidente en *La sinrazón* cuando Santiago espera poder relatar los hechos del día, pero sus pensamientos lo envuelven en un movimiento elíptico, que le impide ver más allá de una idea fija:

Sin embargo, estoy seguro de que no era egoísmo ni miopía mental lo que me hacía tan inepto para algunas cosas. No, lo que yo tenía era la ceguera del especialista. Desde que empecé a ejercitar la facultad de pensar, me interesé exclusivamente por los seres humanos uno a uno: el Hombre, lo general, no existían para mí porque cada *uno* crecía tanto en mi interés, análisis, especulación, que me ocultaba el universo. (26)

El lugar donde Santiago conserva estos cuadernos es símbolo de su interioridad, ya que son guardados con mucho celo en el hueco de una pared de la biblioteca en las Murtas, lugar que encuentra por casualidad mientras trabajaba. Al enrollar un mapamundi que colgaba de la pared

descubre que éste cubría un espacio que albergaba una caja fuerte. El lugar le parece más que propicio para guardar sus cuadernos, incluso coloca la caja fuerte que había mandado retirar de la recámara y que había dejado arrumbada por mucho tiempo.

Lo interesante es que la elección del lugar para colocar la caja fuerte tanto por parte de Puig, primero en habitar en las Murtas, y luego de Santiago, es el espacio más íntimo para ellos. En el caso de Puig, Santiago llega a inferir que ese torreón debió de ser su primer recámara, motivo por el cual supone que colocó una caja fuerte en las paredes de esa habitación. Varios años después, Santiago escoge ese mismo torreón como su biblioteca, lugar en el que disfruta de estar consigo mismo y en el que escribe sus cuadernos. Los cuadernos que conforman el diario son metáfora de esa intimidad que, si bien se expresa, se mantiene en secreto.

En esta escritura centrada en las vivencias interiores del individuo que escribe sobre sí y para sí mismo, además del movimiento de introspección, de “excavación interior”, se encuentran dos movimientos hasta cierto punto contrarios. El de apertura, en tanto que el protagonista da expresión a lo que encuentra en sus profundidades como significativo para comprender su situación y estado presente. Y el movimiento de cierre y reserva pues aquello que de sí encuentra, se muestra sólo dentro de los límites textuales del diario, instrumento que constituye la develación de algo que continúa manteniéndose oculto: los móviles que accionan su vida secreta, es decir, su vida interior.

4. El género del diario y la estética modernista

El asunto de *La sinrazón*, al igual que el de varias novelas modernistas, es el conflicto interior que tiene lugar en el ámbito de la conciencia del protagonista. De acuerdo con el teórico Dennis Brown, los escritores que adoptan la estética modernista dotan de una forma literaria a las problemáticas que aquejan al hombre de la primera mitad del siglo XX y que tienen lugar en una dimensión

interior, tales como la angustia que genera la incertidumbre propia de la vida, la inquietud que ocasionan ciertos pensamientos obsesivos, así como el temor a la pérdida, a la soledad y a la muerte.

De ahí que la escritura sea para Brown el intento por aprehender y dotar de una forma a una realidad interior que constantemente se escapa, propósito que Chacel atribuye al protagonista de *La sinrazón*, quien pretende captar lo que sucede detrás de la retina y expresa su propósito en palabras muy semejantes a las de Brown: “[...] también me calificaría de escapista. Pero, no, no lo soy, porque yo no me escapo de la realidad, sino que corro tras una realidad que intenta escaparse”. (299)

En este sentido, el interés de Chacel no consiste en escribir acerca de hechos y acciones realizadas u omitidas que conforman la dimensión exterior del individuo, sino lo relativo al efecto que esos hechos generaron en sus pensamientos y en su emotividad; es decir, sobre lo que se esconde detrás de la apariencia de los individuos. Pretende narrar acerca de lo que se oculta tras los hechos, lo que se escapó de aquello que sucedía y se decía, pero para hacerlo antes debe desentrañar, revelar las acciones que conforman una vida previa inmersión en las profundidades del ser.

Ahora bien, la escritura del diario rebasa en Santiago el relato sumario de los hechos acontecidos en el día al tratarse de un medio de exploración de sentimientos y pensamientos que permite acceder a una particular dimensión del yo: al encuentro con lo más personal e íntimo del individuo. Es el espacio donde el yo toma conciencia de sí. Puesto que se trata del accionarse de una conciencia que mira y va hacia su interior, la sinceridad es un elemento importante que le permite sumergirse cada vez más a fondo en esa intimidad. En el caso del protagonista, la indagación que hace de sí mismo tras el suicidio de Damián es ilustrativo: “No di un viraje ni

cambié el orden de mis ideas: en mí mismo, en mi propio ser ocurrió un fenómeno que reclamó mi atención. El fenómeno era una especie de sabor. A veces me parecía que lo encontraba en el aire o en el agua, pero no: era la vida la que había tomado –o perdido– un sabor. Un sabor desaparecía, por ausencia de otro [...]”. (156)

La cita ejemplifica la inmersión que Santiago hace en sí mismo mediante la escritura para dejar constancia de los acontecimientos que si bien le ocurren en breves lapsos de tiempo son sumamente significativos porque contienen revelaciones sobre lo que ocurre en su vida. La escritura transforma en huella indeleble tanto eventos interiores como sucesos cotidianos:

Pues bien, junto a aquel banco, una tarde apareció Quitina.

Cuando me la presentaron no entendí su nombre, apenas pude pronunciar una palabra; no sé cómo decidimos jugar un partido y nos encontramos, al poco rato, en la cancha, haciendo ir y venir la pelota, raras veces por el aire.

[...]

Así, aquel día, sobre aquel acto trivial, sentí gravitar todo el edificio del que era base. Y me quedé absorto ante ello como ante una presencia, con la seguridad más absoluta de que Quitina lo percibía igualmente. (45)

Al hacer visible el punto en el que la vida interior y exterior se cruzan, Chacel consigue dotar de presencia a cuanto hay de revelador tras los hechos ordinarios. Es decir, casi siempre hace referencia, en primer lugar, a la situación en que se encuentra el personaje, a su contexto espacial y temporal. Posteriormente, a partir de símiles y metáforas crea una imagen relativa a la dimensión interior del individuo y a lo que de revelador encuentra en ese hecho o momento específico, como lo hace en la cita anterior, en la que Santiago primero puntualiza cuál es su situación y luego se

refiere al descubrimiento que hace acerca del sentido de su vida, en la que Quitina tendrá un lugar fundamental.

Ahora bien, la escritura del diario de Santiago Hernández no concluye sino que se interrumpe, rasgo que comparte, por un lado, con la forma abierta e inacabada, que Picard, Luque Amo y Mesa atribuyen al género del diario; por otro lado, con las características que Brown, y Fordham atribuyen a la obra modernista en tanto obra abierta. El yo, al igual que la vida, no son un todo continuo ni concluido para Chacel, lo que de continuidad tienen se las aporta la narración que de ambos se hace por medio de la escritura; el objetivo de la escritura del diario en *La sinrazón*, consiste en mostrar el desarrollo de la experiencia del yo.

Chacel pretende hacer visible la experiencia interior y a fin de lograrlo, primero debe conferir a la experiencia una forma y después condensarla en una imagen. Y el modo en que lo consigue es configurando a su protagonista de tal modo que se sirva de la escritura como herramienta para dotar a las vivencias internas de una representación. En este sentido, la escritura da expresión y aporta la forma de diario a lo que la memoria rescata mediante la mirada retrospectiva a fin de comprender con mayor claridad hechos y pensamientos huidizos.

4.1 Concepción del ser en *La sinrazón*

En lo que respecta al sentido del ser, Chacel parece seguir: la concepción propuesta por los modernistas como un ser cambiante y en conflicto; las ideas que José Ortega y Gasset propone en torno al sujeto; y también la concepción que María Zambrano propone del confesante como un ser a medias e incompleto. El ser humano para Ortega y Gasset es heterogéneo ya que no es de una sola manera a lo largo de sus diferentes etapas sino que está en constante cambio, así también, está en estrecha consonancia con la vida que para Ortega consiste en una “perpetua emigración del Yo vital hacia lo Otro”. (601)

Es decir, la vida de la persona cobra sentido cuando la generosidad de ésta se entusiasma con algo distinto a ella. Además, Ortega y Gasset toma distancia de la tradición intelectual que por mucho tiempo consideró a la singularidad del individuo como un elemento prescindible tanto para la adquisición de conocimientos como para el arribo a la verdad, pues para Ortega y Gasset: “Cada vida es un punto de vista sobre el universo [...] Cada individuo es un órgano insustituible para la conquista de la verdad.” (614) Concepción que además de valorar la perspectiva que cada individuo tiene del mundo, se la considera como una pieza insustituible en el arribo a la verdad.

La postura de Chacel también tiene puntos en común con la noción que María Zambrano plantea acerca del confesante, respecto del cual la confesión muestra: “el carácter fragmentario de toda vida; el que todo hombre se sienta a sí mismo como trozo incompleto, esbozo nada más; trozo de sí mismo, fragmento”. (22) Para Zambrano la incompletud es una característica inherente al ser humano, a quien le lleva toda una vida conformarse a partir de las difíciles experiencias vitales. Ahora bien, la importancia que tiene el diario es que muestra los distintos tropiezos por los que pasa una persona en el duro proceso para llegar a ser.

Según ha intentado mostrarse, el sentido que Chacel atribuye al ser en *La sinrazón* está en diálogo con el sentido que le atribuye Ortega y Gasset, María Zambrano y los modernistas, punto que puede comprobarse a partir del personaje Santiago para el cual lo único acabado en su vida es la infancia y la primera juventud, en el sentido en que están cerradas en sí mismas y nada puede modificarlas. A parte de estos dos momentos concretos, el resto de los acontecimientos de su vida son sucesos que forman parte del proceso en construcción que es él mismo.

Al inicio de la novela, Santiago parece estar decidido a no reservarse nada de su vida interior, pero se desalienta por no saber cómo iniciar conversación de temas tan esquivos con Quitina, de manera que prefiere mentirle, alejándose así de ella y de su propósito por compartir

sus pensamientos y emociones. Con esta decisión, termina por recubrirse y enmascararse en vez de develar y mostrar. Además, su voluntad no es constante a lo largo de la novela, antes bien, ocurren cambios significativos en ella, pero hacia la mitad de la segunda parte de la novela, advierte su equivocación.

Uno de los pequeños cambios que desata en él una gran inestabilidad tiene que ver con lo que consideraba una de sus cualidades esenciales: el hecho de que su voluntad nunca entraba en conflicto. Las implicaciones de esta supuesta fortaleza era que nunca titubeaba y siempre acertaba, sin importar las adversidades que afrontara. Sin embargo, la voluntad no entra en conflicto hasta que es puesta a prueba por la toma de alguna elección decisiva. Chacel parece decir a través de su protagonista que el individuo, al igual que la vida con la que está en consonancia, es dinámico y pasa por cambios que muchas veces lo llevan a replantearse lo que es o creía ser.

La inconstancia, más que un defecto de Santiago o del hombre moderno, es la prueba de que él no es la repetición de una fórmula sino que el hombre está en permanente autodescubrimiento y autoconformación de su ser. La relación entre las posibles causas de sus acciones y su personalidad no están dados a priori, a ellos se llega después de una búsqueda personal siendo la escritura una de las pocas herramientas que dan cuenta de ese proceso. Para Fordham, el ser no es una esencia sino producto de una narrativa, de modo que cada vez que el sujeto se representa a sí mismo desarrollándose en el tiempo, despliega una narrativa sobre la manera en que suceden las cosas en el interior de sí.

Para Chacel, al igual que para los modernistas, el ser no es unitario, homogéneo e inmutable sino todo lo contrario, diverso, heterogéneo y mutable, lo que significa que al ser lo conforman partes distintas, disímiles e incluso: “that self-wholeness consists in the acknowledgement and

balancing of disparate self-parts”.²⁹ (Brown 13) Atendiendo a Brown, entre las representaciones que realizan los escritores modernistas del ser como múltiple y fragmentario, está: *El corazón de las tinieblas* de Conrad y *Retrato del artista adolescente* de Joyce entre muchas otras.

Un elemento importante que Brown, basado en Herbert Fingarrette, atribuye a las narraciones modernistas es el autoengaño, tema que más que un problema de conocimiento, lo considera un problema del ser: de su compromiso en el mundo y de lo que de sí comunica y expresa³⁰. Continuando con Brown, las implicaciones de que la fragmentación sea una realidad de la experiencia son que el autoengaño no puede evitarse y la imposibilidad de una formular un completo autorreconocimiento. Si bien el autoengaño no logra ser enfrentado del todo, eso no significa que no valga la pena intentar desentrañar esa verdad personal.

Chacel, por su parte, retoma desde una perspectiva muy personal el autoengaño, pues atendiendo a la escritora, el individuo que indaga en su interior en busca de una verdad personal va impulsado por su voluntad de reconocer lo último de sí. Si bien dicho ser no logra observar ni dar expresión a esa última verdad que hay en él, lo fundamental, al menos para Chacel, consiste en el propósito del individuo por llegar a lo más profundo de sí y por hacerlo de manera honesta³¹: “[...] sólo se puede encontrar algo patente y *último* –aunque sinuoso– en su poder de captación”.

²⁹ “esa plenitud consiste en el reconocimiento y estabilidad de partes dispares del ser”.

³⁰ De acuerdo con Joseph M. Coetzee, uno de los planteamientos más importantes que hace el género de la confesión es cuestionar la expresión de la verdad, del autoconocimiento, del engaño así como del autoengaño. En su ensayo “Confession and...” Coetzee concibe el movimiento de la autorreflexividad como escéptico e inquisitivo, prueba de ello es que el confesante expresa y reconoce algo como una verdad personal pero conforme avanza en su recuerdo o narración, descubre una nueva verdad más esencial con respecto a sí. O bien, se autoengaña cuando cree haber arribado a esa última verdad. En este sentido, expresa Coetzee “It is in the nature of the truth told to itself by the reflecting self no to be final” [“Está en la naturaleza de la verdad dicha por el ser, no ser la final”]. (263)

³¹ Si bien el autoengaño no logra ser enfrentado del todo, eso no significa que no valga la pena intentar desentrañar la verdad personal: “Yet until the source from which the shameful act sprang is confronted” asegura Coetzee, “the self can have no rest” [“Mientras la fuente de la cual proviene el acto vergonzoso no sea confrontada el yo no puede tener descanso”]. (251)

(*La confesión* 19) Es decir, lo último, según lo entiende Chacel, no constituye la esencia primigenia del individuo sino lo que de sí reconoce y capta durante la inmersión en su interior.

En el caso de Santiago, constantemente se autoengaña con respecto a lo que Elfriede significa para él. Al inicio de su relato desdeña sus sentimientos por ella pero poco antes de terminar la primera parte de la novela admite su importancia: “¿Cómo decirle que Elfriede también había tocado la última verdad de mi ser, que en mi sentimiento por ella, también había algo absoluto? No sé, no sé cómo podía explicárselo a Quitina, porque a mí mismo no me lo he explicado enteramente nunca”. (124) Vuelve a autoengañarse cuando trata de restar importancia al hecho que lo lleva a recordar, luego releer y finalmente retomar su escritura: su tercer encuentro con Elfriede, del que dice “el hecho no es importante”. (166) Sobre el tema del autoengaño en relación a Elfriede y la escritura, se volverá en el capítulo IV.

En el caso del protagonista hay varios ejemplos que demuestran que incurre en el autoengaño en más de una ocasión, no sólo porque el ser sea fragmentario sino también porque al indagar en sí mismo pareciera no atreverse a ver lo que realmente sucede en él. A lo largo de la escritura, el protagonista está convencido de profundizar en sí mismo, sin embargo, los ejemplos citados ilustran que no siempre es así. El autoengaño, según lo afirmó Dennis Brown, es parte del ser fragmentario y de su experiencia. Por lo tanto, constituye un reto y una especie de trampa que debe vencerse constantemente a fin de que el individuo no quede estancado en él.

4.2 Escritura modernista y diario

Otra influencia modernista es la escritura no sólo como tema sino también como asunto de reflexión. Parte del propósito de Chacel en su novela *La sinrazón* es explicar por medio de su protagonista las ideas de “un filósofo actual” (173) relativas la creación de un género que permita novelar la vida íntima de las ideas escribiendo, no una novela de ideas, sino la biografía de las

ideas. Antes de presentar la propuesta sobre el género de la novela, se tratará de mostrar que es muy posible que dicho filósofo se trate de José Ortega y Gasset.

Chacel reconoce abiertamente, tanto en entrevistas como en algunas de sus propias obras –es el caso de “Noticia” que antecede al “Prólogo” de *Estación. Ida y vuelta*– su admiración y respeto hacia Ortega y Gasset de quien se reconoce deudora en cuanto a la perspectiva sobre la situación del arte de comienzos del siglo XX, así como de las reflexiones acerca de la diversa y rica tradición literaria española. Reflexiones que Ortega realiza en las obras que marcan un hito: “Meditaciones del Quijote” (1914) y el primer tomo de “El Espectador” (1916). Chacel lo expresa del siguiente modo: “Ortega impuso su disciplina y todos –o casi todos– quedamos convencidos. Quedamos también sorprendidos, pero sin extrañeza. La legitimidad, la genuidad del pensamiento de Ortega producía un asombro reconfortante.” (*Estación*, 74-75)

En “Noticia”, Chacel también se refiere brevemente a la importancia de distintos escritores en su formación autodidacta. En materia literaria están: Cervantes, Gómez de la Serna, Pío Baroja, Unamuno, Balzac, Dostoievski, Proust y Joyce; en el ámbito filosófico destacan: Platón, Nietzsche y Ortega y Gasset. Por otra parte, también da a conocer qué era lo que se proponía escribir, incluso antes de su primera novela: “Aspiraba a una literatura que abarcase los más patéticos pensamientos, pero no lograba concebir climas humanos de dimensiones adecuadas.” (*Estación* 74) Aun antes de la escritura de su primera novela, Chacel recuerda tener el interés por representar una vida al límite a partir de su dimensión interior, es decir, sus pensamientos, sin por ello restar importancia a la dimensión sensible del hombre.

Ana Rodríguez Fischer en “Tras la senda de Ortega y Gasset” (1988) se refiere al interés de Chacel en su primera novela *Estación. Ida y vuelta* de la siguiente manera: “Jamás concibió una novela filosófica, sino una en la que la filosofía recién descubierta –el pensamiento de Ortega–

fuese personaje novelable. Y para no incurrir en discursos filosóficos, y por tener una idea clara de que la filosofía era algo viviente, concibe un personaje –persona–, un hombre que vive una idea –la razón vital de Ortega– y en quien la idea vive su vida”. (51)

El comentario de Ana Rodríguez, si bien se refiere al protagonista de la primera novela de Chacel, puede hacerse extensivo al protagonista de *La sinrazón*, obra que, de acuerdo con Shirley Mangini, “es un replanteamiento de la primera novela”. (50) Es importante destacar de la cita, no sólo la relevancia que para Rodríguez tienen las ideas filosóficas de Ortega en las novelas de Chacel sino, en especial, la manera en que la narradora entiende y presenta las ideas, no como algo abstracto y en este sentido distante del individuo, sino como algo vivo y profundamente cercano al él, pues la idea es concebida por una mente, es decir, por un individuo que además de pensar, siente y se emociona.

Por otra parte, esta manera en que Chacel presenta a sus personajes es muy cercana a las expectativas que Ortega tiene de las nuevas novelas y que plantea en “Autopsia” *Ideas sobre la novela* (1925): “Pero pronto dejan de atraer los temas por sí mismos, y entonces lo que complace no es tanto el destino o la aventura de los personajes, sino la presencia de éstos. Nos complace verlos directamente, penetrar en su interior, entenderlos, sentirnos inmersos en su mundo o atmósfera”. (882) En este sentido, la mejor manera de llegar hasta el interior del personaje es siendo conducidos por sus pensamientos, emociones y sensaciones, como lo hace Chacel en *La sinrazón*.

El protagonista de *La sinrazón*, basado en las ideas del filósofo actual, propone que la trama de la novela debería mostrar cómo adquiere vida una idea en el individuo, dicho de otro modo, la manera en que vida e ideas se entrelazan. “Eso es lo que hay que revelar; la vida íntima, ultraíntima, visceral, entrañable, del hombre poseído por la idea y de la idea poseída por el hombre, hasta

acabar con ellos, hasta dejarlos bajo la losa, hasta cubrir sus losas con la hiedra del recuerdo”. (173) Idea que está en estrecha relación y sintonía con la que previamente se presentó de Ortega, pues ambas enfatizan la importancia de obtener una imagen del individuo no sólo a partir de sus actos externos, sino desde su interioridad.

En la breve reflexión de Santiago Hernández acerca del género de la novela, reflexión que abarca a la novela *La sinrazón* puesto que su trama consiste en la narración del modo en que una idea se funde y confunde con el protagonista, además también se encuentran los tres momentos que el filósofo moderno considera propios de este tipo de narraciones: “—su gravitación profética, pesando sobre la vida como una preñez [...] luego su alumbramiento, su hacerse verbo, luego su pasión”. (173)

Ahora bien, los tres momentos de las narraciones propuestos por el filósofo actual, se identifican con el proceso interior de Santiago y con su drama personal. Tras una serie de pensamientos recurrentes, llega a una *idea* que lo conmociona e inquieta, luego viene el alumbramiento de ésta mediante la aceptación de la idea y la adopción de una forma gracias al lenguaje. Finalmente, la pasión de esa idea se refiere al modo en que cobra vida en el protagonista. Incluso Santiago llega a decir que el asunto sobre lo que deben tratar las novelas de ideas es acerca de dramas de encrucijada, y la explicación del término hace evidente que tiene relación con lo que a él le sucede:

Uno, hombre o mujer, deja el vaso que estaba bebiendo, o prorrumpe en llanto, o se arranca a los brazos de su amante, porque la idea le acaba de asestar una minúscula evidencia, fina y aguda como una espina... La idea, gobernalle en la cosa pública, bicho de las bibliotecas, de las cátedras, vuela sobre las cunas, arranca el manto a las estirpes, a las tradiciones, desata enigmas... Su poder es enorme, y hay algo para

lo que el hombre no tiene poder ninguno ante ella; el que llega a verla no puede seguir siendo el mismo que minutos antes de haberla visto. (173)

En la primera parte de la novela, Santiago dice que vivía su vida cuando, de pronto, surge en él la singular *idea* de haber trascendido los límites humanos gracias a un don concedido por Dios. Ahora bien, en un primer momento, trata de no dar demasiado crédito a la idea, e incluso se enfrenta en una batalla consigo mismo a fin de negarla. Pero es más fuerte que él y termina por ceder ante ella precisamente en el terreno del diario donde la *idea* cobra *forma* a través de la escritura.

Es decir, el diario es la herramienta que permite “el alumbramiento” y “hacerse verbo” de la idea, una que lo aleja de su propósito de regirse por el amor para comprobar si lo que considera un contacto con la divinidad efectivamente es tal, o lo que es lo mismo, para aceptar la idea como realidad, decisión que lo lleva a una encrucijada. Aquello que desencadena la idea, en especial la encrucijada, representa la *pasión* ya que las decisiones y acciones del protagonista están orientadas por la pasión que ha generado una idea. En este sentido, las tres características básicas de una novela propuestas por Santiago se encuentran en la trama de *La sinrazón* y en el modo en que se conforma y desarrolla el personaje en relación a ella.

A lo largo de este capítulo se ha visto que Santiago inicia la escritura con una meta concreta: por una necesidad vital, a fin de enfocarse mejor en su vida cotidiana y a manera de rechazo de la reserva y la mentira, pero también para dar cauce a lo que resulta imposible acallar y silenciar. El motor de esta escritura es una esperanza, que es manifiesta desde el inicio de sus cuadernos: comprender mejor. Así, la escritura no es la última opción, sino la única de la que Santiago dispone.

A través de la introspección del protagonista, Chacel parece referirse a una dimensión casi escondida y oculta en lo más íntimo del ser, aquello que raya en el silencio, en la oscuridad y en

lo inadvertido no sólo para los demás sino también para el mismo individuo que lo vive y experimenta. Además, Chacel se refiere a esa dimensión no desde expresiones ya hechas sino que inaugura imágenes y frases propias para referir algo que ella y los escritores modernistas sintieron el interés por nombrar: la interioridad del ser humano.

Un ejemplo de esto es la siguiente cita en la que Santiago se refiere a su propia sensibilidad a partir de la expresión “sentí como una corriente eléctrica”. Pero luego se siente obligado a explicar la pertinencia de la imagen que hay tras la frase común: “Así, este temblor interno, absolutamente imperceptible para la vista, este titubeo que puede producir un contacto material, al tocarse dos superficies, vacila un instante, hasta señalar una verdad en la conciencia, hasta fijarla en un punto. Y el temblor se produce, precisamente, cuando entre los dos cuerpos que se toca hay una mentira”. (339)

La cita destaca el énfasis que Santiago pone en la expresión de una experiencia tan íntima y profunda que no hay reacciones ni movimientos que refieran lo que sucede en el interior, así como no hay mirada lo suficientemente atenta como para captarla ya que se refiere al momento en que la mente es consciente de que, a pesar de lo que los actos demuestran, la acción que realiza es falsa. Esta toma de conciencia produce el temblor o titubeo interno, sensación que a Santiago le parece más cercana a lo que quiere expresar mediante el símil de corriente eléctrica.

Durante este capítulo intentó mostrarse que la estructura que adopta *La sinrazón* es la de la forma discursiva del diario. Ya sea que en algunas ocasiones el relato se incline más a la narración retrospectiva, o bien, hacia uno centrado en el devenir de los días. La forma discursiva del diario, por un lado, da expresión a los sucesos que desestabilizan al protagonista, así como al modo en que lo hacen, sea a nivel exterior o interior. Por otro lado, confiere una forma, un orden

y un sentido a dichos sucesos. El género del diario en *La sinrazón* constituye la vía de expresión de una conciencia así como la forma que ésta adopta.

También trató de mostrarse la cercanía entre la concepción del ser durante el modernismo y las características del protagonista de Chacel, el cual no consiste en una esencia que se mantiene fiel a sí mismo, sino lo contrario, el que es al inicio de la novela no es el mismo a lo largo de ella y menos aún al final sino que pasa por una serie de cambios decisivos acerca de los cuales da cuenta la escritura del diario cuyo asunto es el carácter fragmentario de la vida y de la experiencia del hombre.

En este sentido, la escritura del diario conduce al protagonista de manera natural y espontánea a la introspección, cuya importancia es fundamental porque el estado introspectivo que éste genera y vuelve perdurable, dará paso a la confesión, más puntualmente, a la escritura confesional. La escritura es entonces determinante para que la confesión germine desde la forma discursiva del diario; permite la convergencia de ambos géneros y su fusión, una que no está libre de tensiones y paradojas al interior de cada uno. Pero como lo expresaban Dennis Brown y Fin Fordham, en las narraciones modernistas se plantean varias problemáticas del ser, sin embargo, no es intención de los escritores resolverlas.

Entre ellas: que el diario generalmente es el custodio de la intimidad y de algún secreto, de lo que se resiste a ser expresado mediante otra vía. Mientras que la confesión es la necesidad de exteriorizar y expresar algo que no debe permanecer en la persona; significa de muchas maneras romper con el secreto. Ambas fuerzas, la de retener/ocultar y la de liberar/mostrar pugnan de diversas maneras y en distinta intensidad en el protagonista.

Capítulo IV. *La sinrazón* como confesión

En el presente capítulo se lleva a cabo el análisis de la novela *La sinrazón* partiendo de las categorías que María Zambrano propone sobre la confesión. A lo largo de este capítulo se pretende mostrar que, atendiendo a la finalidad de la narración que el protagonista de *La sinrazón*, Santiago Hernández, hace de su vida se trata de una escritura confesional aunque adopte la forma discursiva del diario.

Mediante el género de la confesión, Chacel da expresión a un doble conflicto que toma lugar en la conciencia del protagonista: amoroso y religioso. El motivo que desencadena el conflicto amoroso en el personaje de Santiago es la inquietud que le genera la así llamada por él “vida secreta” o el caudal de sus “reservas”, es decir, la vida interior del personaje conformada por recuerdos, pensamientos y emociones. La novela está dividida en dos partes, a lo largo de las cuales se identifican las siguientes categorías de la confesión.

1. Huida de sí

Antes de comenzar su narración, el protagonista tiene la sensación de que ha puesto en marcha una acción que desestabiliza el orden que tenía su vida y que impacta negativamente en la de personas cercanas, no obstante, ignora por completo de qué acto se trata. A la par que realiza actividades cotidianas, una serie de recuerdos vienen con recurrencia a la memoria de Santiago de manera involuntaria y el modo en que los combate, al menos en un primer momento, es evitando toda rememoración para consigo mismo y con Quitina, ejemplo de ello es la siguiente cita: “A cada paso me repetía a mí mismo que no me acordaba de nada, y con Quitina procuré sistemáticamente evitar toda palabra que nos llevase hacia el pasado, tanto hacia el suyo como hacia el mío. Nada de evocaciones”. (Chacel 106) A lo anterior se suma que desde un par de años atrás, algo indeterminado pero contundente preocupa a Santiago. En un primer momento esa preocupación

sólo se manifiesta como sensación pasajera, la situación que ejemplifica esto es cuando a pocos días de casarse, Santiago tiene la sensación de que hay algo que no ha dicho a Quitina, así lo refiere en su escritura:

Después de que nos separamos me quedé con la sensación de haber dejado algo por decir, y durante la noche hice mil esfuerzos por recordar qué podía ser lo que había olvidado, pero como tantas cosas no podía aludir, acabé creyendo que era la presión de todo lo silenciado lo que me tenía inquieto en el fondo. Al otro día almorzamos juntos, hablamos largamente, y por debajo seguía mi inquietud; “¿Qué era lo que tenía que preguntarle? ¿Qué tema es el que se me olvida?...” No pude dar con el tema [...]. (86)

Eso que inquieta a Santiago está íntimamente relacionado con su vida interior, pero por más esfuerzos que hace por recordar qué puede ser aquéllo, no da con la omisión. El modo en que consigue sobreponerse es convenciéndose de que esa vaga sensación emerge débilmente para preguntar, más que para afirmar, si ha olvidado decir algo, pero al no encontrarlo evade el tema y rápido se olvida de él. Al mismo tiempo que olvida la sensación de carencia u omisión, niega la posibilidad de que haya algo innombrado en su interior.

Si bien Santiago se caracteriza por ser introspectivo y por entregarse con pasión a la exploración de diversos pensamientos, estos solían ceder con rapidez ante un cambio de escenario y de estímulos. Un ejemplo de esta adaptabilidad es cuando lleva varias horas del día en su oficina pensando que en el presente tiene todo lo que deseaba tener cuando era joven, incluyendo el trabajo y la propiedad de las Murtas que habían sido de Puig. Pero una vez que llega al restaurante a comer, expresa: “Comí olvidado de todo, pero con ese olvido que no paraliza más que la superficie de la conciencia; un olvido de sabor muy intenso”. (98) Es decir, si bien no se olvida por completo del

asunto, sí ceden sus pensamientos el tiempo suficiente para permitirle disfrutar del momento presente.

Hablando en términos de una confesión, la negación que el personaje de Santiago lleva a cabo de manera sistemática durante años de pensamientos y evocaciones pertenecientes a su vida interior que sólo consiguen inquietarlo y desestabilizarlo, corresponde a lo que María Zambrano designa como huida de sí.

2. Búsqueda de sostén

Luego de un par de años de luchar contra una serie de recuerdos y pensamientos, al protagonista de *La sinrazón* no le queda más remedio que enfrentarlos e indagar en ellos para comprenderlos. A diferencia de la etapa de huida en la que Santiago no logra identificar aquéllo que lo inquieta, durante esta etapa de búsqueda de sostén admite la existencia de una vida interior que permanece sumida en la oscuridad de lo que no ha sido expresado y que es conformada por pensamientos relativos al origen y al vínculo que mantienen entre sí ciertos acontecimientos pasados de su vida.

Precisamente rememorando, Santiago advierte que hay un par de hechos que a pesar de haber sucedido tiempo atrás, tiene la sensación de que aún no han concluido, muy por el contrario, intuye que el sentido de los mismos aún está por ser develado. El primer ejemplo es el caso del ave guadaña que Quitina y Santiago observan en una playa de Río de Janeiro, días después de su boda.

—Ese bicho es siniestro.

Y yo comprendí que quería decir agorero, pero evitaba formular el temor o el presentimiento que aquella tarde de cielo aplastante inspiraba. Pocré caricaturizar al pájaro, relacionándolo con brujas, pero Quitina dijo:

—No te preocupes; ya sé que por ahora no puede asustarme. Quiera Dios que no pase nada, pero pase lo que pase haré lo posible por no asustarme.

[...]

No sé por qué, los dos sabíamos que no lo olvidaríamos nunca: es todo lo que puedo decir sobre el pájaro guadaña. (88)

En el segundo ejemplo Santiago evoca la imagen que cree que Puig pudo tener sobre él, misma que pudo influir en la decisión de no emplearlo como trabajador en las Murtas años atrás:

Ante mí [Puig] sentía que las cuentas no serían cabales, que había algo que él no acertaba a cotizar ni a meter en la caja fuerte, y ese algo era lo que venía a buscar yo.

Ya entrando en Juncal, me dí cuenta de la agitación en que estas ideas me habían puesto, como si el asunto estuviese aún pendiente, como si no fuese una cosa definitivamente hundida en el pasado y, lo que es más, probablemente quimérica. (98)

Lo que angustia a Santiago de los episodios del ave guadaña y de lo que considera la proyección de su deseo ante Puig, es que a pesar del tiempo que ha pasado desde que hicieron su aparición en su vida y en la de su esposa por primera vez, aún ignora qué representan estos augurios. No le queda más remedio que seguir viviendo hasta que llegue el momento adecuado de comprender el vínculo secreto que dichas señales tienen con sus vidas.

Durante la búsqueda de sostén, Santiago recuerda con frecuencia eventos pasados en los que suelen gravitar palabras proferidas y hechos acontecidos en un tiempo y en un lugar en los que su esposa Quitina no siempre figura porque entonces no era parte de su vida. Ejemplo de esto es la siguiente cita:

—¿Puedo decirle que me siento adúltero, que en vez de venir como otros días sin pensar más que en acogerme a su aura, a su contacto, venía reviviendo un diálogo que no había sido con ella? No, no podía decírselo ...

Le conté todo, como cuenta el que sabe que la verdad puede engañar. Le hablé del almacén, de una evocación que había surgido allí, de mi almuerzo en Las Heras, de mi dificultad al volver para revivir entrando en lo que sentí un día saliendo. Y todo ello como preámbulo a una verdadera confesión. Mientras le hablaba, pensaba: Voy a entrar en materia, voy a descubrirle algo. Pero no llegué a nada. (100)

La cita además de mostrar una de las evocaciones que asaltan de continuo a Santiago, muestra que es consciente de que al reservarse para sí asuntos de su vida interior, incurre en una forma de infidelidad debido a que cada vez que calla algo, hace crecer la reserva que atenta contra la confianza y la entrega entre él y Quitina.

En esta búsqueda de sostén, los pensamientos que había logrado acallar emergen con mayor fuerza que antes, motivo por el cual le resulta más difícil combatirlos. Un hecho ilustrativo es el pensamiento de haber interrumpido el vínculo entre Quitina y su madre: “Cuando esta cavilación se hizo demasiado asfixiante, la corté al ras diciendo: ¡Pero yo he jurado no pensar más en esta estupidez!... Sin embargo, pensé y repensé durante días y noches”. (108) Los esfuerzos por disuadir y alejar de sí éste y otros pensamientos inquietantes, lo llevan a entablar una agotadora lucha cotidiana pero al final termina siendo envuelto en su red.

Pensamientos como el mencionado, resultan imposibles de comunicar a Quitina porque no tiene la certeza de si el temor que infunden es sólo comprensible para su mente, pues si bien como sensación y pensamiento es muy real, al intentar expresarlos dejan de ser algo concreto y preciso

debido a que no hay nada en el mundo exterior que demuestre lo que la mente ha venido construyendo alrededor de un pensamiento. Santiago Hernández lo expresa del siguiente modo: “Dentro de mí mismo, puedo creer y descreer, porque las dos cosas son fenómenos que se alternan de continuo, pero si los mentase, me parecería destruir el uno con el otro. Creo, incluso, que me sería imposible llegar a formular completo ninguno de los dos: bastaría que empezase a dar vigencia a uno de ellos para que el otro subiera del fondo a cortarme la palabra”. (123)

La cita muestra la contradicción que habita de continuo en el personaje de Santiago a partir de una dualidad que combate en su interior, en este caso, relativo al creer y descreer; según el personaje, coexisten en él con relativa calma, pero al menor intento de expresar uno, el otro reclama su realidad correspondiente. En este sentido, Chacel hace visible la vena de la sinrazón de Santiago a partir del lenguaje, uno desde el que concede mayor importancia a términos o entidades abstractas que a las reales.

Otro componente que hace que las dimensiones de la vida secreta del protagonista vayan creciendo e impactando de manera negativa en su vínculo amoroso, son las mentiras que dice a su esposa sobre hechos triviales por no atreverse a expresar lo que pasa por su mente. Un episodio clave es la ocasión en que Santiago dirige sus pensamientos a imaginar la vida del señor Filippo, vecino desde ocho años atrás. Lo que debió ser una estancia corta en el despacho se prolonga un par de horas, situación que le impide cenar con su familia por lo que llama a Quitina para decirle que no llegará; ante la pregunta de si se queda porque está atendiendo a alguna persona, Santiago miente diciendo que llegó inoportunamente una persona y que continúa ahí.

La respuesta primero genera inquietud y enojo en Santiago debido a la confianza con que ella parece aceptar la mentira, pero luego de pensar detenidamente en las implicaciones de lo que respondió, descubre que su molestia proviene de la culpa que le genera haber dejado en las sombras

una parte de sí, mostrando en su lugar algo falso pero con la capacidad de adquirir vida por sí mismo: “Aquella mentira era una mole huera, que podría seguir hinchándose indefinidamente. ‘Aquí estuvieron’, al caer en el medio benigno, se hinchó llegando a convertirse en ‘Aquí están’. Un día más en el caldo de cultivo y alcanzaría a ‘Eran Fulano y Mengano’, sin que hubiera medio de impedir que llegase a ‘Vinieron a tal cosa’ y así sucesivamente”. (113)

Luego de reflexionar en sus actos, el protagonista descubre que entre él y su esposa no se efectúa por completo la entrega, acción esencial dentro de su concepción del amor, acto al que concibe como “un simple movimiento del ser, que es una emisión de voluntad, semejante al acto de asumir la vida, semejante al primer respiro de la voluntad ante el mandato de ser”. (117) La mentira constituye un punto de quiebre porque pone al descubierto la gran zona de reserva que hay en Santiago debido a que él ya no se da ni se muestra como es, no se ofrece completo a la mirada ni al contacto de Quitina sino que instaure barreras dejando oculta una parte de sí, aspectos que impiden la posesión a la que entiende: “como una consonancia en la materia, como una armonía, que no es adaptación ni costumbre, que no tiene nada de mecánico, que no es un automatismo porque tiene un sentido, porque es una pertenencia”. (117)

Eso que toma lugar en la vida interior de Santiago y que se desarrolla según una dinámica particular, no alcanza a ser inteligible del todo para él, motivo por el cual tampoco consigue expresarlo: “Todos los días pensaba contarle, en realidad no sabía qué. Porque no es que dudase qué era lo que debía decirle; es que al ir a decir dejaba de creer en lo que hasta ese momento había estado creyendo. Mi secreto trascendía del cofre donde estaba guardado, pero nada más entreabrir la tapa comprobaba el fondo vacío”. (104)

Cada vez que Santiago emerge de la cavidad a donde los pensamientos lo internan, lo hace en medio de agitación y confusión, estado que se agudiza conforme sus pensamientos se vuelven

divergentes por no poder hablar acerca de ellos. Lo que descubre de sí mismo desencadena en el personaje una profunda crisis. Llega al punto en el que entre más indaga en sí mismo, confirma que desciende hasta una zona desde la que es más difícil encontrarse nuevamente con Quitina, debido a que entre más profundo es su movimiento de inmersión, más difícil resulta de comunicar, así lo expresa el personaje: “Ahora ya no era dudosa, no podía establacer la menor comunicación entre esos dos compartimientos. En uno de los dos estaba Quitina, ¿qué me quedaba por hacer?; clausurar el otro, darle por no existido [...] Mis divagaciones habían bordeado muchas veces el secreto, por sus confines más lejanos, donde creía que Quitina podría entrar y siempre aquel ‘¿hasta dónde?’ me había detenido”. (105)

De acuerdo con Zambrano, la presencia del otro tiene una gran importancia para el ser humano, es lo distinto que viene a complementarlo: “Sin el otro se siente descarriado, de ahí su errar interminable y su incapacidad de verdadero movimiento”. (*Notas* 108) El hecho de no poder mostrarse ni expresarse, hace que Santiago se sienta incomunicado y distanciado de Quitina y, más aún, infiel por querer retornar a otro tiempo.

El sentir de Santiago cuando recién conoce a Quitina es que ella no aparece frente a él sino dentro de él, porque al verla fue como estar delante de algo propio; ella no es una novedad sino una eternidad (46). Además, Quitina toca la última verdad de su ser, en este sentido, el vínculo que hay entre ellos es uno profundo porque modifica por completo la vida interior y exterior de ambos (47). Llama la atención que Santiago no recuerde las conversaciones con Quitina, pero queda claro que ahí donde se encontraran, era como si estuvieran solos y desnudos ya que delante de ella era tal y como era delante de sí mismo (47).

De modo que la comunicación entre ellos no se reducía a palabras sino que estaban los gestos, las miradas y los silencios plenos de sentido, incluso dice Santiago que de haber intentado

decir algo, “no lograría más que un doble” (46), en cambio de la fusión entre él y Quitina, resultaba el silencio, uno donde los dos decían “a un tiempo lo mismo” (46). Santiago entiende al amor como una posesión y entrega pero sin reducirlas a la dimensión sexual sino como lo más parecido a lo que la vida tiene de eternidad ya que si bien “se inaugura en un momento dado, pero mientras está vivo no concibe fin ni fronteras”. (117)

A continuación se presenta una correspondencia entre Santiago y Quitina al interior de la cual existe una discordancia que muestra la naturaleza de ambos personajes. Con respecto a Santiago, si bien no es del todo comprensible eso que ha tomado lugar en él, es irreversible e impacta sobre su vida interior aunque de momento no en su vida exterior, ya que entre él y Quitina aún existe cierto grado de consonancia.

Dos días después de que Santiago regresa a casa proveniente de Juncal, Quitina le dice que deberían eliminar al señor Filippo, propuesta que coincide con la intención de Santiago, surgida dos noches previas, de volverlo blanco de su voluntad haciendo que deje de latir su corazón. Ambos piensan casi al mismo tiempo en el Sr. Filippo, más aún, los distintos pensamientos que tienen acerca de él, los sintetizan empleando la misma palabra: eliminar. El hecho de que Santiago y Quitina estén pensando en casi lo mismo sobre la misma persona, no es coincidencia sino resultado de la correspondencia entre sus pensamientos debido al entrañable y poderoso vínculo que los une.

Ahora bien, la discordancia que se cree encontrar al interior de esta concordancia es sutil pero significativa, pues tiene que ver con el sentido que cada uno atribuye a la palabra eliminar. Para Santiago el sentido es literal, se concentra en dirigir lo que considera un poder para hacer que se detenga el corazón del señor Filippo. De este modo, emerge su naturaleza, no una egoísta ni egocéntrica, sino la que se concentra con tanto empeño por comprender las cosas que su campo de

visión se reduce al ser que trata de comprender, perdiendo de vista todo aquello que lo rodea. Santiago se cree con la capacidad de ocasionar un mal a su vecino y está determinado a hacerlo sólo para obtener la prueba de que tiene un poder.

En cambio, el sentido que le atribuye el personaje de Quitina es metafórico, el de persuadirlo que se cambie de casa para que a la suya se muden Herminia y su hijo Miguel, quienes recién llegan de España. Quitina también ve al señor Filippo como un medio, pretende alejarlo para acercar a Herminia y a su familia. Pero detrás de esa eliminación del señor Filippo no está el interés propio de Quitina sino el cuidado que procura para Herminia y su hijo. La naturaleza de Quitina es la de siempre ver por los demás.

Santiago no puede evitar pensar que un bien para Herminia y su hijo es un perjuicio para el Sr. Filippo. Por otra parte, esta consonancia entre él y Quitina lo inquieta por varios días; se pregunta si ella concuerda con él hasta en el mal, pues la palabra que sintetizaba la idea de Quitina concide con la suya: “Toda aquella vida, observada desde nuestras ventanas, había estado presentándose a nuestra fantasía como algo que hay que eliminar. ¿Por qué? [...]”. (133) Al final, Santiago compra una casa nueva al Sr. Filippo, muy cerca de la anterior, y a la antigua casa se mudan Herminia y Miguel.

Durante este segundo momento, el sentir de Santiago lo confronta ante recuerdos y pensamientos específicos, y luego de internarse en ellos descubre que dicho sentir lleva implícito una acusación, la de una grave culpa. Es decir, es muy clara la sensación de que ha cometido una falta, no obstante, ignora qué ha hecho y cómo lo ha hecho. La función del sentir en Santiago es muy similar a la que Zambrano identifica cuando habla de los eventos que no forman parte de la memoria del individuo porque los ha dejado caer: “El sentir acusa la pérdida, la acción del sujeto de haberlo dejado perder [...] Sin esta acusación, el sentir que obliga al sujeto, porque le hace

patente su existir, la búsqueda en la memoria cesaría siempre [...] una acusación ambivalente y por ello irrechazable: de una parte, una exaltación de su ser a existir; de otra, la alusión a una responsabilidad, a una culpa inclusive”. (130-131)

No obstante, por más esfuerzos que el protagonista hace por identificar esa falta, esa culpa, no da con el suceso que la originó, situación que desencadena una profunda desesperación en él y, en su búsqueda de sostén, incluso acude con un franciscano con la intención de confesarse. Santiago se refiere a este encuentro del siguiente modo:

En un día de gran angustia, recurrí a un pobre franciscano, que se quedó estupefacto [...] y al fin, viendo que no lograba convencerme de que todo ello no era más que una aprensión enfermiza, me dijo:

–Bueno, en todo caso, arrepíentete.

–¿Cómo puedo arrepentirme si no sé si es cierto?

–Arrepíentete de tu intención.

–Pero si no sé si ha sido castigada o premiada.

–Arrepíentete igual.

–No puedo (125).

Desde la perspectiva del protagonista son afortunados quienes reconociendo el acto que los hizo errar, piden perdón y pueden arrepentirse. Santiago, en cambio, no puede acercarse al arrepentimiento porque no tiene conciencia de la falta que originó la acción errada, además tampoco sabe si la acción puede considerarse errada o no; y mientras no tenga conciencia de la falta, tampoco puede saber si se vincula con el bien o con el mal. Luego de recordar su encuentro con el franciscano, el protagonista advierte que este episodio tampoco es del conocimiento de Quitina. De este modo toma conciencia de que su vida secreta es más vasta de lo que cree y crece

proporcionalmente con aquellos aspectos de su vida interior que no consigue compartir con su esposa.

El caso de Santiago es paradigmático porque si bien en la etapa de huida primero lo asalta una sensación indeterminada, durante la etapa de búsqueda de sostén adquiere la forma de una culpa. La paradoja consiste en que si bien como sensación es muy clara, ignora de dónde proviene, con qué hecho se relaciona y el momento en que incurre en ella. Pero no por esto la angustia que genera disminuye sino todo lo contrario. A través de la confesión fallida de Santiago, Rosa Chacel muestra el esfuerzo titánico que realiza el sujeto por reconocer e identificar la acción y/o elección que lo conduce a incurrir en una seria falta; porque en el intento han sido muchos los hombres que se han perdido en y a sí mismos.

En sus reflexiones acerca de la confesión, Chacel sigue de cerca a San Agustín para quien no es sencillo entender el móvil que lleva a pecar. Para el santo, no es suficiente con referir el acto pecaminoso sino que se debe ahondar en la interioridad hasta confesar la causa que lo motiva, ejemplo de ello son los capítulos IV al IX del Libro II en los que indaga el motivo que lo lleva a robar las peras en su adolescencia: “Por eso, cuando en un delito se indaga por qué motivo se cometió, no le damos crédito si no se comprueba que esa causa pudo ser el apetito de alcanzar alguno de aquellos bienes que hemos denominado ínfimos, o el miedo a perderlos”. (184) Atendiendo a Chacel, generalmente se busca el pecado en un hecho individual o en un conjunto de ellos, acción inútil porque el pecado podrá manifestarse mediante un evento puntual pero no está en él; para encontrarlo hay que ir hasta el fondo del que surgen los conflictos.

Aunque Santiago intuye que algo ha cambiado en torno suyo, es incapaz de decir qué cosa ha cambiado ni en qué sentido lo ha hecho porque no es algo concreto e identificable sino que se trata de una sensación que no sabe de dónde proviene ni a qué dimensión de su ser se refiere: “En

todo lo dicho, sólo hay de cierto que algo ha incidido sobre mi vida: qué sea ello, no lo sé, y porque no lo sé no me atrevo a comunicarlo. Aquí es donde todo venía a parar”. (123)

Poco antes de que finalice la búsqueda de sostén, Santiago descubre la fuerza que vincula recuerdos y pensamientos que han estado gravitando en su mente en los últimos meses. Esta fuerza proviene de un poder que está convencido de que le ha sido concedido a manera de gracia y que se ha manifestado en momentos distintos pero en circunstancias semejantes. Antes de introducir el conflicto que lleva a Santiago a creer que tiene un poder, se presentarán los cuatro acontecimientos en los cuales el personaje identifica dicha fuerza.

Cabe destacar que el nombre genérico con el que Santiago designa a cada uno de los cuatro sucesos es el de “momento satánico” (74) debido a que es resultado de la materialización de la voluntad de Santiago y a que se trata de pensamientos sobre un deseo que se vuelve ejecutable y que, de acuerdo con el protagonista, comienza “cuando el hombre confunde su elección con su acción, cuando se cree a solas con su poder [...]”. (74) Hecho bastante significativo pues a pesar de atribuir su poder a la divinidad, en su interior no lo concibe como algo del todo bueno.

El primer momento satánico ocurre en la primavera de 1932 en Montevideo, a donde Santiago viajó para ver a Elfriede. Luego de un primer encuentro que no llega a concretarse, Elfriede aparece en la habitación de Santiago minutos antes de la segunda cita y se excusa por otro imprevisto, situación que genera en él una gran frustración y cólera. Ella, intimidada por la reacción de él, trata de suavizar el momento haciendo evoluciones de baile, pero Santiago no repara en ella hasta que se percata de que sangra de una herida en la ceja debido a un golpe que se da, hecho al cual responde Elfriede con la siguiente frase que él habrá de recordar en varias ocasiones futuras: “¡Hay que tener cuidado con tus intenciones”. (16)

Lo que llama la atención de ese hecho a Santiago, es tanto la mirada que nunca antes le había dirigido Elfriede “como si me mirase desde antes, o *por* antes”, como la frase que pronuncia pero que Santiago no comprende del todo. Dice extrañado que es como si ella atribuyera a sus intenciones ese accidente y al recordar su estado anímico expresa: “momentos antes, una fuerza desmedida se había convulsionado en mi interior [...] no sé qué bestia negra, no sé qué pezuñas habían sacado chispas de mi último fondo. Me sentía tan culpable como si la hubiese pateado y eso me hacía sentir por ella un enorme respeto”. (16)

El segundo momento satánico ocurre cuando acude a la estacia de las Murtas buscando trabajo. En su viaje de ida y llegada disfruta del paisaje, de la decoración y de la atmósfera de la estancia; se ve a sí mismo trabajando en ese lugar y haciéndolo propio. Sin embargo, algo ve en él Puig, el dueño, que lo desaprueba; además, le reprocha que no va paso a paso hasta su objetivo, que no camina por el camino trillado, motivo por el cual no le da trabajo. Santiago se marcha con una gran frustración y de regreso observa lo que había mirado con la esperanza de que pudiera participar de él, pero siente que le han arrebatado esa posibilidad.

Esa tarde no alcanza a tomar el tren que lo llevaría de regreso a Buenos Aires, por lo que se ve obligado a regresar a las Murtas y pasar ahí la noche. Santiago toma este percance como una oportunidad para convencer a Puig de que puede ser confiable y que debiera ser contratado. Por su parte, Puig lo reta a poner un disco de música seria; para su sorpresa, la elección es de su agrado por lo que responde a Santiago que tiene un pacto con el diablo. Santiago vincula la melodía con el principio de la vida, pero Puig le reprocha que no sabe nada del principio, ya que éste consiste en que no se sabe por dónde empezar. Santiago precisa que él sabe qué quiere pero no puede empezar. Puig afirma que así se empieza: “Hay que pasarse mucho tiempo sin poder, para saber lo que vale”. (40) La anterior será la última frase importante que Puig refiera a Santiago. Después

se dan las buenas noches, se despiden y nunca más vuelve a ver a Puig, ya que esa misma madrugada muere.

Tiempo después, Santiago dirá: “La repercusión del golpe a lo largo de aquel inusitado miembro de mi voluntad, conmovió toda su organización, hizo que todo su ramaje se estremeciese y que se despertasen los ecos de antiguas convulsiones. Todo pasó como una ráfaga ante mi mente [...] Elfriede y Puig convertidos en polos o vértices de violencia”. (61) En la cita, Santiago atribuye la muerte de Puig a su voluntad, una que es receptáculo de un don, aún no sabe si divino o maléfico, pero que en cualquier caso es uno que trasciende los límites humanos. Ante el sueño frustrado de participar de la estancia y de un estilo de vida debido a que Puig le niega el trabajo, convierte a éste en el blanco de su enojo y frustración, motivo por el cual ese don se manifiesta quitando a quien se interpone en el camino de Santiago.

El tercer momento satánico tiene lugar la noche en que Quitina llama a Santiago para contarle que su madre la retiene contra su voluntad en el hotel Plaza hasta la hora en que sale su vuelo a Nueva York, de donde partirá hacia Cuba para reunirse con su padre. En la habitación de Santiago hay una mosca que va y viene, él la espanta, intenta darle varias veces un manotazo pero no lo consigue. Se siente preso de los giros que realiza la mosca, mismos que impiden que se concentre lo suficiente para idear un plan que impida a Quitina abordar el avión. Luego de que la mosca le pasa rozando la cara, Santiago molesto piensa que ojalá se metiera adentro de la lámpara y no saliera más cuando: “ascendió, en espiral, y se metió entre el vidrio y las lámparas. Vibró durante un par de segundos, produciendo un ruido como si hubiese caído en la sartén y quedó aniquilada”. (60)

Santiago queda asombrado, pues es consciente de que apenas termina de formular el pensamiento de que la mosca entrara en la lámpara y muriera, ella ingresa al centro luminoso

donde encontrará la muerte. Acontecimiento del que Santiago se siente responsable: “lo justo es decir que vi y sentí que lo había hecho yo [...] formulé mi intención de destruir a la mosca y, con aquella intención como instrumento, la destruí [...] Al formular mi deseo de verla aniquilada, no intenté darle con el pesado instrumento de mi mano: polaricé en ella mi intención y la conduje, sin romper la espiral de su vuelo, hasta el cristal”. (60)

Luego del suceso de la mosca, “durante unos minutos consideré el poder que estaba en mí, que había vivido en mi misma vida, sin advertirlo yo”. (61) Desde la perspectiva de Santiago, el hecho de elegir es suficiente poder y la mosca apareció para que él eligiera; precisa que, si bien Elfriede sintió que él había tenido algo que ver con su herida, eso sólo había sido “una llamarada de ira”. (74) Compara su expresión de triunfo cuando la mosca cae muerta con la del personaje bíblico de Déborah, una que de no ser aprobada, no estaría consignada en las escrituras. Las interminables dudas en Santiago comenzarán a partir de este momento: “Y bien, ¿podía creer que lo que había secundado mi ira no fuese una intervención satánica? Mi ira, entonces, ¿habría clamado al cielo o al infierno? ¿Puede la ira clamar al cielo? ¿o es que no había sido ira?...”. (74)

Previo al cuarto momento satánico, el amor de Santiago y Quitina se ve amenazado con la separación que les impone Hortensia. Buscando defenderlo, Santiago intenta hablar con Hortensia para persuadirla de no enviar a Cuba a Quitina, pero fracasa en su intento. Entonces Santiago se afirma con todo su ser en su voluntad de amor hasta sentir que llega más allá de sus límites, más allá de lo humano y se encuentra con algo absoluto. Luego de esta conmocionante experiencia, se entera de dos cosas: que Hortensia ha perdido la vida en un accidente y que Quitina viaja de regreso a Buenos Aires; con la muerte de Hortensia, desaparece la voluntad que mantenía alejados a Santiago y a Quitina, así lo refiere él: “Se ha roto el conjuro, la amenaza que nos emplazaba se ha disipado totalmente [...]”. (72)

A medida que Santiago se interna en sus pensamientos, comprende el vínculo entre la herida que se hace Elfriede en la frente en Uruguay, las muertes de Puig y de Hortensia, y la aniquilación de una mosca: la existencia de una fuerza que provocó que hayan pasado del modo en que ocurrieron. Comprende que el origen de dicha fuerza es un poder que le fue concedido por la divinidad luego de haberse afirmado en su voluntad de amor y de haber trascendido los límites humanos. “Ante la amenaza de lo imposible, de la derrota, de la decepción, mi voluntad –voluntad de amor– había crecido, se había afirmado en su infinitud y esa firmeza la había llevado hasta la posibilidad, hasta el poder. Pero [...] hubo que volver a la realidad porque el objeto amado está ahí y hay que vivir para él; entonces, fue preciso descreer, borrar el contacto”. (121) En la cita incluso menciona el motivo por el que pone en duda dicho poder: porque lo lleva más allá de sí, mientras que el amor que lo engrendra, aquel hacia Quitina, está comprendido dentro de las fronteras humanas.

Después de una serie de imágenes que condensan los momentos satánicos (la mosca, Puig, Elfriede y, aunque no la menciona, también Hortensia) Santiago arriba a una verdad: lo que tiene y ha logrado, todo proviene de un oscuro origen como si tuvieran una mácula en su interior, o como si estuvieran contagiados de un mal:

Todo ello era mil veces más verdad que el resto del universo: era la Verdad, sellada.

Y después de un largo vano de perplejidad pude decirme: todo ello sucedió en tres chispazos. Los años de días y horas consecuentes, tranquilos dentro de la lógica, ¿cómo pudieron transcurrir ajenos a todo ese delirio? Las cosas logradas, la vida real, llena de hechos concretos, todos claros, ordenados, ¿cómo no dejaban traslucir el oscuro origen de que procedían?... (120)

Luego de que el personaje Santiago vincula los cuatro acontecimientos con un poder concedido, lo siguiente es encontrar pruebas que demuestren que su creencia y su sentir son acertados. El momento en que considera buscar evidencias de su poder es tan determinante y decisivo en su persona y en su vida, que se refiere a él como una encrucijada a la que llega por vía del amor y en la que visualiza dos opciones: buscar pruebas de que tiene el poder de deshacerse de aquello que se interpone entre él y su querer, o bien, limitarse a creer en dicho poder.

En este sentido, hay dos dilemas que se debaten al interior de la encrucijada amorosa. El primero consiste en confesar su vida interior a Quitina; de hacerlo, Santiago sabe que una vez enterada de todo lo que pasa por su cabeza, se angustiará por él y con él; o peor aún, puede ser que no le confiera la misma importancia que tiene para él. Santiago es consciente de que la confesión puede ser algo benéfico, o por el contrario, algo perjudicial. Pues si bien es la única vía para unificar su vida interior mediante el restablecimiento de la entrega y posesión con Quitina, también es conciente de que la confesión puede mostrar el punto en el que ninguno de los dos coincide: “Entonces, la comunión sólo se puede reeefctuar sobre la confesión. El caudal de mi reserva que se ha hecho divergente durante tanto tiempo, tendría que volver al cauce total y entonces... entonces está el terror de que la comunión no pueda efectuarse”. (117)

El segundo dilema amoroso también consiste en una confesión, pero no para Quitina sino para sí mismo. Mediante esa confesión espera lograr hacer “que lo que está encima, quede delante” (9) de él. El dilema amoroso que representa Chacel a partir de su personaje Santiago plantea la pregunta de cómo unificar vida interior y vida exterior, o lo que es lo mismo, cómo unificar la vida amorosa y la vida religiosa. Para entender el modo en que la encrucijada parte del amor pero termina afectando a la dimensión religiosa, es clave un segundo elemento en la concepción del amor por parte del protagonista.

Santiago concibe al amor como un mismo movimiento con el de la fe, de manera que una encrucijada en la vida amorosa conlleva otra en la vida religiosa. El punto en que la dimensión religiosa entra en conflicto es después de la experiencia de Santiago con el absoluto y la divinidad, cuando para sí mismo concibe la muerte de Hortensia como la respuesta a una súplica hecha en una situación desesperada: “Había habido la intervención del azar. Y el azar tiene la particularidad de que cuando se nos hace presente, dejamos de creer en él como tal azar ... entonces es una respuesta congruente con nuestra demanda”. (72) En este sentido, la muerte de Hortensia es resultado de un poder que le ha sido otorgado por la divinidad luego de que se dirige a ésta pidiendo algo que excede sus fuerzas, su voluntad y su condición humana.

El primer dilema de esta encrucijada religiosa consiste en olvidar la creencia de que le ha sido conferido un poder capaz de vencer los obstáculos que se interponen entre él y sus deseos. Decisión cuyas implicaciones consisten en convencerse de que la muerte de Hortensia fue un terrible accidente y una lamentable coincidencia; sin embargo, renunciar a su poder, significa renunciar a la proximidad con la divinidad. El segundo dilema dentro de este conflicto religioso es el de afirmar su poder, uno vinculado con la muerte de Hortensia y con el regreso de Quitina, es decir, con lo que es su vida tal como la concibe y la vive. Así mismo, es afirmar su contacto con la divinidad. La acción a realizar en este sentido es la búsqueda de pruebas que demuestren la existencia de dicho poder. “Sí, no temo la comprobación: cuando sepa que tengo un poder seré capaz de inmolarlo”. (125)

El aspecto fundamental que Rosa Chacel parece mostrar detrás de esta encrucijada es el cuestionamiento de si un individuo ordinario puede ser merecedor de la piedad de Dios, de si un simple mortal y pecador puede alcanzar la voluntad de Dios, cuestionamiento al que, de acuerdo

con Kierkegaard, el hombre moderno no consigue dar respuesta, más aún, para el cual no puede concebir respuesta alguna, así lo expresa Kierkegaard:

ese hombre está en presencia de Dios, puede hablar con Dios cuando quiere, con la seguridad de ser escuchado siempre que hable, ¡y es a él a quien se ofrece vivir en la intimidad de Dios! Incluso más aún [...] es ese Dios de sufrimiento quien casi le ruega y le suplica que quiera aceptar ese socorro, ¡que es una ofrenda! En verdad si algo existe en el mundo capaz de hacer perder la razón, ¿no es eso precisamente?
(*Tratado* 118-119)

La conclusión a la que llega el personaje de Santiago también es doble: quiere saber pero no puede confesar ante Quitina. Entonces toma una decisión que lo lleva a cruzar el umbral de la encrucijada. En el ámbito amoroso inicia la tan buscada confesión desde la escritura, el fin es encontrar las causas y consecuencias de aquello que lo inquieta, para así tranquilizar su conciencia, detener los pensamientos recurrentes, así como unificar su vida interior mediante la correspondencia y entrega del amor. Con respecto al dilema religioso, Santiago se someterá a una prueba para comprobar si le ha sido concedido un poder. (126)

Santiago emprende la búsqueda de pruebas que demuestren la existencia de un poder en él, confiando en que es impulsado por una voluntad que además de nunca entrar en conflicto, es guiada por el amor. Es decir, cree que no habrá consecuencias y que todo seguirá igual en su persona y en su relación con Quitina.

Luego de la confesión fallida con el franciscano decide iniciar la escritura confesional en unos cuadernos a fin de expresar lo silenciado, la culpa y al mismo tiempo comprender lo que la ha motivado, así lo expresa el protagonista: “Unas memorias se escriben para recordar algo y yo esto no lo he empezado para recordar sino para comprender algo”. (77) Cita en la que indica el

propósito de su escritura así como la naturaleza de la misma, que si bien se asemeja a las memorias, por su finalidad en realidad no lo son.

3. Confesión

En *La sinrazón*, la orientación a la confesión es paulatina y surge como último recurso luego del fracaso de otras vías a las que Chacel enfrenta a su protagonista. Cabe precisar que la escritura de Santiago tampoco fructifica al primer intento. La primera vez escribe por varias horas sin interrupción en una especie de frenesí, pero cuando da lectura a lo consignado encuentra que sólo son teorías vagas y reflexiones incomprensibles, motivo por el cual destruye el relato arrojándolo al fuego. Este hecho fue decisivo para que en su segundo intento planeara mejor su escritura, decidiéndose “por el relato escueto” (9) y por la narración puntual de hechos.

La confesión es el momento en el que propiamente se habla de la falta, del pecado cometido. En *La sinrazón*, Chacel muestra a partir de la experiencia del protagonista que hablar del pecado es más complejo de lo que parece porque éste suele esconderse, ocultarse en el ser, donde parece fusionarse con lo más esencial del individuo. Consideración que San Agustín hace entre los años 397 al 400: “Estrecha es la casa de mi alma para que vengas a ella: ensánchala tú. Está en ruinas: repárala. Tiene cosas que ofenden a tu mirada: lo confieso y lo sé. Pero, ¿quién la limpiará? ¿O a quién fuera de ti clamaré: De mis pecados ocultos límpiame, Señor, y de los ajenos perdona a tu siervo?”. (149-150)

Con respecto a las faltas cometidas, San Agustín sostiene que no se aman las faltas en sí mismas sino el motivo que lleva a cometerlas, no obstante, es precisamente el motivo lo que no es evidente ni se ve a simple vista, sino que hay que indagar en el interior del individuo para conocerlo. Siendo esto lo que hace San Agustín cuando refiere el robo de unas peras que hizo a sus dieciséis años. “Diga a ti ahora este mismo corazón qué buscaba allí para ser malo de balde,

sin que hubiera causa alguna de mi maldad, a no ser la maldad misma. Fea era, pero la amé. Amé perecer, amé mi defecto [...]”. (182) A lo largo de los capítulos que conforman el Libro II indaga cada vez más en los motivos por los que comete el robo de las peras. Así lo expresa el filósofo: “Y ahora, Señor Dios mío, yo me pregunto: qué me deleitaría en verdad en aquel hurto, y observo que no hay en él hermosura, no ya como la que hay en la equidad y en la prudencia [...]”. (185)

Entendida como sacramento, la confesión tiene como finalidad redimir al individuo del pecado previa verbalización de la falta cometida. El arrepentimiento y realización de la penitencia impuesta contribuyen al perdón de las culpas. Pero en el caso de esta confesión literaria es distinto porque el pecado se le escabulle y con él la posibilidad del perdón que pueda liberarlo de la angustia que genera haber pecado.

Atendiendo a Chacel, aquello que obliga al individuo a hacer su confesión es la necesidad de liberarse de la angustia que le genera un conflicto mismo que, a pesar de estar en él, no lo comprende. “El hombre se confiesa cuando el gran peso de que quiere descargarse no es un acto cometido, ni siquiera un número considerable de actos, sino un conflicto persistente que los determinó todos; un misterio que ni él mismo comprende y que acaso sólo confiesa con el fin de oírlo relatado, para comprenderlo”. (*La confesión* 49)

Mediante el relato retrospectivo, Santiago espera ver los hechos vividos y encontrar en ellos la clave que le permita comprender su momento presente. En *Notas a un método*, Zambrano considera que el vivir es ciego porque ignora de dónde parte y hacia dónde va; para ver es preciso reconstruir lo vivido a través de la memoria. Una vez que se consigue ver lo vivido, se comprende mejor, tanto el individuo que rememora, como el hecho rememorado y su vínculo con el presente e incluso con el futuro, Zambrano lo dice del siguiente modo: “El movimiento propio del vivir personal, único que puede llegar a sernos relativamente diáfano, es el de avanzar a ciegas primero

y haber de retroceder después en busca del punto de partida [...] Ver entre el asalto de los sentimientos, de las percepciones, más intensas y más nítidas también que cuando surgieron”. (123)

Con respecto al relato que Santiago está empezando, expresa: “Y si emprendo este relato no es para descargar de su peso sino para que lo que está encima quede delante de mí”. (9) A medida que avanza en su escritura y en la relectura de la misma, adquiere una perspectiva distinta de los sucesos que lo agobian emocional y existencialmente gracias al singular movimiento que atribuye a la confesión y que consiste en ver los eventos desde un ángulo diferente al habitual gracias a la escritura.

De este modo, no es casual que el relato de Santiago sea uno retrospectivo, antes bien es absolutamente necesario configurarlo de este modo a fin de lograr, en primer lugar, ver en su conjunto una acción específica, estableciendo de qué manera se relaciona consigo mismo a nivel interior y exterior. En segundo lugar, comprender para posteriormente identificar el pecado. Ahora bien, el acto de recordar es para Zambrano un desnacerse ya que el individuo vuelve atrás “para ir a recoger lo que nació en él y en torno suyo y, viéndolo, devolverlo, si le es posible, a la nada, o para rescatarlo de su oscuridad inicial y prestarle ocasión de que renazca, para que nazca de otro modo ya en el campo de la visión”. (124) La “«causa movens» del recordar” (123) es la búsqueda del punto de partida, y el inicio del relato que conforma a *La sinrazón*, según el protagonista, es Elfriede, tema que se recuperará más adelante.

Desde el primer cuaderno, el protagonista deja en claro que su intención no es narrar hechos anecdóticos, sino indagar en las experiencias decisivas que hay tras dichos hechos. Santiago da comienzo a su escritura esperando tomar conciencia y liberarse de los acontecimientos que todos,

incluyendo Quitina, ignoran y a los que Santiago se refiere como la “vida secreta”, así lo expresa él:

He empezado estas páginas para estudiar una parte de mi vida que sin ellas quedaría informada, una serie de acontecimientos interiores, los más dramáticos y asfixiantes que he vivido, pero de los que sé muy bien que si no los hiciera constar aquí, podría llegar un día en que no sólo no creyese haberlos vivido sino que no admitiera ni haberlos pensado. Los hago constar antes de juzgarlos. No sé si los encontraré después execrables, sublimes o imbéciles, pero sé que cuando dentro de unos años lea estas páginas, no podré dudar que ocuparon mi mente el tiempo necesario para escribirlas. (145)

Durante las etapas previas, Santiago constantemente rememora distintos acontecimientos por lo que tiene la intuición, más que la certeza, de que a donde tiene que dirigir su mirada es hacia su pasado a fin de ver, en el sentido en que Zambrano entiende esta acción, para rescatar ciertos actos de lo distante e incomprensido, así como para permitirles terminar de nacer en otra circunstancia y de otra manera. De este modo, en el espacio textual de la escritura es donde Santiago consigue entender y hacer que terminen de nacer lo que él designa como “eventos sísmicos” y dramáticos, mismos que están detrás de lo anecdótico y que se relacionan con su sentir y con sus pensamientos del momento presente. En la etapa de confesión, la escritura es para Santiago la vía para conceder un nivel de realidad a todo un territorio interior que había permanecido oculto hasta el momento.

3.1 El tío Andrés y Damián

Como se decía en el capítulo III, el relato está estructurado en dos partes. En la primera parte, Santiago hace el relato de lo referido hasta ahora y de dos acontecimientos más: la muerte del tío Andrés y el suicidio de Damián, esposo de Herminia. Lo narrado acerca de la muerte de su tío es

muy breve, no obstante, es importante porque le descubre dos cosas que inciden en su vida interior: una está relacionada con la culpa y la otra con el poder, ambas piezas fundamentales en el conflicto amoroso y religioso de Santiago.

Acerca de la culpa, siente que tiene una deuda sin pagar, lo que significa que era culpable y que sigue siéndolo, no importa que no sepa cuál es el error ni contra qué atenta. Con respecto al poder, siente que ha fallado lo que significa que, de tener uno, es limitado; hecho que lo lleva a preguntarse si su querer también es susceptible de fallar. No hay que olvidar que la dimensión del amor lo lleva hasta el poder y que corre paralela a éste. Con la muerte del tío Andrés, el látigo de una culpa no visible flagela con mayor intensidad a Santiago.

Con respecto al suicidio de Damián, esposo de Herminia, tiene un profundo impacto en Santiago. Si bien en su vida exterior sigue tratando de ser funcional, de atender las necesidades de su familia y de ser sensible ante la situación de Herminia y Miguel. Su vida interior, en cambio, se trastoca por completo debido a que la colisión impacta directamente sobre su ser, produciendo un choque ontológico: “fue una verdadera huella lo que me dejaron los efectos del choque, un rastro material, patente. No di un viraje ni cambié el orden de mis ideas: en mí mismo, en mi propio ser ocurrió un fenómeno que reclamó mi atención”. (156)

Desde su llegada a Buenos Aires, Damián, coronel de artillería durante la guerra civil española, lleva una vida carente de sentido. A partir de breves conversaciones que tuvo acerca de la guerra civil con Santiago y otros allegados, queda claro que ésta afectó hondamente a Damián. Cabe precisar que el grado de horror, absurdo e incomprensibilidad que tuvo la guerra presentó variaciones según la cercanía con la que se vivió. La guerra fuera de España podía adquirir un rostro desgarrador pero comprensible gracias a variadas técnicas (sinécdoque, metáfora, símil, anáfora, etc.) empleadas en la construcción de imágenes tanto visuales (cine, artes plásticas) como escritas

(reportajes, testimonios, etc.). O bien, adquiriría un rostro apenas comprensible si se vivía desde el interior de España.

Por el contrario, el rostro de la guerra vivenciada desde la guerra misma por sus combatientes, consiste en una imagen dislocada de algo que difícilmente podía tratarse de algo humano, además, lo que de comprensible podía haber en ella, se escapaba por completo. Damián representa a aquellos hombres que luego de la llegada del dictador, no tienen motivos para quedarse en España y por ello emigran a otro país. A esos otros países llegaban sin una orientación vital ni un sentido de pertenencia, lo único que habitaba en esa vida era la desesperación en la que: “el morir se transforma continuamente en vivir”. (Kierkegaard *Tratado* 28) Durante la guerra, Damián vivió un absurdo incomprensible y con la pérdida de la misma se intensifica hasta convertirse en un sinsentido, todo lo cual le ocasionó una honda angustia y desesperación.

De acuerdo con Kierkegaard es propio del hombre cristiano conocer y padecer de la enfermedad mortal una que no es de padecimientos físicos ni es muerte. Kierkegaard identifica la desesperación con la enfermedad mortal, una cuyo padecer puede ser ventaja o defecto, y cuando es esto último, “no sólo es la peor de las miserias, sino, también, nuestra perdición”. (23) Siendo más precisos con respecto a lo que ocasiona esta enfermedad mortal que es la desesperación, consiste en un “suplicio contradictorio” que es “morir eternamente, morir sin poder morir sin embargo, morir la muerte”. (28)

Por la actitud del cuerpo sobre la cama, Santiago se pregunta si cuando Damián estuvo a solas consigo mismo “¿no había podido alcanzarse con su pura intención, había tenido que emplear para matarse una mano a la que iba a hacer morir?...”. (160) Es decir, el último acto de voluntad que Damián realiza lo dirige para acabar consigo mismo jalando el gatillo del revolver. Aparte de

esto, Santiago infiere que Damián no consiguió llegar al punto de comprensión total y de visión absoluta.

Luego de recordar algunas de las últimas conversaciones que tuvo con él, Santiago descubre la pugna de una dualidad al interior de Damián: la del coronel, por una parte, y la del *croupier*, por otra. Lo que significa que “el hombre que daba las voces de mando era el que estaba loco dentro de él, el hombre que era todo voluntad era el que vivía sin reposo dentro del hombre material, que parecía sereno”. (159) Esa pugna incrementa la desesperación en él y finalmente acciona un desdoblamiento que será el que ponga fin a su vida: “el hombre que mandaba, daba la voz de ¡Fuego! para destruir al hombre material, pero el brazo que se levantaba apuntando a la sien no era el del hombre que mandaba: era un brazo material, que salía de la actitud de ¡Firmes!, para cumplir la orden y que era substituido en su lugar junto al cuerpo por un brazo de pura intención, que permanecería allí rígido, hasta que todo estuviese cumplido”. (159)

Aspecto que remite a lo que Kierkegaard expresa acerca de la enfermedad mortal, es decir, de la desesperación: “Más que cualquier otro mal, se ataca aquí a la parte más noble del ser [...]”. (31) De aquí que Santiago diga que a pesar de lo que la nota de suicidio dice: “Marcho por mi propia voluntad” (158), en realidad la expresión corporal y facial de Damián prueban lo contrario, que su muerte no es aquella que da paso a la vida sino que es el fin de su vida y de su espíritu; consiste en “un mal que termina en la muerte, sin nada más después de ella” (Kierkegaard 27), ya que “Damián no creía en su eternidad” (Chacel 159) pues de haberlo hecho, no habría intentado acabar consigo mismo.

Luego de que Santiago interioriza en la experiencia de Damián, una habitada por la angustia y la desesperación, advierte que a Damián: “le quedaba [...] un cansancio, un escepticismo ante toda respuesta, un deseo de huir hacia una especie de demencia interior, en la que la libertad

del desorden suplía al reposo”. (139) A partir de la anterior reconstrucción que hace Santiago, cree comprender lo que hay detrás del suicidio de Damián y ver su desesperación por destruirse “y esta impotencia misma es una segunda forma de destrucción de sí misma, en la cual la desesperación no logra por segunda vez su finalidad, la destrucción del yo [...]” (Kierkegaard 28).

En la reconstrucción de lo que pudo ser del proceso interior de las últimas horas con vida de Damián (161), Santiago encuentra la oportunidad para alcanzar la comprensión absoluta, pieza clave de su conflicto religioso. Santiago lo expresa a modo de metáfora: logra recorrer las vueltas del nudo hasta llegar al otro extremo del hilo sin llegar a desatarlo; es decir, comprende y logra dar expresión a la última decisión detrás del conflicto moral y psicológico de Damián.

Retomando el tema del impacto que genera en Santiago el suicidio de Damián, las inferencias que hace sobre el estado de ánimo y espíritu de éste no son meras ideas o palabras sino la recreación de la experiencia de Damián; es decir, Santiago vive un proceso de vacío, desesperanza y muerte idéntico a la experiencia interior de Damián. De hecho, entre más comprende el estado desde el cual había brotado el enojo, la derrota, la incompreensión y el desarraigo en Damián es decir, “el proceso óntico” (162) desde el cual todo lo anterior surgía, más se apodera de Santiago y se extiende hasta rebasar su mente al grado de sentir que amenaza con invadir toda su persona por completo. Luego de recrear el proceso de Damián, Santiago concluye que tal vez ya no sea apto para la vida pues siente que su cuerpo ha quedado más dañado y afectado de lo que lo está su voluntad.

El cierre de la primera parte de la novela, misma que marca la interrupción del relato confesional, tiene que ver con el efecto que las cavilaciones sobre la muerte de Damián produce en Santiago y que impactará sobre su vida exterior, es decir, en su relación con Quitina. Para salir del estado de gran conmoción en el que Santiago llega a su casa por la madrugada, se da un baño

de agua caliente, ya que el frío que llegó a sentir en la recámara de Damián entumece todo su cuerpo.

Se encuentra en la tina de baño cuando advierte que Quitina está en la entrada del baño mirándolo con extrañeza, como buscando en su rostro una explicación, pero en realidad no dice nada, silencio que no sólo advierte Santiago, sino que incluso entiende, así lo dice Santiago: “Si Quitina hubiera entrado en el cuarto y me hubiera dicho: ‘Qué haces?’, lo probable es que yo le hubiera respondido: ‘Tengo frío; cuánto siento haberte despertado’. Pero no dijimos nada”. (164) Durante el tiempo en que Quitina ayuda a Santiago a secar sus pies y salir de la tina, no hay intercambio de palabras entre ellos, pero la intención de ella parece ser muy clara, pues no le cabe la menor duda a Santiago de que lo que dice desde el fondo de ese silencio es:

Al mirarme, esperando que yo levantase el pie, había dicho ‘¡Vamos!...’ con una mirada implorante, pero como sólo pueden implorar los fuertes. Había dicho: ‘¡Vamos!...’ y quería decir: Sigamos, puedo ir contigo a donde sea...

Pero ella, ¿qué sabía?, nada en concreto; solamente afirmaba que podía ir, que podía secar o curar el pie que tenía entre las manos aunque estuviese atacado de un morbo infernal. (164-165)

Cuando se trata de ver lo que Quitina es capaz saber, entender y hacer, Santiago se ciega. No se da cuenta de que ella casi siempre sabe cuando algo perturba su vida interior. Quitina es capaz de seguir a Santiago porque confía en él, pero también porque confía plenamente en su propia capacidad y fuerza. Mientras que Santiago parece incapaz de decidir nada, ni de realizar acción alguna sin antes comprobar el móvil o el propósito de la causa. Desde el punto de vista de Santiago, no responde a la invitación que le hace Quitina para no preocuparla en balde, pero en realidad la abandona, la deja a su propia merced, aunque él crea que la deja en un lugar seguro.

Lo que sucede detrás de esa interacción aparentemente ordinaria con Quitina es que Santiago está tomando una decisión que define el rumbo que tomará su relación con su esposa, es decir, en este momento comienza a gestarse algo que impactará en su vida exterior sin ser del todo consciente de las consecuencias de lo que ha iniciado. Los verdaderos dilemas que enfrenta Santiago se presentan en situaciones de la vida común porque en ellos se está jugando la vida en familia y su lazo profundo con Quitina. Pero su respuesta es hacer como si las cosas no tuvieran importancia y como si nada de lo que decide tuviera consecuencias.

3.2 Confesión entre Santiago y Quitina

La confesión entre Quitina y Santiago se consigna en la segunda parte de la novela, pero acontece poco tiempo antes de que retome su escritura. Santiago y Quitina conversan acerca de Herminia, a quien cuidan porque ha enfermado, cuando sin planearlo, la conversación lleva a Santiago a contar todo lo que por temor llevaba guardándose muchos años, así lo refiere el personaje: “no recuerdo las palabras, no podría transcribir las primeras frases porque fueron como un tanteo en la oscuridad, como un buscar la puerta de escape. Algo, desde mi último fondo, buscaba la salida hacia Quitina y le conté todo, todo”. (206)

Santiago es el primero en hablar y confiesa a Quitina los cuatro acontecimientos funestos a los que designa como momentos satánicos, en especial, el relativo a Hortensia. Cuando es el turno de Quitina, Santiago descubre que ella pasó por lo mismo, sólo que la magnitud de lo vivido había sido más intensa en ella pues mientras Santiago estaba en su cuarto en Juncal, Quitina estaba encerrada contra su voluntad en un cuarto de hotel; ambos vivían la misma desesperación e impotencia de no poder evitar la situación.

Cuando Quitina llega a Cuba, el tío intenta darle la noticia de que su madre ha muerto en un accidente pero ella lo interrumpe para preguntarle si su padre está por llegar, pues de ser así, no

le interesa seguir escuchándolo: “—Ah, bueno, —pensé, mientras le miraba de un modo desafiante— [...] lo demás me tiene sin cuidado. —Pero la cara de mi tío daba pánico y yo me aferraba a mi idea: No me importa, nada me importa nada”. (207) Para cuando el tío consigue darle la noticia, Quitina ya se había olvidado por completo de su madre, es decir, primero la mata simbólicamente ya que también la quería fuera de su vida, y luego se entera de su muerte física. En cuanto Quitina toma conciencia de esto, se siente miserable.

Mediante el movimiento recíproco de la confesión, Santiago confirma una antigua correspondencia entre él y Quitina, revelación vinculada con la vida interior. Lo interesante es que, luego de la confesión de Santiago, Quitina dice que ya sabía todo, no con los detalles brindados por él, pero ella era consciente de que eso mismo que había ocurrido en ella, también había ocurrido en él; de ahí que evitara hablar de su madre, pues la culpa no la dejaba hacerlo. Santiago, por el contrario, ignoraba que Quitina hubiera pasado por un proceso muy similar al suyo.

Desde el parecer de Santiago, la confesión mutua entre él y Quitina desintegra la barrera que se interponía entre los dos alejándolos a uno del otro. Incluso llega a pensar que gracias a esa vuelta que han dado al pasado, su presente tiene más solidez y su confianza se ha restablecido, Santiago lo expresa del siguiente modo: “Un secreto que había durado años, deshecho tan fácilmente como estalla una pompa [...] El presente se hacía torrencial por el deshielo de un cúmulo de pasado que afluía a él”. (211) Lo que de secreta había en la vida de Santiago, cuando se muestra ante Quitina pierde su poder amenazante.

Aunque Santiago se siente liberado de un gran peso que lo oprimía, también intuye que: “Lo inconfesable es que el pasado no pasa, que a causa del pasado el presente teme el futuro”. (232) Lo que significa que es más o menos consciente de que el asunto, su conflicto, no termina en esa confesión; sólo una parte de éste lo hace, mientras que otra parte ha puesto en marcha algo

que gravita en torno a sus vidas aunque no del todo comprensible aún: “No, no se acabó. En aquel mismo punto, empieza la metamorfosis hacia su aspecto futuro”. (239)

Si bien la confesión entre Santiago y Quitina ha venido a derribar la principal barrera en el conflicto de ambos: expresar la sensación de culpa que cada uno tiene respecto a la muerte de Hortensia. También ha quedado al descubierto que Santiago no conoce del todo a Quitina, lo que significa que no está tan unido ella como creía, descubrimiento que, tarde o temprano, traerá consigo motivos de reserva, de desconfianza y de sospecha; es decir, el final de un asunto es el inicio de uno nuevo.

3.3 Autoengaño

Santiago, siempre muy dispuesto a indagar en sí mismo así como en el reverso de los actos y de las palabras, se autoengaña respecto al motivo que lo lleva a dar continuidad a una escritura que llevaba seis años en el olvido. Dice haber retomado sus cuadernos porque se ha encontrado con Elfriede, pero inmediatamente después le resta importancia al asunto, incluso habla de eso como si se tratara de algo que debía pasar: reencontrarse en Buenos Aires con el amor de su juventud. “Lo más natural es empezar por el hecho que me ha traído a recordar este relato abandonado. El hecho no es importante, no, creo que no lo es. Si no tuviera estrecha relación con el principio de esta historia no le daría la menor importancia y, así y todo, me resisto a dársela”. (166)

La fuerte atracción que aún siente hacia Elfriede pone en duda lo que cree ser (cree vivir plenamente la vida presente en familia), así como el modo en que cree conducirse (lo guía el amor y su voluntad de amor no entra en conflicto). Sin embargo, por la noche, unas horas después del encuentro con Elfriede, Santiago desempolva sus cuadernos para tachar y borrar lo escrito hasta el momento, como si la idea de deshacer lo que de sí quedó expuesto en ellos, lo animará a volver a abrirlos.

No obstante, la verdadera necesidad se manifiesta en seguida y retoma con cierto frenesí la escritura sobre su vida. El relato progresivo del diario irá mostrando que cometió autoengaño, pues vuelve a abrir sus cuadernos no para deshacer ni rectificar lo escrito sino para dar continuidad a la escritura porque el conflicto y la crisis que le dieron origen, a pesar de los seis años transcurridos, continúan en él, de manera silenciosa pero latente. Y el evento quede algún modo pone al descubierto todo esto, es Elfriede.

Santiago no relata en su diario la enorme sorpresa que le produce encontrarse nuevamente con Elfriede, antes bien, se encarga de hacer que pase inadvertida. En cuanto la ve, se siente profundamente atraído hacia ella, al mismo tiempo que siente resurgir algo vital en él. Desde el comienzo de su escritura, Santiago aclara que lo que siente por Elfriede no es amor, no obstante, tocó la última verdad de su ser, por lo tanto, en su sentimiento por ella también hubo algo de absoluto. Y eso fue la carne, no entendida como un objeto a ser poseído sexualmente, sino como lo expresa Santiago: “En concreto, el contacto como contemplación [...] Había en ello algo de conocimiento. ¿En sentido bíblico? Sí, pero no sólo en ese sentido. Era la noción del cuerpo, el deslumbramiento del contacto. Era como si un cuerpo *viera* por primera vez otro cuerpo, la idea de un cuerpo, impresa, pero no en la piel, porque tenía espesor; impresa en la conciencia del tacto”. (124-125)

Cabe aclarar que cuando Santiago se encuentra con Elfriede en Buenos Aires, lleva diez años casado con Quitina, lo que en términos de Santiago significa que ha permanecido mucho tiempo en la comodidad de la cercanía, siendo que el amor “no puede permanecer por mucho tiempo replegado sobre su objeto porque la constante proximidad le atrofia [...]”. (121) Perspectiva sobre el amor muy semejante a la de Miguel de Unamuno en su ensayo *Del sentimiento trágico de la vida* (1976), así como a la que plantea Ortega y Gasset en *Estudios sobre el amor*, de modo que

es probable que Rosa Chacel haya configurado la concepción del amor en su protagonista sintetizando las ideas de estas dos grandes figuras de las letras y de la filosofía moderna española.

De acuerdo con Miguel de Unamuno, un amor dichoso es uno que ya se ha satisfecho, por lo tanto, ya no desea ni ama sino que permanece en la costumbre y acostumbrarse significa renunciar, o bien, conformarse: “Los satisfechos, los felices, no aman; aduérmense en la costumbre, rayana en el anonadamiento. Acostumbrarse es ya empezar a no ser”. (156) Esta concepción del amor tiene, a su vez, muchas similitudes con lo que Ortega y Gasset expresa acerca del enamoramiento, el cual no es “lujo de labor espiritual, enriquecimiento y acumulación” como lo creía Stendhal, sino “un estado de miseria mental en el que la vida de nuestra conciencia se estrecha, empobrece y paraliza”. (88) Tanto para el escritor como para el pensador, quienes realizan su amor se estancan en su vida porque en ese momento dejan de desear y de perseverar para alcanzar.

Luego del suicidio de Damián, la vida en común de Quitina y Santiago da un giro. Se mudan a unos departamentos cercanos a su despacho en Juncal, en Buenos Aires, abandonan el estilo de vida provinciano que habían adoptado por uno más citadino. Así lo expresa Santiago:

Se terminaron los fines de semana con sobremesas familiares, Quitina y Herminia iban de una casa a la otra a cualquier hora del día o salían juntas mientras yo trabajaba [...] Hubo grandes modificaciones en nuestro orden de vida. En las Murtas, el trabajo era loco; yo llegaba a la ciudad rendido, pero como no quería negarme a la vida de la ciudad –vida social, cadena de compromisos, como una corriente de aire entre dos puertas mal cerradas, que turba la quietud del ambiente– no tenía un momento de reposo. (170)

Como parte de la nueva rutina, Santiago y Quitina asistían al cine “casi a diario, a olvidar lo que pasaba” (168), refiriéndose concretamente a que veían películas de guerra para olvidar la guerra civil española, Santiago lo expresa así: “Unas razonables dosis de angustia, de muerte, de destrucción, bien amalgamadas con una porción de infamia o de heroísmo, como aglutinante. Duración, noventa minutos [...] En el intervalo, por supuesto, bombones helados [...]”. (168)

En lo que a la situación del trabajo en las Murtas se refiere, también cambia. Santiago decide invertir en plantíos de amapolas que exporta de China, pero la plantación fracasa y genera un déficit considerable, a lo que dice Santiago: “Y, he aquí una de las cosas de que no hablábamos, llegamos al mes de mayo disimulando la situación, hasta que llegó un momento en que fue necesario encararla [...]”. (181)

La imagen que Santiago tenía del campo “con su silencio y su verde húmedo, tan querido para mí, tan íntimo, tan próximo a mi secreto [...]” (169), luego de que se arruina la cosecha de amapolas, lo percibe diferente: “todo tenía una cara de reproche, una hostilidad dolorida, ante la que no encontraba excusas. El rastrojo que había quedado de la plantación le daba al campo el aspecto de estar en andrajos. Yo había visto otras veces los pastos secos, pero esto era diferente. Allí había ruinas, escombros de un proyecto”. (181)

Con respecto a lo que sucede a nivel vida interior, sólo expresa de manera explícita lo siguiente: “En el mundo pasaban cosas espantosas y nosotros, desde nuestra seguridad, hablábamos de ellas. También en nuestra vida pasaba algo, hubo algunos hechos importantes por entonces; lo único verdaderamente importante era lo que hablábamos y lo que callábamos de esos hechos”. (180) Una de esas cosas espantosas a la que se refiere, relativa a la vida exterior, es la guerra civil española. Mientras que de los hechos de la vida interior, lo importante no residía tanto en lo que acontecía, sino en lo que sobre ellos se conversaba, o bien, lo que de ellos no se decía.

De este modo, el reencuentro con Elfriede despierta la incandescencia de la llama del deseo en Santiago, elemento constitutivo de su ser, y siente que el presente tiene un rostro nuevo gracias a ella, quien vuelve a infundirle un hambre insaciable por la vida. Debido a un comentario del personaje Strugo en el que emplea la metáfora del fuego para referirse al modo de ser de Elfriede cuando la conoció en España, lleva a Santiago a convencerse de que la mejor parte de ella no logra ser vista porque permanece oculta en la sombra. Para Santiago, estar ante esta nueva Elfriede es como estar ante un misterio al que no se contenta con sólo ver; debe acercarse a él para descubrir lo que hay tras él. “La sorpresa es superficie, velo pintado, y yo no me conformo, tengo que traspasar el velo”. (167)

Elfriede es la novedad y al mismo tiempo el pasado, uno que si bien por mucho tiempo creyó cerrado y concluido, ahora que se reencuentran, Santiago cree que se extiende hasta confundirse con el presente. Este tema se desarrollará más adelante, pero antes de concluir este apartado debe puntualizarse que desde la primera conversación de Santiago con Elfriede en Buenos Aires, ya estaba siendo infiel, no tanto por desearla sino precisamente por ese regreso al pasado al que vuelve a entregarse con más gozo que nunca, en especial si se toma en cuenta que para Santiago “la infidelidad podía consistir en una vuelta al estado anterior”. (71)

Para Santiago, Elfriede está más relacionada con su pasado que con su presente, varias de las referencias temporales así lo demuestran, como la siguiente cita en la que se excusa consigo mismo por no haber contado a Quitina sobre el nuevo encuentro con Elfriede: “No he dicho nada a Quitina, pero no por ocultárselo, sería imposible aunque quisiera, y además no hay por qué. No se lo he dicho porque al llegar no podía hablar de ello: habría sido interrumpir mis pensamientos, dar vigencia al hecho dentro de los límites de su presente, y cuando llegué a casa yo ya había pasado esos límites”. (167)

Es decir, cuando Santiago habla para sí mismo en sus pensamientos, Elfriede forma parte de su pasado, no obstante, sabe perfectamente que de hablar con Quitina acerca de Elfriede debe tener en claro la diferencia entre lo que él constantemente mezcla: los pensamientos, es decir, el lenguaje, y las emociones. En los pensamientos de Santiago, Elfriede carece de vínculos con su vida actual; pero sus emociones, renovadas por el poder que ella ejerce sobre él, lo llevan a experimentar de manera más plena su presente.

3.4 Consecuencias en la vida de pareja

Tomando en cuenta la circunstancia personal de Santiago cuando se encuentra con Elfriede y el modo en que la percibe, ella agudiza la crisis de correspondencia y entrega que ya había entre Santiago y Quitina. A partir del reencuentro, un caudal de vida secreta crece de manera acelerada en Santiago por todo lo que deliberadamente oculta y calla. A medida que Quitina convive con Elfriede y su marido, Santiago advierte que esa interacción y cercanía la afectan.

No queda claro qué es lo que observa Quitina que la hace dudar y comportarse diferente, lo que se sabe, porque Santiago lo refiere, es que empieza a advertir pequeños pero significativos cambios en ella, como estar indecisa y evasiva. Ejemplo de ello es el tipo de respuesta a una pregunta de Santiago: “Quitina *no sabe*... Ahora, una respuesta oscura, hermética, contesta a las preguntas más viejas y más vitales [...] Yo sabía que Quitina no había dicho eso jamás en su vida [...] Fue su tono, su voz, lo que resultó insólito; eso era lo que aparecía por primera vez en aquel momento”. (230-231) Lo que Santiago advierte en las palabras de Quitina proviene de un rasgo que va más allá de la respuesta literal y que tiene que ver con lo que acompaña a la respuesta: el tono de voz, los énfasis y las posibles pausas, todo lo cual lleva impreso la carga emotiva en torno a lo que en ese momento se vive.

Santiago se percata de que una serie de dudas y temores rondan la tranquilidad de Quitina, no obstante, prefiere no hacer ni decir nada para no dar lugar al equívoco o por no magnificar algo que quizá no tenga importancia. Así lo cree Santiago: “aunque veía los fantasmas colosales que estaban alzándose en el alma de Quitina y sabía que un gesto mío podía desvanecerlos, tenía cierto temor a errar, sospechaba que un movimiento así acaso fuese innecesario y que, por serlo, exigiese una explicación”. (231)

En síntesis, el reencuentro con Elfriede ha causado en Santiago un desorden interior y de manera casi instintiva acude a su escritura para tratar de comprender los recientes eventos que suceden a una velocidad que su mente no es capaz de procesar, así como para dotar de cierto orden a su vida. Por el modo en que Santiago asocia a Elfriede con su pasado, uno al que se siente tentado a regresar, comienza a darse una fractura imperceptible a simple vista entre Santiago y Quitina.

3.5 Infidelidad

La convivencia entre las familias sólo acerca más a Santiago y a Elfriede y un día en que quedan de verse solos en el muelle de El Tigre, Santiago se encuentra “de golpe en el mundo del antiguo deseo”. (276) El “fenómeno de resurrección” (276) que se apodera de él, considera que se relaciona con el deseo por un cuerpo voluntarioso ya que la carne como categoría con valor absoluto es algo que descubre con la joven Elfriede.

Ya desde el comienzo de su escritura Santiago dice no querer un amor sumiso sino que desea una voluntad con iniciativa propia y con conciencia de su corporalidad. En este sentido, eso que Santiago siente resurgir es el deseo y más que ser algo antiguo o primordial en sentido cronológico, siguiendo los términos de Chacel, constituye algo primigenio en sentido esencial. “La confesión no consiste en revivir ni en rehacer; consiste en manifestar lo que nunca se deshizo en

el pasado, lo que nunca dejó de vivir por ser consustancial con la vida del que confiesa”. (*La confesión* 19)

Mientras va en la lancha, Santiago observa a lo lejos a Elfriede, y una vez en el muelle, solo alcanza a ver sus pies calzados con sandalias, pero eso es suficiente para despertar en él un incontenible deseo: “Y aquellos pies, pisando suavemente, venían a mi encuentro, desnudos, con una osadía medieval. Desnudos, como fue la princesa Elisena al cuarto del rey Perión [...] Allí mismo pensé en el cuerpo desnudo de la princesa Elisena yendo de noche, en medio de una oscuridad medrosa, a ponerse en las manos del caballero [...] Este fue el mundo que brotó de los pies de Elfriede al borde del muelle y yo ingresé en él, despreciando toda curiosidad”. (276)

Elfriede representa la incursión al pasado, a un tiempo casi concluido; casi porque lo único pendiente entre ellos es a lo que Santiago acude al Tigre a tomar porque siente que debió tenerlo varios años atrás. Tal vez por eso se deja llevar Santiago en su relación con Elfriede, porque cree que estar con ella es penetrar en las aguas seguras de lo que ya fue y de lo que no puede ser de otro modo. Desde esta perspectiva, estar con Elfriede no representaría ningún riesgo en su relación con Quitina. Este modo de relacionar a Elfriede con su pasado, Santiago lo expresa del siguiente modo: “Yo fui hacia Elfriede, no ya el día de la cita, sino antes, desde el momento en que me sentía intrigado, tomando como finalidad el misterio de aquellos hechos producidos en el tiempo ignorado. Sin embargo, cuando salté al muelle salté por encima de aquel tiempo, fui a parar más lejos; caí en el lugar que había tratado de alcanzar diez años antes en Montevideo”. (275)

Antes de que Santiago radicara en Buenos Aires, Elfriede estuvo relacionada con su primera juventud, con su vida en España y con el viaje de dos meses con su tío Andrés por Alemania; es decir, con sus años en el viejo continente, todo lo cual había quedado en el pasado.

Aquello por lo que va al Tigre es lo que, según Santiago, le correspondía tomar tiempo atrás pero hasta el momento presente puede consumir.

3.6 Confesión de Elfriede

Elfriede es otro de los personajes que realiza una emotiva confesión después de que se convierte en amante de Santiago. El primer día en que estuvieron juntos fue el triunfo para Santiago en el sentido en que: “Aquel día se salvó, quedó perfecto, inmaculado. Aquel día fue entero para el triunfo de la carne y no permití que el espíritu lo enturbiase con una palabra”. (277) No es casual que Santiago se refiera al triunfo de la carne, dimensión en la que encuentra una correspondencia natural y absoluta entre él y Elfriede, correspondencia que se convierte en divergencia cada vez que ella quiere hacer alguna confidencia.

La confesión de Elfriede revela a Santiago los dos conflictos que marcaron a la mujer que es: el desengaño respecto a lo que creía que era su vocación y el drama interior detrás de la crisis nerviosa previa al surgimiento de la nueva Elfriede. Cabe decir que la rememoración de esos hechos pasados no es sencillo, pues no se trata sólo de hablar de ellos sino de volver a sumergirse en sus aguas. Con respecto al primer conflicto, mientras está en Montevideo, Elfriede comprende que la ejecución de la danza no puede ser su vocación porque a sus movimientos les falta el alma de una bailarina. Asumir lo anterior impacta de manera negativa en su estado emocional, en su confianza y, obviamente, en su ejecución como bailarina. Por su mal desempeño, el director de la compañía y sus compañeras están muy molestas con ella. La sensación, o más puntualmente, el estado que la embargaba era el de un rotundo fracaso.

Luego de la primera confesión que Elfriede hace a Santiago, éste admite que ella ha venido a enturbiar las aguas que conforman su vida al remover el pasado, y quién sabe hasta qué punto, también el presente. Más importante es la siguiente reflexión que hace Santiago para sí mismo en

la que deja ver que tiene plena consciencia de lo que representa su amorío con Elfriede, uno que tiene serias consecuencias en su vida familiar, pero la gravedad de su situación no impide que haga todo tipo de consideraciones acerca de vidas ajenas, cuando es la suya la que está siendo amenazada, de hecho más bien parece característico de Santiago evadirse en detalles mínimos cuando más grave se vuelve la situación. Así lo expresa él: “En un momento tan grave de mi vida, cuando estoy atentando contra el eje de mi alma, con la obcecación del que sierra la rama donde está montado, en un momento así me pierdo en considerar los ensueños de lujuria que caldea la mente de un viejo aterido”. (299)

Al día siguiente, Elfriede confía a Santiago el drama interior que le genera una crisis nerviosa. Dicho drama le ocurre en Madrid a donde llega en una época compleja y delicada, en plena guerra civil en la que participa como voluntaria. Aunque el verdadero motivo que la lleva hasta ahí es la esperanza de encontrarse con Santiago y a quien dice Elfriede: “Siempre supe que te encontraría y toda mi vida estaba ordenada para eso” (289). Y luego de varios meses de trabajo intenso como voluntaria y de indagaciones sobre Andrés Lara, tío de Santiago, consigue conocerlo, y por él se entera que Santiago se ha casado, incluso tiene un hijo, y vive en Buenos Aires.

La noticia le hace comprender a Elfriede que, si bien Santiago significa para ella el mundo entero porque todo lo que ha hecho y decidido ha sido en función de él. Él, en cambio, ha hecho una vida sin tenerla en mente; hecho que prueba que ella no significó ni significa nada para él. Darse cuenta de esto afecta tan profundamente a Elfriede, que su modo de conseguir representar el impacto con palabras es el siguiente: “¿Has visto a veces en el cine esos que matan a alguien con una pistola silenciosa? A mí siempre me hizo una impresión horrible ver que uno apunta y, sin que nada suene, el otro cae. Yo sentí algo así aquel día, comprendí que había muerto de un tiro que nadie había oído”. (295)

Aquello que Elfriede comprende de sí misma durante su estancia en Montevideo y el descubrimiento de lo significó para Santiago, son dos acontecimientos que determinaron el nacimiento de la Elfriede que está ante Santiago. Para Elfriede es imperativo mostrarse tal cual es, por ello recurre a la confesión, para que Santiago comprenda el proceso que ha tenido que recorrer para estar donde está y ser quien es y, de manera especial, dice a Santiago, para que: “Aquella felicidad que yo elaboraba, la cuidaba como una flor, para que tú algún día la vieses y la tomaras por *mi* felicidad”. (289)

La confesión de Elfriede está repleta de silencios de distinto tipo. Están esos en los que se cae después de que la fuerza de la emotividad impide la clara expresión del pensamiento, como lo deja ver la siguiente cita en la que Elfriede no encuentra el modo de hablarle de los momentos angustiantes cuando se encontraba en Madrid:

—¿Qué es lo que no puedo comprender? ¿Por qué razón?

—Porque... porque tú estabas profundamente dormido.

—Oh Elfriede, por favor, ahora estoy bien despierto.

—Yo también y sin embargo me parece que deliro cuando recuerdo todo aquello.

Era algo tan sin sentido como esas cosas de antes de la madrugada. Y tenía la misma fuerza...

Un nuevo silencio y al fin empezó a contar, muy sistemáticamente, para entibiárla. (286)

También hay silencio en el relato cuando Elfriede debe referirse a acontecimientos que sobrepasan la comprensión humana, como es el caso de la guerra civil, sobre la que Elfriede expresa: “—¡Pensar que tú no sabes lo que significa eso! —exclamó por fin Elfriede. —¿Qué es eso? —Eso; *estalló la guerra* [...] —¿Por qué no me cuentas cómo lo viviste? —dije, con sincero empeño. —Porque no sé

como. Me vienen a la cabeza detalles tontos, que parecen de un relato periodístico y los desecho [...]”. (289) En la siguiente cita además de aludir a la guerra, el silencio revela la discordancia en medio de lo que parece un momento de gran cercanía entre los dos. Las palabras de Santiago así lo expresan: “Elfriede no pudo responder en mucho rato. Me miró con una mirada nueva, se veía que estaba pensando algo insólito. Me miraba con angustia y escepticismo, como si anhelase preguntarme algo y temiese mi contestación. ¡Qué suplicio esos silencios preñados! Dos pares de ojos que se devoran... que creen devorarse y no se tocan”. (289)

Ahora bien, la reacción de Santiago ante esta dramática confesión es mantenerse a una distancia segura de Elfriede pues no quiere dejarse alcanzar por lo que ella experimenta. Muestra demasiada cautela e incluso frialdad ante el drama que observa en Elfriede. Un ejemplo que ilustra esto es la siguiente cita:

Estaba comiendo una rebanada de pan con mermelada mientras escuchaba a Elfriede y mi atención quedaba demostrada por una total quietud, con los ojos fijos en la mermelada oscura –de zarzamora– que tenía en la mano, pero levanté los ojos para ver lo que sabía que iba a ver. Alrededor de su boca los músculos vibraron, pequeñas sacudidas incontrolables le invadieron los labios, haciéndoles perder su pliegue habitual [...] en aquel momento parecía que sus labios se hubieran ablandado, que la voluntad no pudiese regirlos. (280)

Además de hacer referencia a un silencio, la descripción que Santiago hace de la escena es bastante fría, como quien la contempla a cierta distancia, desde fuera, de quien deliberadamente esquivo la mirada para no ver lo que ocurre del otro lado. Se observa a un Santiago en perfecto control de sus emociones, que parece disfrutar ver cómo entra en crisis la otra persona.

Poco antes de la ruptura circunstancial entre Elfriede y Santiago, éste comprende que su romance con ella agravó el quiebre tanto en su vida interior como en su vida exterior, misma que Santiago expresa en los siguientes términos: “Lo que siento es que estoy viviendo este no ser. He injertado en mi vida ese trozo de pasado y mi tiempo se bifurca en dos ramas, una que es y otra que no es, pero que fue. Y claro, como entonces, cuando era, tuvo aquel tropiezo, aquel no llegar a ser, ahora... ahora interrumpe el presente ...”. (306-307) Dentro de esta escisión temporal, se decía que Quitina y sus hijos representan el presente, por eso se refiere a ella como “historia personal”; (274) mientras que Elfriede representa el pasado y la considera como un “trozo de historia”. (274)

3.7 Cambios en Santiago y Quitina

Antes de la ruptura con Elfriede, Santiago observa nuevos cambios en Quitina, uno de ellos lo advierte en la narración que hace ante su padre acerca del sorpresivo hallazgo de un billete de mil pesos en la bolsa que llevaba para hacer las compras de casa y de su posterior deseo de gastarlo en algo sólo para ella, y que consistió en una llamada de larga distancia a su padre. Santiago está convencido de que la anécdota de Quitina tiene un sentido oculto relacionado con él y que ese es el motivo por el cual refiere una anécdota que ya había contado previamente al padre. Esta alusión indirecta en el contar de Quitina y el énfasis que pone en ella, le muestran a una persona distinta de la hasta ahora conocida, así lo refiere Santiago:

¿Había oído yo aquel tono en la voz de Quitina alguna vez? Jamás. Era algo semejante al de esa veces en que su voz parecía ir a estallar en llanto [...] pareciera que podía crecer indefinidamente sin hacer crisis [...]

—[...] Eso es lo que me hizo pensar que quería gastármelos sola, allí *sola*, en algo para *mí*. (Quitina empleaba estas dos palabras con el furor y la crueldad del

que inaugura la crueldad y el furor, del que los prueba por primera vez, frescos e intactos). (301)

La última observación de Santiago es significativa pues si bien Quitina no inventaba las palabras de furor y crueldad, en el tiempo que llevan juntos, esas palabras en tanto emociones se relacionan con ella por primera vez. Además, por la manera en que Quitina se refiere al billete de mil pesos que había estado por mucho tiempo en la bolsa, parece aludir a la historia de Santiago con Elfriede, una que si bien “había dormido allí durante años”, (301) al encontrarse nuevamente con ella, Santiago no pierde la oportunidad de vivir una prolongación de historia con Elfriede.

Santiago también nota pequeños cambios en él, como ser incapaz de expresar y compartir una emoción o sensación que una experiencia de la vida cotidiana le hace sentir, cualidad que no sólo él, sino otras personas, consideran como propia de Santiago. El ejemplo que ilustra lo anterior es el siguiente episodio en el que se encuentra en un restaurante con Quitina y su suegro:

En ese momento vi a mi lado a la mucama con una fuente de frutillas. Me serví y cuando iba a echarles la crema, el perfume me nubló las ideas. En cualquier otra ocasión me habría ocurrido lo mismo. Pero en vez de sentir una turbación irresistible, me habría puesto a hablar de las fresas bajo la nieve y me habría disipado evocando tradiciones poéticas. La onda de voluptuosidad que en aquel momento me hacía enmudecer, era exactamente la que en cualquier otro me habría inspirado pavadas durante media hora. (304)

Las sensaciones sobre las que de pronto no encuentra el modo de hablar, no son cualquier sensación sino el placer de comer y la voluptuosidad de un perfume. Placer y voluptuosidad, tan comunes en el sentir de Santiago, parecen haber sido obligados a traicionar su propia esencia y como castigo, la vitalidad y exhuberancia que lo rodea sigue ejerciendo el mismo poder sobre él,

no obstante, ya no es capaz de comunicar esa intensa sensación, antes bien, una inquietud muda lo atormenta.

Lo que se encuentra detrás de los pequeños cambios que Santiago advierte en su persona es una acusación de que es culpable, a pesar de negarlo con insistencia: “¡No, lo de ahora no era vergüenza ni sentimiento de culpa! Ese sentimiento me abrumba en otras ocasiones y no lo esquivo; me hundo en él con plena conciencia, pero jamás en este orden de ideas”. (304) Culpable de haber engañado a Quitina con Elfriede, y de manera especial, de alimentar esa parte de su vida que no comparte con nadie y que deliberadamente crece entre sombras: su vida secreta, una que tiene tanta fuerza que termina por abismarlo en ella.

Ahora bien, Santiago se considera emisario del desear humano porque enfrenta el sentido metafísico de su deseo y porque se atreve a desear ante Dios (239). Emisarios como Santiago viven custodiados por el peligro y no por la seguridad debido a que ésta “es execrable cuando está dentro de la persona y le entorpece el mecanismo de la voluntad” (239); en este sentido, le tranquiliza edificar sobre un abismo de error, no en tanto tranquilidad sino como justicia. Por este motivo, Santiago se pregunta tantas cosas sobre el origen y la motivación que se oculta tras hechos aparentemente ordinarios; demanda una respuesta, misma que va encaminada a satisfacer su necesidad de saber. Santiago pide certezas de que tiene un poder, y está dispuesto a pagar con su propia vida; quiere comprender dónde se localiza la culpa y qué la origina, quiere encontrar la ley de las correspondencias así como colocarse en el punto de la verdad absoluta.

Los cambios significativos que Santiago advierte en su persona, afectan su capacidad para expresar y para contagiar a otros el deseo o emoción que experimenta, o lo que el protagonista concibe como el sentido metafísico de su desear. Precisamente Elfriede le reprocha a Santiago su

habilidad para entusiasmar y contagiar a otros un gusto personal al grado de influir en ellos. El diálogo entre Elfriede y Santiago es el siguiente:

–Yo vivo las cosas más tontamente: no tengo tanta imaginación.

–¡Que tú no tienes tanta imaginación! –exclamó–. Pero si todo eso lo he aprendido de ti. No he aprendido a sentirlo; eso es cosa mía, pero sí a comprenderlo, a analizarlo. Antes de conocerte no se me ocurría jamás nada de eso.

Me miró, moviendo un poco la cabeza como ante lo que no tiene arreglo, y dijo:

–Tú no te das cuenta de la influencia que puedes ejercer sobre uno. No, tú no te das cuenta en absoluto. (288)

En la cita, Elfriede se refiere, sin dar demasiados detalles ni explicaciones, a la habilidad de Santiago que es la causante de que primero crea verlo donde quiera, y de que luego comience a reproducir sus gestos: la capacidad de transmitir un gusto o sentimiento determinado, en el caso puntual al que se refiere Elfriede: imaginar y fantasear. Acerca de ese deseo, páginas más adelante Santiago toma conciencia de que no siempre ha sido el mismo sino que ha ido cambiando como él mismo lo ha hecho, e incluso en un sentido distinto al que hubiera querido, y con cierta nostalgia y decepción admite:

–Este deseo, en otros tiempos no era infame. Cuando empezó era la cosa más inocente: era juventud ... (Dije) [...] –Luego fue horrible, precisamente cuando el deseo había alcanzado su clímax, cuando iba en la inercia de aquella vuelta rápida. Entonces fue el impacto, el no poder ser ... (Dije) [...] –Esta es la cosa: lo que yo hago ahora no es más que *sacar* de aquel tiempo la frustración, como una espina,

levantar la compuerta donde se estrelló la corriente, donde se produjo el impacto.

(305)

De acuerdo con Santiago, lo especial en él es la capacidad de transmitir y contagiar a otros de todo aquello que en él despierta algún tipo de pasión, emoción o deseo. Vive con tal intensidad los distintos aspectos de la vida que, aun sin proponérselo, despierta en otros el mismo entusiasmo. Pero, como en la cita anterior Santiago precisa, su deseo presente no es el mismo que el deseo de la juventud; en algún momento hubo un punto de inflexión que trastocó la médula del antiguo deseo.

3.8 Toma de conciencia

La exploración que Santiago ha venido haciendo de su interioridad le permite arribar a una toma de conciencia doble. Lo primero es que su inclinación constante al riesgo genera en Quitina una gran intranquilidad y puesto que el riesgo no disminuye en él, Quitina se acostumbra a combatirla afirmándose en la inmovilidad y en lo que Santiago denomina la fuerza motriz del no. Todo lo anterior hace que Francesca, nombre propio de Quitina, termine desapareciendo no a causa del olvido sino de la constante negación.

Un modo de describir esa fuerza motriz del no que Santiago atribuye a su esposa es refiriéndose a la actitud que, según Quitina, adopta luego de que se entera de la muerte de su madre. Pues desde ese momento, todo lo que hizo para mantener cierta calma y cordura fue tomar una serie de decisiones basadas en la negación, así como tratar de encontrar cierto consuelo en la inmovilidad. Como cuando se negó a recibir cualquier noticia que no tuviera relación con su padre; el hecho de contener su llanto para no ser vista o escuchada por los tíos.

Acerca de las causas que llevan a Quitina a escudarse en la inmovilidad, dice lo siguiente a Santiago: “toda aquella noche, no sé cómo voy a contártela. Porque tú hiciste un montón de

cosas, fuiste de acá para allá, pero yo me metí en el cuarto de un hotel y me quedé sola”. (207) La cita ilustra que dada su situación, no le quedó otra opción más que resignarse al encierro, ahogar su llanto, y evadir mentalmente las escenas de reproche que había hecho a Hortensia un día antes. Se ve obligada a recogerse en su interior en una especie de renuncia hacia todo lo exterior.

El segundo aspecto del que Santiago toma conciencia consiste en que eso que no eligió, es lo que tiene una realidad y una presencia, así lo admite Santiago: “mi abandono creó a Elfriede” (349). Porque de haber tenido cierta consideración hacia ella, nada de lo que ocurrió habría pasado, algo tan sencillo como enviarle una tarjeta postal con unas breves palabras habrían permitido a Elfriede resignarse al hecho de que él no fuera parte de su vida y habría terminado por olvidarlo pronto. No obstante, ocurrió exactamente lo contrario; en vez de resignación, expresa Santiago:

En el momento de tomar conciencia de su fracaso profesional, ¿no decidiría erigirme en sustituto de la gloria? Seguir luchando por una fama artística, que su inteligencia le hacía reconocer imposible, no tenía sentido. Pero por un amor imposible se puede luchar sin sentido. Que sea sin sentido es condición esencial de esa lucha. Y, claro está, al colocarme en ese rango, no quiso romper la última amarra de su esperanza; concibió establecer un vínculo fuerte y elástico; me lanzó un arpón de imposibilidad y frustración. (349)

Es decir, las elecciones que tomó, tanto en relación a Quitina como en relación a Elfriede, han impactado en sus respectivas vidas de manera contraria a lo esperado. Si bien elige estar con Quitina y trata de mantenerla al margen de aquello que lo inquieta así como de hacerla feliz, en realidad la trata con frialdad y poco a poco se olvida de ella, todo lo cual influye en que Quitina se pierda. Elfriede, por el contrario, se afirma en Santiago cada vez que él o que la situación los

distancia, hecho que le permite transitar de la negación a la posibilidad y finalmente a una realidad en el horizonte de Santiago.

Cuando Santiago se despide de Elfriede en Berlín, asume que el tiempo con ella ha llegado a su fin, porque no considera la posibilidad volver a verla. Y cuando un par de años después se encuentran en Montevideo, su percepción continúa siendo la misma aunque lo haya frustrado el hecho de no haber tenido la intimidad que buscaba tener; Elfriede sigue siendo algo pasado en su vida. Sin embargo, durante la toma de conciencia Santiago comprende que luego del encuentro en Montevideo, todas las decisiones y acciones que realiza Elfriede están encaminadas para tener un encuentro con él en el futuro. Es decir, ese último gesto de Elfriede con el cual Santiago cerraba para siempre su vínculo con ella, en Elfriede es el comienzo de una profunda transformación, lo cual prueba que “el pasado no pasa” (232) sino se transforma.

Uno de los principales propósitos de Santiago es ser él mismo, afirmándose en su voluntad y en su vínculo con la divinidad, pretensión en la parece seguir a Kierkegaard, quien también habla de: “Atreverse a ser enteramente uno mismo, atreverse a realzar un individuo, no tal o cual sino éste, aislado ante Dios, solo en la inmensidad de su esfuerzo y de su responsabilidad [...]”. (12) De acuerdo con Santiago, también Quitina quería que fuera él mismo “aunque mi modo de ser fuese fatalmente a hacer su desgracia y aunque saberlo le impidiese tener tranquilidad”, (402) es decir, puntualiza Santiago: “los dos queríamos lo mismo; que yo fuese lo que más podíamos temer, lo que había de destrozar nuestra vida”. (402) Lo sorprendente es que Elfriede también quisiera lo mismo para Santiago, concordancias que lo llevan a afirmar “he aquí que el concurrir en algo puede ser causa de la mayor discordancia”. (402)

4. Evidencia

Si bien Zambrano no tiene la certeza de que toda confesión ofrezca una evidencia, sabe que al comienzo de toda crisis aparece una y que sólo por ella se sale. Siguiendo a Zambrano, la evidencia consiste en una verdad asimilable por la vida que participa de creencias e ideas. Al igual que la creencia, ofrece seguridad; y como la idea, es transparente a la mente porque fue hallada por ella y “sólo se satisface con lo que ella misma ha encontrado”. (44) En la evidencia participa entonces una realidad que genera un cambio en quien la percibe mostrando algo que, si bien ya estaba en el individuo, no era capaz de advertirlo. En este sentido, no es verdad nueva sino “algo que antes no operaba y que ahora se ha vuelto operante” (44) y aunque es pobre de contenido intelectual, genera una importante transformación en la vida.

Gracias a la toma de conciencia doble, Santiago llega al importante descubrimiento de dos verdades. La primera verdad consiste en identificar al pecado como el origen de todo, uno que de acuerdo con Santiago “era archiconsciente”, (353) aspecto que lo hace más grave aún. “Sin generalizar, en concreto yo pequé con Quitina, no con Elfriede. Fue con Quitina con quien concebí una pasión perdurable, idéntica en su tensión mientras tuviésemos vida. Con ella y sólo con ella sentí ese deseo de absoluto”. (353)

Lo que de natural y orgánico había en la relación entre Quitina y Santiago, con el tiempo se vuelve distante, frío e incluso hostil debido a la aspiración del protagonista por trascender las fronteras y los límites humanos. Si bien al principio de su relato confesional, Santiago tenía la creencia de que la persona que se propusiera alcanzar las categorías de lo absoluto y eterno terminaría por encontrarse con la Divinidad, en este momento comprende que: “el humano no se entrega; defiende sus bienes terrenales y, lo que es ya osadía, cuanto más conoce, intuye o prueba lo absoluto, más ávidamente quiere insuflarlo en su perecedera pasión humana”. (353) Lo que significa que cuando el individuo logra ir más allá de los límites humanos más que entregarse al

contacto trascendental, antes bien, quiere domesticarlo convirtiéndolo en su alimento cotidiano; una vez que experimenta lo absoluto y eterno, ya no concibe la vida sin él.

La segunda verdad hace evidente “la tenebrosa correspondencia” (353) entre su relación con Quitina y su vida religiosa, ambas regidas por un entibiamiento. A pesar de que “no depende una cosa de la otra, no; se corresponden en una especie de conflicto que lleva en sí su sistema [...]”. (353) Puesto que Santiago concibe el movimiento del amor uno mismo con el de la fe, al alterar y desviarse del primero, también altera y se desvía del segundo; el amor y la fe son dimensiones que abarcan su conflicto y que probablemente Chacel configura basándose en la concepción que Miguel de Unamuno tenía del amor, a quien parafrasea cuando expresa: “en Unamuno el amor es una misma cosa con la fe, como las dos categorías, fe y amor, forman en él un cordón apretadísimo; el cordón umbilical de su alma [...]”. (*La confesión* 156-157)

Ahora bien, el modo en que se manifiesta la culpa en la dimensión religiosa de Santiago es en la escisión que va teniendo lugar en su ser, separando y alejando la parte que busca causas y explicaciones, de aquella que se alimenta de la fe; es decir, distanciando a la razón del corazón. Atendiendo a lo que el personaje Miguel dice acerca de la razón, sostiene que su condición es dual, como la de la pasión: padece y atropella. Padece ante la sinrazón y ante la inversión del orden que pone en marcha actos que resultan de la razón que se apasiona. Por otra parte, una vez accionada, atropella todo lo que está ante ella. (272)

La razón en Santiago se disocia del corazón, es decir, de la emotividad y del sentir cuando se olvida del amor que la ha llevado a afirmarse más allá de sí misma, cuando seducida por el absoluto que está más allá de todo límite humano, se desvincula de aquello que la mantenía religada al corazón y elige andar sola, impulsada por sí misma y apuntalada por las dudas que le abren camino:

Con ese rebasar los propios límites lo que uno quería era defender algo que está en la tierra, pero si el poder de lograrlo le es conferido desde más allá de la tierra, ya no puede volver a vivir en la tierra íntegro; la seducción del más allá le exige desasirse de aquello que inspiró su impulso, y esa presión de lo sobrenatural, crea un sentimiento de defensa [...] un apego a lo terrenal y un movimiento centrípeto del amor, al que la razón ayuda, tratando de calmar el febril prurito con lógica. (Chacel 121)

Una consecuencia de la disociación entre corazón y razón, es que ésta prescinde del amor y de la fe. Pretende explicar por sí misma la relación entre Dios y el hombre, así como la razón absoluta. Dentro del ámbito religioso Santiago es el superlativo del hombre religioso, es decir, es un infiel, lo que según sus propias palabras:

El que es infiel es creyente; tal vez demasiado creyente, aunque esto parezca un disparate. Demasiado no como exceso, sino como pluralidad. ¿Idolatría, superstición? Sí, esas son las formas comunes del fenómeno, pero [...] Las mentes superiores acabaríamos pidiendo vistosos milagros por el simple orgullo de saber que somos complacidos y, bueno, creo que llegaríamos a pedirlos para salir de un rato de aburrimiento.

Resultado de esta vida doméstica con el amor divino es el entibiamiento, la progresiva extinción de la llama. (354-355)

No obstante, de acuerdo con Kierkegaard, el hombre sólo es familiar a Dios cuando no está próximo a él; es decir, en relación a Dios, sólo se puede ser familiar alejándose de él. (161) Ahora bien, desde el ámbito de la razón, Santiago pretende llegar a los límites de ésta, es decir, a la sinrazón, así lo expresa él: “Nada de esto es nuevo; Descartes siguió el mismo proceso. Descartes

lo dulcificó, lo veló al estilo de su época; yo lo desnudo y lo descarno, al estilo de la mía [...] Este es el estilo de mi época. Los sabios de hoy día no propugnan, como los del siglo pasado, una ciencia tranquilamente atea, porque ¿y si Dios viene pisándoles los talones?” (355)

En este punto de su relato, Santiago comprende que entre más observa las cosas, más dudas lo acechan. No se trata de que dude al momento de actuar, su dudar no se trata de una indecisión sino un cuestionar la naturaleza de ciertos hechos y móviles de la conciencia a los que se entrega con ahínco porque concibe el dudar como un acto de osadía. Buscando responder ciertas inquietudes, alimenta la duda hasta dejarse vencer por ella y como consecuencia pierde la fe: “Me queda la duda, una duda activa, no un vacío; una duda que, como un termes, ha devorado a la fe; no tengo que combatirla sino que estimularla, avivar su hambre para que cuando haya acabado con todas las reservas de mi conciencia siga royendo y se devore a sí misma”. (355)

La división temporal y esencial que realiza Santiago genera una escisión en su interior que hace surgir al no ser, concepto que para la tradición cristiana, expresa Kierkegaard: “existe en todas partes como la nada de que fueron hechas las cosas, como apariencia y vanidad, como pecado, como sensibilidad alejada del espíritu, como temporalidad olvidada de la eternidad; y, en consecuencia, importa mucho quitarlo de en medio para que aparezca el ser ...”. (*El concepto*, nota al pie 153-154)

Como consecuencia de esta escisión, siente una profunda pena por él mismo, y de manera especial, por las personas a las que lastimó pues lo que menos quería era hacerles daño. Darse cuenta de que hizo exactamente lo contrario, lo llena de tristeza y surge el arrepentimiento que viene acompañado de la petición de un último milagro, no para él, sino para Quitina y sus hijos, petición que hace desde la angustia del que sabe que nada merece: “Padre, a Ti todo es posible; toma en tu mano el pasado, como una esponja empapada de hechos, y tira del punto radical, que

se bifurca en millones de hilos nocivos para mi dicha. Arráncalos todos –sólo los nocivos por supuesto– y déjalo como era antes, limpio, alegre, respirable”’. (401)

Pide que Quitina sea liberada de la desdicha mediante la negación que sea, incluso está dispuesto a sacrificar su vida para conseguirlo. A diferencia del pasado, en el que Santiago pedía como milagro la destrucción del obstáculo, ahora “el milagro tendría que consistir en que no hubiese sido lo que fue”. (401) Santiago lo dice así:

Suponiendo que mi pasado quedase limpio de toda culpa, si de hecho se borraba de mi memoria, yo volvería a ser el que era y probablemente, por sus pasos contados, vendría a parar al mismo lugar [...] y si yo conservase el recuerdo de los hechos, tal como fueron, y la visión de su deshacerse en las manos de Dios, si contemplase todo el daño que hice como una planta arrancada de la tierra, con sus miles de raicillas al aire, ¿podría servir yo para hacer la felicidad de Quitina? (402)

La importancia de su discurso consiste, por un lado, en que Santiago es consciente de que no ayuda eliminar de sí los errores cometidos si se dejan en él los mismos deseos, el mismo ímpetu, y sobre todo, el mismo conflicto que rige su ser; como lo dice Santiago, tarde o temprano, del mismo modo o de otro, terminará en el mismo punto por la sencilla razón de que no se borró de él eso que lo impulsa a ser quien es. Por otro lado, ilustra que la intención de Santiago no es olvidar lo que realizó sino, por el contrario, tener plena conciencia de cada elección tomada, y de cada consecuencia generada por sus decisiones. Con respecto a la transfiguración, ella se hace presente a partir de dos vías. La primera se refiere a la comprensión que durante la etapa de la “evidencia” Santiago tiene acerca de sí y de su vida. En esta cuarta etapa de la confesión, Santiago es capaz de ver lo bueno y lo malo que hay en él, comprensión decisiva porque le permitirá volver a acercarse a Dios a través de la fe.

Las últimas palabras de Santiago las dirige a Dios, ante quien reconoce los excesos que ve en sí mismo y sobre los que sostiene que provienen de su generosidad: “midiendo el valor de Tus dones para ver cuánta gratitud merecen, veo que son enormes: el más grande, esta razón, con la que los mido y que, pasmada de tanta grandeza, se pregunta: ¿por qué no un poco más?” (416) La última anotación que hace es la defensa de Dios a propósito de lo que Marx dijo de que las religiones eran el opio del pueblo: “En cuanto al opio, bueno, también yo diría que pones opio en la naturaleza; lo guardas, como esa flor, en la semilla. Pero la corola blanca, alerta, con esa blancura total que contiene el espectro: secreto manifiesto... La corola está ahí, mirándome con su ojo de espesas pestañas, pura e inexorable, oyendo mi confesión”. (416)

Los siguientes acontecimientos de la novela se explican en función de movimientos y ausencia de movimientos, incluyendo el final de la novela. La muerte de Santiago, además de traer consigo la interrupción de la escritura confesional, sí como el movimiento atribuido a ésta, el de hacer que “lo que está encima quede delante” (9) de él, también viene acompañada de tres movimientos. El primero consiste en la partida de Quitina y de sus hijos a Quequén un par de días previos a la muerte de Santiago, luego de enterarse de que Elfriede está embarazada; pues si bien no se dice explícitamente, se da a entender que el hijo es de Santiago.

Una vez en Quequén, Santiago imagina a Quitina viendo el mar presa de un gran rencor: “Esa costa tan triste, con los barcos hundidos, es menos medrosa que Quitina: despiden menos maleficio los muertos bajo el agua que los que ella lleva en el pecho”. (412) Santiago se refiere al recuerdo de ellos dos jóvenes en Quequén como fantasmas, y se pregunta qué hará Quitina con ellos, a lo que responde: “tal vez los destruya, los arranque del pasado con todas sus raíces, tal vez llegue a hacer que no hayan sido”. (413)

Es probable que la acción que Santiago atribuye a Quitina de destruir a los que fueron más de una década atrás, sea una de las razones por la que no encuentra en sí mismo la antigua alegría, la confianza y la pureza. Porque todas ellas se encontraban en el pasado, ese que Quitina está destruyendo. “Tomo un fragmento, destaco un instante al que llamaba *alegría* y lo veo de otro color. *Siento* que no conocí nunca la alegría y *sé* que es falso: *sé* que la conocí, *sé* que me ha sido arrancada”. (413)

Con el distanciamiento de Quitina, Santiago comienza a pagar el precio que lo absolverá de sus pecados y que liberará a su esposa. No hay que pasar por alto las palabras en cursivas que Santiago destaca: el sustantivo alegría y los verbos sentir y saber nuevamente en discordancia, porque siente que no conoció la alegría, pero su saber le dice que sí lo hizo, de hecho le dice que le ha sido arrancada, como él pidió a Dios que pasara. Aspecto que contrasta con la disociación que al comienzo de su relato hay entre su sentir y su saber, cuando sentía algo pero ignoraba todo acerca de ese sentir; mientras que en este momento sabe, pero ya no siente.

El segundo movimiento atribuido a Santiago es el que Chacel representa mediante la metáfora de haber logrado desatar el nudo. Antes de finalizar la novela, la soberbia ya no orienta los actos de Santiago ni tampoco la pretensión de absoluto, motivo por el cual confiesa que, en lo que respecta al conflicto amoroso, el cultivo de la vida secreta de la cual Elfriede es una parte, lo llevó a perder a Quitina y a sus hijos. En lo que respecta al conflicto religioso, perdió la fe y se alejó de Dios debido al entusiasmo con que se entregó a las dudas y a la búsqueda de pruebas de su vínculo con Dios.

Aunque se asume como pecador, reconoce que detrás de este acto no hay ninguna virtud sino un simple nombrar las cosas como son. Después de reconocer sus faltas, deja ver ante Dios su inconformidad con respecto a la dosis de razón que un hombre recibe, dosis insuficiente como

para alcanzar la verdad. Punto en el que Chacel parece seguir a Ortega y Gasset, quien compara la posesión de la verdad con la posesión de Dios: “un acontecimiento que no ha acontecido ni puede acontecer en esta vida [...] No es un hecho que se cumple en el tiempo”. (*El tema* 600)

En este momento lo único que guía los actos de Santiago es el amor que no espera nada sino que todo lo da, incluyendo su vida a cambio de la salvación de Quitina; en esta situación de pérdida y completa desnudez, despojado de la soberbia que orientaba sus actos y decisiones y que demandaba la existencia de pruebas de un poder, le es concedido ver la belleza de Dios en su propia imagen reflejada en el espejo: “Lo que vi en el espejo fue su belleza reflejada en mí [...] Esto que yo he visto ahora, la Belleza, reflejándose en un hombre vivo, creo que se cuenta entre lo prohibido. Sin embargo, yo lo he visto”. (415)

La anterior revelación permite comprender a Santiago la clave de la relación entre Dios y el hombre, comprensión que lo sitúa en el punto de la verdad absoluta que lo lleva a “desatar el nudo”. Ya al inicio de la novela, una de las certezas que tiene respecto a la verdad es que: “no se llega con medidas ni cálculos: se llega, simplemente, por abandono del resto. Cuando sólo importa la pura tendencia del amor y se deja caer todo lo demás, se queda uno en esa desnudez de la verdad absoluta, en el lugar de la Relación Absoluta con la Divinidad”. (122-123)

Ahora bien, en la manera en que Rosa Chacel respresenta esta revelación en Santiago, entra en juego su concepción sobre el lenguaje, una particularmente cercana a la de los modernistas. Si bien los diarios de Santiago han dado expresión a gran parte de su vida, así como a los sentimientos y pensamientos que en torno a ésta ha tenido. La expresión, según pudo mostrarse, no siempre fue sencilla y fluida, sino que muchas veces fue súmamente difícil condensar en una imagen lo que pasaba por su mente.

Santiago relata en sus diarios que al ver su imagen ante el espejo, observa la belleza de Dios, hecho que no es del todo así. En el rostro más familiar y cercano como lo es el suyo, de pronto le es dado contemplar algo más, un mundo desconcido hasta el momento se abre ante él, al mismo tiempo que siente la calidez de algo añorado desde siempre. No obstante, Santiago no profundiza en el impacto interior que produce esta revelación porque Chacel, como los modernistas, no tiene una confianza ingenua en el lenguaje debido a que éste no se trata de una expresión directa y espontánea del pensamiento sino el resultado de una lucha con las palabras por dotar de un orden lógico causal a los pensamientos, a las emociones así como a las acciones; es decir, a la vida interior y exterior. Dentro de la anterior concepción del lenguaje, Chacel marca un límite entre lo que es humanamente posible comunicar y aquello que queda fuera de la palabras y de la escritura: el mundo de Dios.

Ante la pregunta de por qué a un hombre pecador como Santiago, Dios le ha concedido un último milagro, en este trabajo se cree que este milagro es el único que le es concedido por Dios; lo que Santiago designa como momentos satánicos son sólo funestas coincidencias que no provienen de ningún poder. En cambio, el arrancar de él todo lo malo y contemplar la belleza de Dios en el hombre, eso sí le es concedido a manera de gracia porque en cuanto ve la magnitud de sus culpas, se arrepiente de ellas y deja en claro que es capaz de dar su vida a cambio de la tranquilidad de Quitina.

La fe de Santiago le permite ser escuchado por la divinidad, acto mediante el cual Chacel emparenta a su protagonista con Kierkegaard, para quien: “creer, es sumergirse en Dios a través de la propia transparencia, siendo uno mismo y queriendo serlo”. (*Tratado de* 113) Además, en la petición por este milagro Santiago desea con todo su sentir, con toda su emoción y con toda su razón. Dejando así de ejercer esa división entre razón y corazón que, sin plena conciencia, estuvo

realizando durante gran parte de su vida. El anhelo porque se cumpla este milagro unifica su sentir y su pensar; es el único deseo que ha tenido en el que vierte por completo todo su ser.

Además, si Santiago logra colocarse en el punto de comprensión absoluta, si logra extirpar de sí todo lo malo, tal vez se deba a que no sólo Santiago quería esto; posiblemente Quitina también lo quería, de ahí que haya decidido partir a Quequén. Tal vez hasta la misma Elfriede, con el hijo de Santiago en su vientre, haya querido lo mismo que Santiago: “Te pido que vuelvas del revés todas las leyes del universo”. (413) De acuerdo con Ortega y Gasset, el amor se diferencia de sentimientos inertes como la alegría o la tristeza, en el sentido en que ellos no tienen ninguna actuación. Amar no sólo remite a un estado sino, sobre todo, a una actuación hacia lo amado, es decir, se trata de un acto transitivo, así lo expresa el filósofo: “Quietos, a cien lenguas del objeto, y aun sin que pensemos en él, si lo amamos, estaremos emanando hacia él una fluencia indefinible, de carácter afirmativo y cálido”. (*Estudios sobre* 91)

La segunda vía desde la que se hace presente la transfiguración en Santiago es en la muerte. Ella representa el cambio de estado que sigue a la vida. La muerte de Santiago, a diferencia de la de Damián, no es una caída en la nada; como católico creyente, Santiago vive en el amor de Dios, y la muerte es un estado distinto del vivir en el que se aguarda la resurrección para la vida eterna.

El tercer movimiento es también el último sobre el que se habla en la novela, el de la mariposa azul disecada y enmarcada en el estudio de Santiago a la que, al final de la novela, falta una de sus alas porque se considera el ala faltante como la prueba de que Santiago logró hacer que aleteara. La fuerza que mueve el ala, no es la voluntad que se afirmaba en la soberbia de creerse infalible, ni en el orgullo de saber que tenía un poder; sino en la fe y el amor que ya no pugnan en el interior sino que han vuelto a unificarse en Santiago. El aleteo de la mariposa azul es, así, símbolo de la transfiguración y del movimiento del espíritu de Santiago mediante el cual ingresa

en “el tiempo que no puede ser expresado ni apresado, es la unidad de la vida que ya no necesita expresión”. (Zambrano 15)

Gracias al movimiento de inmersión que conlleva el relato confesional, Santiago tiene una perspectiva distinta de los actos realizados y de las decisiones tomadas, perspectiva valiosa que le permite tomar consciencia de la aspiración de absoluto que orientaba su vida: tendencia al amor absoluto, a la comprensión absoluta, a la verdad absoluta; su anhelo era llegar a lo divino hasta sumergirse en él, pretensión que guarda similitudes con lo que María Zambrano expresa acerca del delirio, al cual concibe como un “anhelo de deificación, y entre todos los anhelos, de ser divino o llegar a lo divino, puede ser el más hondo y el más irrenunciable”. (147)

La sinrazón en tanto escritura confesional es la vía mediante la cual Santiago muestra sus entrañas en crisis y conforme las explora, entiende mejor lo que de su propia vida se le escapa, lo que de sí mismo permanece oculto como lo son: sus deseos por registrar el límite de la razón que es la sinrazón; transcendencia de los límites humanos alcanzando lo absoluto; narración del conflicto que hay entre la vida y la conciencia, de una vida llevada al máximo nivel de tensión.

Al igual que Zambrano, se concibe a la confesión como un método para la búsqueda y conformación del ser ya que éste no es uno ya hecho y concluido sino en proceso de hacerse, idea en estrecha relación con la concepción que del ser tuvo la estética modernista. En este sentido, la confesión expresa las contradicciones y paradojas de un ser que se sumerge en su interioridad no por deleite sino por necesidad.

Aunque en Santiago había una “natural e integral simpatía por el bien de los otros” (408), antes de morir reconoce no haberse esforzado lo suficiente por contribuir a éste, de aquí que quisiera dar el único bien que aún conservaba: el relato que da cuenta de sus tanteos, de sus tropiezos, de sus equívocos, es decir, “el producto de su escarmiento”, Santiago lo expresa así:

“Yo sé ahora que el desenfreno da mal resultado y quiero sinceramente evitar que los demás se precipiten por él; puedo ponerme a gritar: ¡Cuidado, no vayais por ese camino, no os acerqueis a eso![...] Pero si me preguntan: ¿Qué es eso, ese camino a dónde conduce?, entonces tengo que describirles el peligro [...] Porque puedo influir en los otros. Sí, es cierto, puedo influir y quiero influir”. (407)

El anterior deseo y especie de propósito tiene puntos en común con la perspectiva que Chacel tiene de la confesión, al respecto sostiene la escritora: “el que se confiesa en esta forma literaria, que es un modo de novelarse, da su confesión o novela como ejemplo, como ‘modo de conocimiento’ [...]”. (*La confesión* 27) Y también concuerda con la concepción de Zambrano, para quien: “La confesión parece ser así un método, para encontrar ese *quien*, sujeto a quien le pasan las cosas [...]”. (71)

Al mismo tiempo, en este último propósito de Santiago, Chacel lo configura de tal modo que sigue de cerca lo que Kierkegaard expresa acerca del conocimiento cristiano: “La regla cristiana, en efecto, quiere que todo, que todo sirva para edificar [...] Todo conocimiento cristiano, por estricta que sea por lo demás su forma, es y debe ser inquietud; pero esta inquietud misma edifica”. (11-12) Es decir, hacia el final de la novela, Santiago desea influir en los otros, convidarles el único bien del que aún es poseedor: el conocimiento que se deriva de su experiencia vital. Si bien a Quitina y a Elfriede les falló, aún espera influir de algún modo positivo en los demás, cumpliendo de este modo con la característica que Zambrano atribuye a la confesión, ser método para la conformación del individuo.

De acuerdo con Zambrano, es el camino el que permite al hombre trascenderse a sí mismo, aunque no cualquier camino, es decir, no mediante el pensamiento obsesivo ya que éste “no se trata propiamente del pensamiento, sino de esa especie de horror a la quietud para no caer en el

vacío, o peor aún, en la nada”. (121) Antes bien: “El trascender necesita, pues, un instante –lo decimos simbólicamente– de vacío”. (121) La trascendencia es entonces para Zambrano transparencia, “una claridad naciente” (120) de las entrañas, claridad que es recibida y donada, no resultado o consecuencia de que ellas sean independientes. Si bien no es posible llegar a la verdad última del individuo y menos aún a la comprensión ni a la verdad absoluta, lo importante es confrontar e indagar en lo más profundo del individuo, llegar hasta donde la fortaleza y la cordura lo permitan.

En el acercamiento del protagonista a la confesión, más que una convicción, lo orienta una apremiante necesidad y una honda desesperación. La necesidad consiste en dar cauce a pensamientos y emociones, así como comprender las motivaciones tras momentos decisivos de su vida. Y la desesperación surge ante la incapacidad de lograr lo anterior. Atendiendo a María Zambrano, la confesión consiste en un método a partir del cual el individuo se encuentra y consigue el perdón de las culpas. A lo largo de las cuatro etapas que conforman a la confesión como método, el protagonista da expresión a la confusión que predomina en él así como a lo que considera como culpas.

Durante la primera etapa, en la “huida de sí”, el protagonista tiene la sensación de que algo ha cambiado en él pues se siente culpable pero ignora a qué se refiere su culpabilidad, aspecto que lo inquieta y desestabiliza, motivo por el cual se resiste a admitir y a tratar de comprender qué sucede con él. En la segunda etapa “búsqueda de sostén”, ante el continuo asalto de emociones, recuerdos y pensamientos, admite que la culpa va más allá de una sensación y no le queda otra opción que tratar de entender qué ha cambiado en él. Una vez que admite para sí este sentimiento de culpa, poco después el entramado de su pensamiento lo lleva a creer que lo que es y tiene es resultado de un oscuro origen: el poder de su querer. Incluso identifica los sucesos en que se

manifiesta la culpa: los cuatro momentos satánicos, así como el conflicto doble que se deriva de ellos: al amoroso y el religioso. Descubrimiento que agudiza su desesperación y angustia.

La tercera etapa, llamada “confesión”, corresponde al inicio de la escritura confesional a la que el protagonista acude luego del fracaso de otros métodos a través de los cuales esperaba volver a coincidir consigo mismo, un ejemplo de esto es la fallida confesión sacramental así como otros intentos de escritura. El protagonista empieza su confesión con dos propósitos. El primero es combatir el distanciamiento entre él y su esposa debido a todo lo que el protagonista se reserva de su vida interior. El segundo consiste en la búsqueda de evidencias que demuestren la existencia del poder que cree tener. Durante esta etapa cree dar cuenta del transcurrir de su vida cuando en realidad refiere el modo en que se distancia del objeto de su amor y de su fe.

La mayor parte de las veces sólo en su escritura expresa lo que realmente piensa y siente, y en muchas ocasiones indaga en el asunto hasta llegar a su propio límite. Un ejemplo son las cavilaciones en los posibles móviles del suicidio del personaje Damián que se prolongan hasta que termina semi inconsciente. Más importante que las vivencias que va teniendo, como la espontánea confesión entre él y Quitina, así como el encuentro con Elfriede y la confesión que ella hace, es de suma importancia la escritura de dichas vivencias porque a través de ella toma conciencia del modo en que se ha alejado del objeto de su amor, así como del distanciamiento respecto de su fe en Dios. Pues en su búsqueda de evidencias, alberga la duda en su interior y lo hace cuestionar lo que antes daba por seguro: su fe. Es decir, mediante la confesión el protagonista espera colocarse en un punto distinto con respecto a sus vivencias, ganando perspectiva. Escribe esperando imantar hechos para trasladarlos a donde no agobian con su peso ni obstruyen la visión de lo que sucede alrededor.

A lo largo de las etapas de la confesión, el protagonista se interna cada vez más en su interioridad hasta llegar, en la cuarta etapa llamada “evidencia”, al último fondo de su ser, donde

se encuentra con la raíz de su ser. En esta etapa comprende los distintos sucesos que conforman su vida, así como los actos que lo hicieron incurrir en la culpa e incluso comprende algo más profundo: las motivaciones que originan su doble conflicto y que constituyen el último estrato de su ser. Comprende que la vida no tiene la necesidad de afirmarse ni capturarse mediante la escritura, sino que espera ser vivida pero si se escribe sobre ella es porque, con seguridad, se carece de un sentido vital.

También comprende que vida y pensamiento no coinciden, el pensamiento es una forma de aproximación a la vida y a lo que de ella se escapa y olvida; pero el pensamiento encuentra conexiones que no hay entre las diferentes experiencias de una persona. Finalmente comprende que era inevitable que cometiera todas las faltas que cometió ya que no las motivaban las circunstancias ni las personas cercanas sino su propio ser. Y en este momento en que logra ver con claridad el último fondo de su ser, se orienta a Dios. Entonces es cuando recibe el don de contemplar la belleza de Dios reflejada en el hombre. Si bien Santiago no pudo perdonarse a sí mismo, el perdón le llega a modo de gracia.

Conclusiones

La sinrazón se publica en 1960 en Buenos Aires pero Rosa Chacel comienza la escritura una década antes, años en los que el auge del movimiento modernista ha decrecido, no obstante, la novela es un ejemplo representativo de la estética modernista porque la concepción del ser que en ella se representa también lo es, uno que se va haciendo a lo largo de la vida de acuerdo con las experiencias; así como por el propósito del lenguaje que narra lo que sucede al interior del individuo, tanto a nivel emotivo como en los laberintos de su mente.

La escritura en *La sinrazón* es, por una parte, medio de expresión, herramienta para nombrar hechos que pertenecen a un orden distinto de aquellos sobre los que pueden dar testimonio las demás personas porque suceden ante su vista. Estos otros eventos suelen ser imperceptibles para quienes no los vivencian pero generan enormes repercusiones en el ser: dilemas y conflictos interiores. Por otra parte, la escritura también es la forma que adopta la expresión personal. Uno de los principales vínculos de *La sinrazón* con la estética modernista es el interés de Chacel por aprehender y dotar de una forma a la interioridad, a las partículas subatómicas que conforman la individualidad.

Mediante el encadenamiento lógico-temporal de la narración retrospectiva de sucesos, intenciones, pensamientos y sentimientos, Rosa Chacel no sólo estructura el relato del personaje sino, sobre todo, confiere un sentido a su vida interior y exterior. De este modo, el diario parece tratarse de una forma discursiva casi transparente que deja ver el curso natural de una vida que da la impresión de sucederse en la escritura tal cual lo hace en el mundo. Sin embargo, en varias ocasiones Chacel enfrenta al protagonista ante la dificultad de representar tanto la sucesividad de algunos hechos que conforman su vida, como el impacto emotivo que ellos generan. Chacel muestra en esta novela que no es sencillo expresar aquello que se tiene la necesidad imperiosa de

decir sobre uno mismo. El punto al que se desea llegar yace oculto en las profundidades del yo y requiere de un movimiento doble: de descenso y de desocultamiento, movimientos que se espera realizar mediante la introspección y la escritura confesional.

El relato de vida que presenta Rosa Chacel en *La sinrazón* no se trata de unas memorias ni de una autobiografía, y si bien es un relato retrospectivo, su finalidad no consiste en la representación nostálgica de momentos felices, pues como el protagonista lo expresa, cuando es feliz no necesita escribir. Chacel tampoco pretende afirmar la identidad del protagonista a través de aquello que narra. El propósito de este relato retrospectivo e introspectivo es la narración de eventos críticos que el protagonista sintetiza como “fenómenos sísmicos”. (9)

Conforme el personaje rememora momentos conflictivos y difíciles, más que internarse en un tiempo lejano, se adentra cada vez más en sí mismo ayudado de la memoria, en el sentido en que la entiende María Zambrano, como primera forma de visión que permite el conocimiento, el contacto con una verdad. Entonces, el objetivo del rememorar es el descenso cada vez más profundo al interior a través de la escritura del diario, y una vez en esa interioridad, indagar en ella y realizar una confesión a fin de lograr un cambio de estado en su persona, a fin de lograr una transfiguración.

Cuando la vida y las circunstancias son completamente ajenas, los individuos realizan una indagación en su interior a través del movimiento de la confesión que lleva implícito un descender, desentrañar, desocultar y develar. En la confesión, el individuo muestra ante los otros las entrañas personales dando expresión a lo que acontece en su experiencia vital y en su conciencia: últimos pensamientos y emociones. Se trata del relato de un individuo al límite: por el conflicto doble que vive, por la intensidad del dilema que enfrenta y de lo que le es humanamente posible sobrellevar.

Con respecto a la confesión como expresión de culpas y superación de las mismas, se concluye que la orientación del individuo hacia la confesión es paulatina y conforme se confiesa, la intensidad de la desesperación y la crisis se agudiza en él. Según trató de mostrarse, la confesión no consiste en un relato plano y uniforme sino que se trata de un proceso. En la primera etapa de la confesión, “Huida de sí”, el personaje tiene la ligera sensación y sospecha de que algo en él no está del todo bien. Se siente intranquilo por algo indeterminado y constantemente combate contra pensamientos reiterativos y recuerdos a los que de manera involuntaria regresa con frecuencia.

La indeterminación de la sensación y de la sospecha de que no todo está bien, se vuelve concreta en la segunda etapa. En la “Búsqueda de sostén” el protagonista descubre, o así lo llega a creer, la relación entre sucesos pasados así como pensamientos y emociones presentes. En esta etapa resulta evidente el origen de lo que parece una gran culpa, motivo por el cual la desesperación y la crisis se intensifican en el personaje al punto de representar su situación como una encrucijada debido al doble conflicto que lo angustia: uno amoroso y otro religioso.

En la tercera etapa, durante la “Confesión”, el protagonista da expresión a todo lo referido hasta el momento desde su escritura confesional cuyo registro oscila entre la forma discursiva de las memorias y el diario. Además, decide buscar pruebas del origen de todas sus culpas: su poder. También cree acercarse a Quitina gracias a la confesión mutua que hacen. Pero en realidad, los sentimientos y pensamientos que continúa callando así como el adulterio con Elfriede, lo distancian del objeto de su amor. Mientras que las dudas lo distancian de su fe y de Dios porque al dar cabida a ellas en su interior, cuestiona todo pero no encuentra pruebas suficientes que demuestren una verdad, porque las dudas todo lo relativizan.

Luego de un largo proceso de indagación interior, en esta cuarta etapa, en la “Evidencia” el personaje toma conciencia de que sus decisiones, su actuar –tanto las veces en que decide

involucrarse en alguna situación como aquellas en que prefiere mantenerse al margen— y el hecho de tomar como reales las fabricaciones de su mente —como considerarse poseedor de un don que lo lleva a incidir en los destinos ajenos— lo hacen incurrir en la culpa. Es decir, gracias a la escritura confesional desciende hasta la esencia de su ser y cuando lo hace comprende que la culpa no es originada por un suceso sino por un conflicto; y su conflicto doble originó una escisión al interior de su ser: buscando recibir un don divino, se aleja de la fe al pretender dar respuesta a todo lo que la duda objeta y cuestiona. Confunde el obsequio de un don, con pruebas de que su pensamiento es acertivo.

Durante esta cuarta etapa, el protagonista toma conciencia de las distintas faltas cometidas, tanto las relativas al ámbito amoroso como a las del ámbito religioso, por lo que se asume y declara culpable. Su arrepentimiento es distinto en el sentido en que no pide perdón para él sino que pide que no sufra Quitina y a cambio está dispuesto a dar su vida. El máximo don que recibe antes de morir es contemplar la belleza de Dios; recibe la gracia que durante gran parte de su vida esperó recibir.

Ahora bien, en cuanto a la confesión como vía de conocimiento distinto al racional, se concluye que consiste en el testimonio del proceso que lleva al individuo a comprender y asumir lo que ha sido y lo que es. En el descenso interior que realiza el individuo se encuentra con lo que de mayor valor hay en él: la última esencia del ser, lo último que de sí mismo le es dado reconocer. Por otra parte, la confesión es lo más cercano a un método para la conformación del individuo, lo que permite el tránsito de los conatos a la unidad del ser. Muestra los angustiantes tropiezos y las dolorosas caídas que hay detrás del individuo con un sentido vital claro, y en la medida en que muestra lo más hondo de su ser, termina de conformarse como individuo y prepara el camino para un cambio de estado: su transfiguración.

Las características de la vida en el siglo XX –uno que llega acompañado de profundas inestabilidades políticas, históricas y económicas como lo son la primera y segunda guerra mundial, y en el caso puntual de España, la guerra civil española– agudizan el sentido de desarraigo en el ser humano. Época en la que para Rosa Chacel nadie queda exento de culpas porque nadie tiene la conciencia tranquila, nadie vive libre de tensión entre vida y conciencia. Unos porque efectivamente han atentado contra la libertad y vida de otros (caso de quienes participaron directa o indirectamente, voluntaria o involuntariamente en la guerra civil). Mientras que otros, a pesar de no haber hecho ningún daño a otros, son conscientes de que tampoco han contribuido con un bien.

Para Rosa Chacel, cada individuo es responsable de dotar con un sentido vital a su vida, así como de seducir y persuadir a los demás para que hagan lo mismo. No basta con haber encontrado para sí mismo la orientación vital, sino que hay que compartirla, seducir a otros a través de ella, como hiciera San Agustín luego de su conversión. Atendiendo a María Zambrano y Rosa Chacel, el resultado de la experiencia vital debería ofrecerse como forma de conocimiento. Y a través de esta novela cuyo tema principal y finalidad ha intentado mostrarse que es la confesión, Rosa Chacel comparte el conocimiento al que arriba su protagonista luego de la expresión de sus culpas y trata de seducir a los lectores, ¿a qué? Tal vez a emprender la búsqueda de la verdad, de buscar aquello de lo que siente que carece, en el interior y no en el exterior.

Finalmente, hay varios asuntos cercanos al tema de la confesión que apenas se tocaron en la tesis, como la concepción de Rosa Chacel acerca de la confesión que apenas se abordó. La omisión es injustificable, sólo se quisiera precisar que resultó complejo tratar de desarrollar otros temas, cuando el de la confesión ya era bastante amplio y complejo. El presente intento de acercamiento a la novela de Chacel ha representado uno de los mayores retos a los que se haya enfrentado, tanto en el ámbito de la investigación como de la escritura. Constituye un modesto

acercamiento a una autora fascinante con una gran versatilidad en la escritura, así como a una de las novelas modernistas más interesantes y complejas de la década de los sesentas y setentas. No fue la intención abarcar la totalidad de temas, quede como un ejercicio de seducción que atraiga a otros estudiantes a la vasta y diversa obra de Rosa Chacel.

Bibliografía

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid:

Editorial Biblioteca Nueva, 2007. Impreso

Biblia Latinoamericana, Madrid: Editorial Verbo Divino, 1995. Impreso

Blanchot, Maurice. *El diálogo inconcluso*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1993. Impreso

----- *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992. Impreso

Brown, Dennis. *The Modernist Self in Twentieth Century English Literature A Study in*

Self-Fragmentation. Los Estados Unidos de América: Palgrave McMillan, 1989.

Coetzee, Joseph M. *Doubling the Point: Essays and Interviews*. Ed. David Attwell. Londres

Inglaterra/ Cambridge Massachussets: Harvard University Press, 1992. Impreso

Chacel, Rosa. *La sinrazón*. Buenos Aires: Losada, 1960. Impreso

----- *Estación. Ida y vuelta*. Ed. Shirley Mangini. Madrid: Cátedra, 1989. Impreso

----- *Premio Nacional de las Letras Españolas*. Biblioteca Nacional, 1988.

Impreso

----- *La confesión*. Barcelona: EDHASA, 1980. Impreso

De Unamuno, Miguel. *Del sentimiento trágico de la vida*. México: Espasa Calpe, 1976. Im-

preso

Echavarría, Salvador. *La novela como exploración de la conciencia*. México: Fondo de Cul

tura Económica, 1998. Impreso

Fordham, Finn. *I do I undo I redo: The Textual Genesis of Modernist Selves*. Gran Bretaña:

Oxford University Press, 2010. Impreso

Foucault, Michel. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Introducción de Miguel Morey

Barcelona: Ediciones Paidós/I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona,

2012. Impreso

Hartle, Ann. *El sujeto moderno en Las Confesiones de Rousseau. Una respuesta a San*

Agustín. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. Impreso

Johnson Roberta. *Crossfire Philosophy & the Novel in Spain 1900-1934*. Kentucky: The

University Press of Kentucky, 2009. Impreso

————— “‘Self’-Consciousness in Rosa Chacel and María Zambrano” in *Self’-*

Conscious Art: A Tribute to John W. Kronick Editado por Susan L. Fischer.

Pennsylvania: Bucknell University Press, 1996. Impreso

Kierkegaard, Sören. *El concepto de la angustia*. Madrid: Alianza Editorial. 2018. Impreso

————— *Tratado de la desesperación*. Buenos Aires: Leviatán, 2009. Impreso

Kirkpatrick Susan. *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid:

Cátedra, 2003. Impreso

Lyotard Jean-François. *La confesión de San Agustín*, Madrid: Editorial Losada, 2002. Im-

preso

Maillard, María Luisa. *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*.

Lleida, España: Ediciones de la Universidad de Lleida, 1997. Impreso

Mesa Gancedo, Daniel. “Diario y autoficción en la narrativa hispanoamericana contempo-

ránea”. Ed. Casas, Ana. *El yo fabulado Nuevas aproximaciones críticas a la auto-*

ficción. Madrid: Universidad de Alcalá, 2014. Impreso

Ortega y Gasset, José, *Estudios sobre el amor*. Introducción de José Molinuevo. Madrid:

EDAF, 2018. Impreso

————— *Obras completas tomo III 1917-1925*, Madrid: Taurus/ Santillana Edicio-

nes, 2004. Impreso

Requena Hidalgo, Cora. *Rosa Chacel (1889-1994)*. Madrid: Ediciones del Orto, 2002.

Impreso

Robles Luján, Cintia. *La dimensión política de la razón poética en María Zambrano*. México: Tirant Humanidades, 2020. Impreso

San Agustín, *Las Confesiones*, Traducción, introducción, notas y anexo de Agustín Uña Juárez, Madrid: Editorial Tecnos, 2010. Impreso

Soufas Christopher, *The Subject in Question: Early Contemporary Spanish Literature and Modernism*, Washington D.C.: Universidad Católica de América Press, 2009.

Impreso

Soldevila Durante Ignacio, *Historia de la novela española (1936-2000)* Volumen I, Madrid: Cátedra, 2001. Impreso

Steiner, George. “La distribución del discurso”. *Sobre la dificultad y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. 99-145. Impreso

Valender, James *et al.*, *Homenaje a María Zambrano: Estudios y correspondencia*. México: El Colegio de México, 1998. Impreso

Zambrano, María. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza Editorial, 2012. Impreso

----- *Notas de un método*. Madrid: Editorial Tecnos, 2011. Impreso

----- *La confesión: género literario*. Madrid: Mondadori, 1988. Impreso

Fuentes electrónicas

Alonso Valero, Encarna. “Feminismo y vanguardia. La producción literaria obliterada de las mujeres en la España de los años 20 y 30” en *Pandora: revue d’études hispaniques*. No. 5 (2005), pp. 163-169.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2565558>

Caballé, Ana. *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*. Sevilla: Fun-

dación José Manuel Lara, 2015. Electrónico

Fagundo, Ana María. “Presencia de la mujer novelista en la literatura española”

consultado el 8 de agosto de 2016 en: <http://www.jstor.org/stable/23021020>

Fernández Urtasun, Rosa. “América en las cartas de las escritoras vanguardistas.” Depósito

Académico Digital de la Universidad de Navarra. Electrónico. Consultado el 21 de julio de 2016

https://www.academia.edu/1643309/América_en_las_cartas_de_las_escritoras_vanguardistas

Field, Trevor. “Form and Function in the Diary Novel”. The MacMillan Press LTD, 1989.

Web. <https://link.springer.com/content/pdf/bfm%3A978-1-349-10209-9%2F1.pdf>

Gómez–Moriana, Antonio. “La subversión del discurso ritual en la literatura española de

los siglos de oro”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016.

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-subversion-del-discurso-ritual-en-la-literatura-espanola-de-los-siglos-de-oro/>

Hernández Circe, “La memoria en el espejo: el discurso barroco en las autobiografías de Ve

rónica Giuliani”, Tesis de doctorado, consultada en

<http://static2.docstoccdn.com/docs/117361921/Hernandez-Sautto-Circe27>

Janés Clara, “La nueva novela de Rosa Chacel” en Donoa *et al.* *Rosa Chacel: Premio*

Nacional de Letras Españolas. Barcelona, Anthropos/ Ministerios de Cultura/

Centro de Letras Españolas: 1990 consultado en :

[HTTPS://BOOKS.GOOGLE.COM.MX/BOOKS?ID=JN2oPWIVeKYC&PG=PA112&DQ=IMPORTANCIA+DE+ROSA+CHACEL&HL=ES&SA=X&VED=0AHUKEWJYRNGEXPT0AHUGAx4KH](https://books.google.com.mx/books?id=JN2oPWIVeKYC&pg=PA112&dq=IMPORTANCIA+DE+ROSA+CHACEL&hl=es&sa=X&ved=0AHUKEWJYRNGEXPT0AHUGAx4KH)

[UBCBAAQ6AEIHTAA#v=ONEPAGE&Q=IMPORTANCIA%20DE%20ROSA%20CHACEL&F=TRUE](http://www.jstor.org/stable/23021670)

López-Cabral, María del Mar. “Tras el rostro/rastro oculto de las mujeres en la Generación del 27”, consultado el 11 de agosto de 2016 en:

<http://www.jstor.org/stable/23021670>

Luque Amo, Álvaro. “El diario personal en la literatura: teoría del diario literario”. *Castilla Estudios de literatura*. 23 abril 2016: 273-306. Web. 15 de feb. 2018

<https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/315>

Murphy, Katherine. “Monstrosity and the Modernist Consciousness: Pío Baroja Versus Rosa Chacel” en *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 35. Nº 1 Spanish Modernism (2010), pp. 141-175. Consultado el

<http://www.jstor.org/stable/27799146>

Nieva, Pilar. “Voz autobiográfica e identidad profesional: las escritoras españolas de la Generación del 27” en *Hispania*, Vol. 89, Nº. 1 (Mar., 2006), pp. 20-26. Consultado el 9 de marzo de 2016 en: <http://www.jstor.org/stable/20063224>

Picard Hans, Rudolf. “El diario como género entre lo íntimo y lo público”. 1981. 115-22 Web. <https://biblioteca.org.ar/libros/140397.pdf>

Puertas Moya Francisco Ernesto, “La condición autobiográfica de Rosa Chacel” en Marina Villaba Álvarez (coordinadora), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo: I Congreso de Narrativa Española (en lengua castellana)*, España, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. Consultado en:

<https://books.google.com.mx/books?id=xcaF0FAGLVYC&pg=PA175&dq=Rosa+Chace+análisis&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwj4nO2tmqTOAhVK5YMKHTiQBIEQ6AEIMzAF#v=onepage&q=Rosa%20Chace%20análisis&f=false>

Santiáñez-Tió Nil, Ángel Ganivet en el contexto de la modernidad española: Teoría estética y quehacer novelesco Volumen 1 y 2. Tesis doctoral, Universidad de Illinois Urbana-Champaign, 1991, consultado el 30 de septiembre de 2016, en: <http://search.proquest.com/docview/303987355?accountid=13408>

Soufas Christopher, “Modernism and Spain: Spanish Criticism at the Crossroads” consultado el 8 de agosto de 2016 en: <http://www.jstor.org/stable/27799140>